



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

If Moses Had Owned A Tape Recorder:
Technik und die Macht der Stimme

Verfasser

Ing. Peter Rantaša

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt: A 296

Studienrichtung lt. Studienblatt: Philosophie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Herbert Hrachovec

Meinen Eltern und meinen Kindern gewidmet

Vorwort

Mehrere Motive haben mich zur Beschäftigung mit der Stimme in dieser Arbeit geführt. Da ist einmal die Kluft zwischen der Reichhaltigkeit der klingenden Welt und der sonderbaren Stille in der Theorie der philosophischen Tradition. Weiters spielt die - in einer gewissen biographischen „Nachträglichkeit“ - sich durch das Thema Stimme ergebende Ordnung zunächst so divers auftretender „Nebenfächer“ aus den Disziplinen Medizin, Audiotechnik, Musiktheorie und Politikwissenschaften eine Rolle, die alle auf die eine oder andere Weise sich plötzlich gleichermaßen nützlich erweisen.

Die Veränderung meiner Wahrnehmung von Themen durch den langen Abstand zwischen berufsbedingter Studienunterbrechung und berufsbegleitender Wiederaufnahme in der Lebensmitte schliesslich lässt Themen, die in beiden Studienteilen für mich von Bedeutung waren, sehr unterschiedlich hervortreten. Genannt sei hier vor allem der Begriffe der *différance* und des Phonozentrismus von Jacques Derrida, die in der deutschsprachigen Diskussion der 1980er Jahre noch so opak erschienen, wie sie heute zum philosophischen Kanon gehören .

Im Verlauf der Arbeit habe ich verstanden, wie gut der Odysseus der Legende daran getan hat, sich die Ohren mit Wachs zu verstopfen. Der Ruf der Stimme ist verführerisch, das aufzuarbeitende Material zu ihr schier endlos angesichts des großen Schweigens ihres Sinns, hinter dem sie sich so gerne verbirgt oder verborgen wird. Die Aufgabe war es, die in alle Richtungen gleichzeitig sich ausbreitende Sphäre der Stimme in die lineare Erzählung eines Textes zu fassen und sie in die stumme Intertextualität des Diskurses einzuschreiben, statt mit ihr lautstark zu streiten. Wie gut oder schlecht mir das auch immer gelungen sein mag, die daraus gezogenen Lehren möchte ich nicht missen.

Zu Dank verpflichtet bin ich Ing. Karl Petermichl für seine spontane und unkomplizierte Bereitschaft zu einem Interview, dem Radiomoderator Johann Groiss, der Stimmtrainerin Karin Steger und dem Bühnen- Film- und Fernsehschauspieler Andi Kiendl, dem Komponisten Bruno Liberda für intensive Gespräche zur Thematik.

Hermann Weilinger danke ich für die Hilfe bei Korrekturen und Harald Schumetz für die technische Unterstützung bei Abbildungen. Seitens der Universität Wien danke ich meinem geduldigen Betreuer Herbert Hrachovec sowie Christoph Weinberger für das persönliche Diplomanden-Schreibseminar.

Zu guter Letzt, aber eigentlich allen voran, danke ich meiner Familie dafür, dass sie meine Absenz während der letzten Wochen so verständnisvoll akzeptiert hat.

In der Arbeit werden Geschlechterformen im Sinne beider Geschlechter verwendet. Ich habe mich bemüht, soweit es sinnvoll erschien, im Text die weibliche Form zu verwenden.

Wien, März 2012

Peter Rantaša

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	3
1.1 „Im Anfang war das Wort“	3
1.2 Im Anfang war die Stimme?	5
2. Was ist Stimme?	11
2.1 Alltagssprachliches Verständnis	12
2.2 Die Stimme in der Philosophie	17
2.3. Medizinisch-Physikalisches Modell der Stimmbildung	24
2.3.1 Der Hör-Sprachkreis	24
2.3.2 Kompressor, Oszillator, Resonator	26
2.3.3 Das phonatorische Kontrollsystem	32
2.3.4 Inneres Sprechen und innere Stimme	34
2. 4 Besonderheiten des Gehörs	35
2.4.1 Akustische Wahrnehmung von Raum	38
2.4.2 Wahrnehmung von Mustern in der Zeit	39
2.4.3 Hören und Gedächtnis	42
2.4.4 Stimme verstehen	43
2.5 Zusammenfassung und Diskussion	44
3. Phänomenologie der Stimme: Don Ihde	47
3.1 Die Stimme im Zentrum der Sprache	48
3.2.1 Die doppelte Reduktion des Visualismus	50
3.2.2 Ihdes Auffassung von Metaphysik (Gegensatz zu Derrida)	51
3.2.3 „Erste“ und „Zweite“ Phänomenologie	53
3.2.4 Beschreibung des auditorischen Feldes	54
3.2.5. Das auditorische Feld - spezifische Charakteristika	57

3.2.6 Ihdes weiter Begriff von Stimme als methodische Operation	60
3.2.7 Fokus-Feld Verhältnisse der Sprache-als-Wort	63
3.2.8 Die Musikalität der stimmhaften Sprache	64
3.2.9 Die sprechende Stille - Das Ungesagte	69
3.2.10 Dramaturgische Stimme - Verstärkung, Person, Selbstpräsenz	70
3.2. Zusammenfassung und Diskussion	76
4. Technik der Stimme	79
4.1 Die Stimme als Schwellenphänomen	80
4.2 Naturgeschichte der Stimme und Ausdrucksspiel	84
4.3 Kulturgeschichte der Stimme	96
4.3.1 Stimme als Technik des Körpers	98
4.3.2 Das Beispiel der Rhetorik	106
4.4 Zusammenfassung und Diskussion	117
5. Die Stimme im technischen Medium: Radio	120
5.1 Interviewgespräch mit Ing. Karl Petermichl	121
5.2. Diskussion	145
6. Schlussfolgerungen	147
6.1 Stimme und Ausdruck	148
6.2 Stimme und Gouvernmentalität (Michel Foucault)	153
6.3 Stimme und Selbst: Autoaffektion und der Ort der Stimme	156
6.4 Stimme und Metaphysik - différence	161
6.5 If Moses had owned a tape recorder ...	166
Literaturverzeichnis	168
Lebenslauf	174
Inhaltsangabe	175

1. Einleitung

1.1 „Im Anfang war das Wort“¹

Eine Anekdote aus der Geschichte des Hollywoodkinos ist das lange Zeit ungelöste Rätsel, wer in Cecil B. DeMills Großproduktion „The Ten Commandments“ von 1956 eigentlich „Gott“ seine Stimme geliehen hatte.² Vom Standpunkt des Sounddesigns stellt die Aufgabe der Konstruktion der Stimme Gottes tatsächlich eine beträchtliche Herausforderung dar. Wenn wir das Anforderungsprofil an diese Konstruktion charakterisieren wollten, kämen wir schnell zu dem Punkt, an dem die Betonung der Worte, die Wahl des Sprechers oder Techniken des Sprechens, eine menschliche Phonetik und Prosodie allein nicht mehr ausreichen. Die Figur des Moses soll schließlich durch ihre Begegnung mit einem nicht menschlichen Gott von dessen Autorität aufgeladen und auf diese Weise nachvollziehbar transfiguriert, aber keinesfalls ihm gleich werden.

In der filmischen Darstellung (wie auch in der Bibel) wurde die Anwesenheit Gottes jeweils durch Lichteffekte und seine Stimme symbolisiert. Während aber die Lichteffekte, eher den Eindruck einer das Bilderverbot respektierenden Verschleierung, einer ablenkenden Blendung geben, ist Gott in seiner Stimme zur Gänze anwesend. Für eine überzeugende Darstellung dieser Präsenz müssen also alle ihm zugeschriebenen Attribute in den Eigenschaften dieser gesuchten Stimme gefasst werden. Folgerichtig kommen im gegenständlichen Film die damals noch relativ frischen Möglichkeiten elektronischer Klangbearbeitung zum Einsatz, um der Stimme die gefragte übermenschliche Gestalt zu verleihen. Und zwar so, dass die positive Autorität Gottes ganz von seiner „autoritativen Stimme“ getragen wird und vom transfigurierten Moses (der in dem Film ja zunächst vor allem in Liebesgeschichten verwickelt ist) nach deren Verklingen mitgenommen werden kann.

¹ Einheitsübersetzung 2012: Johannes 1.1: <http://www.bibleserver.com/text/EU/Johannes1>. Einheitsübersetzung. Zugriff 21.2.2012

² „Considerable controversy exists over who supplied the voice of God for the film, for which no on-screen credit is given. The voice used was heavily modified and mixed with other sound effects, making identification extremely difficult. Various people have either claimed or been rumored to have supplied the voice: Cecil B. DeMille himself (he narrated the film), Charlton Heston and Delos Jewkes, to name a few. DeMille's publicist and biographer Donald Hayne maintains that Heston provided the voice of God at the burning bush, but he himself provided the voice of God giving the commandments. In the 2004 DVD release, Heston in an interview admitted that he was the voice of God.“ IMDb 2012: <http://www.imdb.com/title/tt0049833/trivia>. Zugriff: 4.2.2012

Dass diese Strategie (so wie die anderen „special effects“ in diesem Film) in einer heutigen Produktion kaum mehr ohne Lacher funktionieren würde, wirft ein interessantes Licht nicht nur auf die eingesetzten Techniken, sondern auch auf die Geschichte der Stimme und ihr Wechselspiel mit Technologien. In den 50er Jahren war das Radio mit seinen „entkörpernten“ Stimmen noch das Leitmedium, das vom Fernsehen im großen Stil erst abgelöst werden sollte. Die Inszenierung der Nachrichtensprecher - meist sonore, tönende, in Sprecherkabinen und mit besonderen Mikrofonen (!) vergrößerte Männerstimmen, die vor allem den amtlichen Nachrichten Gewicht verliehen - waren 1956 noch in jedermanns (m/w) Ohr.

Mir fällt jedenfalls kaum eine Möglichkeit ein, mit der zeitgenössische Sounddesignerinnen - trotz der unendlich besseren technischen Möglichkeiten für Stimmbearbeitung und -synthese - heute eine Chance auf das Gelingen dieser Szene in DeMilles Film hätten. Allenfalls im Fantasy-Genre lassen sich übermächtige Gestalten stimmlich darstellen, mit Donnerstimme (wiederum nach biblischem Vorbild) etc. aber kaum der Eine Gott für ein Publikum, dass an diesen glaubt.³ Das liegt vor allem auch, so eine erste These, an der kulturellen Bedingtheit stimmlichen Ausdrucks. Die Kultur der Stimme und wie wir sie hören hat sich seit den 1950er-Jahren fundamental verändert, was man z.B. beim Nachhören historischer Radioaufnahmen auch sofort bemerkt.

Die Frage ist aber, was diese Verschiebungen in den Klängen der Stimmen und den damit ausgedrückten „Selbstpräsenzen“ ermöglicht und welche Kraft sie treibt, was sie bedeuten bzw. was sich aus diesen Veränderungen heraus- oder in sie hinein hören lässt und wie sie in den alltäglichen Vorgängen des Zusammenlebens - Erziehung, Religion, Politik, Wirtschaft und wo noch Stimmen um Durchsetzung ihrer Gebote ringen mögen - sich manifestieren. Angesichts der Problemlage einer Metaphysik der Stimme ist die schon vor langer Zeit gewählte Lösung für Gott, seine Stimme in Zukunft anders zu erheben, z.B. via Boten (Engel), Sprecher (Heiliger Geist) und der Zielgruppe angemessenem Stellvertreter (Christus) bzw. Stellvertreter (Papst) und sich selbst damit zu entziehen und wieder unhörbar zu werden, zwingend und nachvollziehbar. Sie alle wären auch in jedem Film völlig unproblematisch zu vertonen.

³ Ich würde ohne das genauer überprüft zu haben auch vermuten, dass solcherart intonierte Charaktere im Verlauf der filmischen Handlung meist besiegt werden. Dass also die Stimme die groß und mächtig klingt zunächst bei der Zuhörerin Angst und Ehrfurcht evozieren soll, aber später dem Helden unterliegen wird: Der Bass ist der einfältige Kyklop, der Held ist der Tenor. So zumindest verhielt es sich in der Antike.

1.2 Im Anfang war die Stimme?

Aus diesem Beispiel lässt sich noch eine zweite, vielleicht wichtigere These ableiten: Die tragenden, ja konstitutiven Eigenschaften der positiven Autorität in diesem Paradefall der Darstellung einer autoritativen Stimme liegen nicht im linguistischen Bereich. Sie sind dort zu suchen, wo die Stimme unabhängig von den Worten schon Bedeutung trägt, in ihren paralinguistischen Eigenschaften wie Timbre, Volumen, Klang, usw. Wenn dem aber tatsächlich so ist, dann konstituiert sich die Autorität des sprechenden Gottes in dieser Szene akustisch nicht über das Wort und dessen Sinngehalt, sondern es gilt: „It’s the singer, not the song“. Die Stimme ist bedeutend und sie ist, was sie bedeutet, sie *ist* Gott.

Dies zu sagen erscheint im wirklichen Leben natürlich trivial, nicht aber in der Philosophie. Sybille Krämer hat gleich zu Beginn ihres Textes *Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache*⁴ auf das seltsame Missverhältnis der Fokussierung der Philosophie auf Sprache im 20. Jahrhundert bei gleichzeitiger Abwesenheit der Stimme hingewiesen:

Ist das nicht eine Merkwürdigkeit: Zu sprechen gilt den Philosophen als das grundlegende symbolische Vermögen der Menschen. Schon Platon und Aristoteles ließen keinen Zweifel daran, daß die mündliche Sprache gegenüber allen Formen der verschrifteten Sprache primär sei. Mit Wilhelm von Humboldt wurde dann die ‚dialogische Natur‘ des Sprechens fast zum philosophischen Gemeingut; und das 20. Jahrhundert mit seiner sprachkritischen Wende rückte nicht nur die Umgangssprache – statt die am Vorbild formaler, also geschriebener Sprachen gewonnene Idealsprache – ins Zentrum philosophischer Aufmerksamkeit, sondern entdeckte und explizierte überdies die Handlungsdimension des alltäglichen Sprechens in Gestalt der Sprechakttheorie. Kaum ein anderes Sujet ist so zum Kreuzungspunkt philosophischer Schulbildungen geworden wie das Themenfeld der Sprache. Nur: All dies ändert nichts an dem schlichten Tatbestand, daß die Sprache, welche die Philosophen interessiert und die sie in ihren Reflexionen Kontur gewinnen lassen, eine weitgehend lautlose Sprache ist: Denn die für das Sprechen konstitutive Stimmlichkeit ist – allerdings gibt es Ausnahmen (2) – kein Gegenstand philosophischer Beachtung.⁵ [Hervorhebung im Original]

Diese Abwesenheit der Stimme hat einen guten Grund, der mit dem Verhältnis von Sprache und Vernunft zusammenhängt, wie es in der Philosophie gedacht wird, seit diese im Begriff des logos „unterscheidbar werden“. In „zwei Versionen“ wird nach Krämer versucht, „deren Einheit wieder herzustellen“:

„ Einmal ist das die Idee, daß die Sprache ein privilegiertes Organ der Repräsentation und Übermittlung von Gedanken, Wissen und Erkenntnis ist. [...] In der zweiten Version geht es um die

⁴ Krämer 2003

⁵ Krämer 2003: 65

Idee, daß die Sprache das Vernünftige nicht nur repräsentiert, sondern hervorbringt. Daß also im und durch Sprachgebrauch das Vernünftige sich nicht nur darstellt, vielmehr Vernunft kraft der Selbstreflexivität der Sprache im Sprechen entsteht.“⁶

In beiden Fällen geht es um eine „Logosauszeichnung der Sprache“. Dies schliesse aber die Stimme aus, deren Eigenschaften als „Ereignishaftigkeit“ von „irreduzibler Singularität“; als „vollzogener Machtgestus“ „dessen Nährboden weniger das Argumentieren, denn der Affekt ist“ sowie ihre Zeugenschaft „von unserer Bedürftigkeit, der ein Begehren eigen ist“ dem „Logos nicht zu Diensten“⁷ seien. In dieser Perspektive, so Krämers Schluss, gilt: „Die Stimme einzubeziehen bedeutet dann, sich an einem nicht-intellektualistischen Sprachkonzept zu orientieren.“⁸

An diesem Punkt setzt diese Untersuchung an. Denn erstens liessen sich bereits die simplen Alltagserfahrungen verbaler Kommunikation unter diesen Voraussetzungen nicht mehr deuten und zweitens wäre damit die Stimme gegen jede Freiheit gewendet, auf die die Vernunft sich je gerichtet hat. Die von Krämer methodisch vorgeschlagene „performative Revision“ liefert in ihrer nicht-intellektualistischen Perspektive noch keinen tragfähigen Grund für eine Kritik der Stimme selbst, sondern verharrt in dem Gegensatz, den sie zu überwinden trachtet, indem die Stimme ihrerseits kraft ihrer Existenz zu einer Kritik des logos herangezogen wird. Diese Bewegung aber lässt wesentliche Potentiale einer „Rehabilitierung der Stimme“⁹ ungenützt, denn wir können Sybille Krämer nur zustimmen, wenn sie an anderer Stelle sagt: „Die Stimme bildet den Nukleus dessen, worum Geistes-, Human- und Kunstwissenschaften kreisen. ‚The humanities are at their core, voice arts.‘“¹⁰

Wählen wir also einen anderen Ansatz. Folgen wir Krämer in der Frage nach der „Zeichenfunktion der Stimme“¹¹ unter anderen Prämissen. Krämer geht in etwa davon aus: „Die Stimmlichkeit durchbricht die reine Diskursivität des Sprachlichen“¹², „[d]ie semiotische

⁶ Krämer 2003: 69

⁷ Alle Anführungen: Krämer 2003

⁸ Krämer 2003: passim

⁹ Krämer 2006

¹⁰ Kolesch und Krämer 2006: 72
Kolesch und Krämer zitieren hier Peters 2004: 85

¹¹ Krämer 2003: 72

¹² Krämer 2003: 72

Wirkung der Stimme beruht weniger auf kodierter Zeichengebung und mehr auf unwillkürlicher Indexikalität¹³.

Gehen wir also für diese Untersuchung im Gegensatz zu Krämer von der These aus, die Stimme sei nicht Anzeichen¹⁴ sondern Ausdruck. Betrachten wir die Stimme nicht als Natur sondern als Kultur, nicht als der Sprache äußerlich, sondern als Bestandteil von ihr. Die Aufgabe der Sounddesigner in der Fiktion des genannten Filmes war es, einen Stimmausdruck zu gestalten, der die „persona“ Gottes trägt und die Beziehung zu Moses mitsamt ihrer Hierarchie etabliert. Ja mehr noch, sie hatten eine Stimme zu schaffen, die in diesem außergewöhnlichen Drama Gott konstituiert - eine akustische Analogie zur Bühnenmaschinerie der antiken Tragödie im Auftritt eines deus ex machina. In den alltäglicheren Stoffen der Geschichten des Lebens liegt die Anforderung nicht so hoch, die Aufgabenstellung der Stimme ist aber ähnlich. Ihre Lösung wird möglich, wenn wir anstelle des Sounddesigns aus dem Off (zunächst) die Praxis der „Techniken der Stimme“ in Rechnung stellen, die seit Anbeginn menschlicher Kultur am Werk und seit der Geburt von Schauspiel und Rhetorik in der Antike im Widerstreit mit der abendländischen Philosophie im Anspruch auf Wahrheit liegen.

Orientieren wir uns an der Frage, welche Ermöglichungsgründe diese Techniken der Stimme zur Produktion von Ausdruck voraussetzen und setzen diese in Bezug zum Diskurs des Ausschlusses der Stimme, wie er am deutlichsten in der Kritik des Phonozentrismus durch Jacques Derrida scheinbar zum Ausdruck kommt. Derrida teilt mit Krämer - wenn auch unter anderen Vorzeichen - die Auffassung von der zentralen Rolle der Stimme. Auch er setzt an der Frage der Stimme zwischen Anzeige und Bedeutung an, die er mit der Kritik von Husserls Begriff des Zeichens stellt.¹⁵ Allerdings ist die Stimme, von der Derrida spricht nicht die selbe, von der Krämer spricht, wie wir hören werden. Und genau entlang dieses Unterschiedes zwischen idealer und mundaner Stimme könnte sich zeigen, welche Rolle die Stimme für die Dekonstruktion, die Dekonstruktion für die Stimme haben wird.

¹³ Krämer 2003: 73

¹⁴ „Die semiotische Wirkung der Stimme beruht weniger auf kodierter Zeichengebung und mehr auf unwillkürlicher Indexikalität. Die Stimme ist nicht einfach Symbol, sondern Spur von etwas; sie fungiert nicht einfach als Zeichen, vielmehr als Anzeichen. In dieser ihrer Indexikalität ist es begründet, daß die Stimme nicht nur spricht, sondern zeigt.“ Krämer 2003: 73

¹⁵ Derrida 2003

Das Ziel dieser Arbeit liegt also in einer Überprüfung der Voraussetzungen von Sybille Krämers Beobachtung der „Negativen Semiologie der Stimme“. Dies geschieht über eine Untersuchung der Möglichkeiten und Bedingungen ihrer Technizität und ihres Ausdrucks. Damit stellt sich die Untersuchung in den Dienst ihrer „Rehabilitation“, insofern sie dem Ausschluss der Stimme durch eine Ermöglichung der Kritik ihrer selbst und ihrer Hervorbringungen begegnet.

Als schwierigste Aufgabe in der Durchführung dieses Vorhabens erweist sich die Überbrückung der Kluft zwischen den lautlosen philosophischen Diskursen und der lautenden Praxis der Stimme, in der ihre Techniken zur Anwendung und sie selbst zum Ausdruck kommt. Dafür hat sich - weitgehend kompatibel zu den Anregungen von Krämer - folgende Vorgangsweise herauskristallisiert:

Zunächst klären wir im Kapitel 2, wovon wir sprechen, wenn wir über Stimme sprechen. Dies geschieht sowohl auf alltagssprachlicher Ebene wie auch in einer knappen Skizze der philosophischen Positionierung bei Aristoteles mit Hinweis auf die Figur des Ausschlusses der Stimme. Die Beschreibung des medizinisch-physikalischen Modells der an ein Ohr gerichteten Stimmbildung klärt die Frage, in welcher Weise Körperlichkeit in der Stimme präsent ist, wie es um ihre Steuerbarkeit steht - also die Herausforderungen an Techniken der Stimme. Schliesslich betrachten wir noch Besonderheiten im Vorgang des Hörens, die für die Wahrnehmung und Konstruktion/Erkennung akustischer Bedeutung wichtig und für das Verständnis von Audiotechniken hilfreich sind.

Im nächsten Schritt folgen wir in Kapitel 3 Don Ihde einer detaillierten Phänomenologie der Stimme nach dem Modell Fokus-Feld-Horizont. Von Ihde gewinnen wir die für uns zentralen Begriffe von Stimme als „meaningful sound“ und Sprache als „meaning act“ sowohl im Hören als auch im Verstehen. Mit diesem Begriff wird die Stimme in den sprachlichen Ausdruck hereingeholt, der Fokus der Bedeutung (dem Sinn, hinter dem die Stimme in der philosophischen Bewegung stets verschwand) beweglich und die Stimme für die Ausdrucksarbeit der Techniken der Stimme grundsätzlich erschlossen und in ersten Ansätzen bestimmt.

In Kapitel 4 bauen wir dann die Brücke von der Stimme der Philosophie zur Praxis der Techniken der Stimme. Dafür ist es nötig, das Ziel aufzufinden, an dem sich diese Techniken ausrichten und das nicht allein in der Produktion von sprachlichem Sinn als „language-as-

word“ (Ihde) liegen kann, denn stimmlicher Ausdruck ist nicht auf Artikulation von Phonemen beschränkt. Dazu unterziehen wir zunächst die Position der Stimme im Zeichenbegriff der Sprache einer Kritik und ersetzen das von Krämer vorgeschlagene starre Modell einer „Schwelle“ zwischen den Polen von Affekt und Intellekt, Körper und Geist, Innen und Aussen durch das von Ihde gewonnene Modell des Feldes mit beweglichem Fokus. Damit ist das konkrete Verhältnis dieser Pole als Material für die Gestaltung durch Techniken begrifflich eingeholt. Aus der Naturgeschichte der Stimme und dem phänotypischen Prozess der Entstehung ihrer „kommunikativen Konventionen“ nach Michael Tomasello arbeiten wir daraufhin als spezifisches Ziel die „Etablierung und Sicherung der Reputation“ für die Techniken der lautenden Stimme heraus. In der Untersuchung der Stimme als Körpertechnik nach Marcel Mauss bestätigt sich dieser Befund im Weiteren auch für die Kulturgeschichte und ergibt als konkrete Leistung der Techniken des Körpers und der Stimme die Kontrolle des Affektes sowohl des Sprechers als auch des Hörers. In der stimmlichen Praxis der Rhetorik schließlich werden die aufgefundenen Bewegungen noch einmal identifiziert und bestätigt.

Die Überprüfung der vorangegangenen Überlegungen unter medientechnischen Bedingungen erfolgt in Kapitel 5 exemplarisch in einem Interview zum Einsatz von Audiotechnik zur Konstruktion der „körperlosen Stimmen“ im Radio. Unter medialen Bedingungen vollzieht sich durch den Einsatz von Technologien, ein fundamentaler Wandel der Stimme, der aber im Rahmen der im Anschluss an Ihde erarbeiteten Konzepte fassbar bleibt.

Am Ende ziehen wir fragende Schlussfolgerungen aus den Aspekten der Stimme hinsichtlich ihrer Zeichenfunktion als Ausdruck, ihrer Rolle in den „Wahrheitsspielen“ der Gesellschaft als Technologie der Macht und des Selbst (Foucault) und die Macht der Stimme für die Autoaffektion eines heterogenen Selbst. Zu guter Letzt zeigen wir die Möglichkeit an, wie die mundane Stimme von Derridas Verdacht ihres Festhaltens an der Metaphysik zu befreien wäre, in dem wir der Vermutung Raum geben, dass sie dem Motiv der *différance* in keiner Weise widerspricht. Mit einer solchen Rehabilitation wäre die Möglichkeit eröffnet, die Dekonstruktion in einem „auditory turn“ weiter zu dekonstruieren.

Die Vielfältigkeit möglicher Konsequenzen für Sprache und Stimme, die sich aus der Fokussierung auf dem auditorischen Horizont bei Ihde im Gang unserer Untersuchung aufgetan

haben bestätigen entlang seiner Intuition das Potential, das in einer „Philosophy of Sound“ für neue Beiträge zu alten Problemen zu gewinnen wäre.

2. Was ist Stimme?

Stimme entzieht sich zunächst einem Begriff. Besser gesagt, sie „fügt sich nicht den topologischen Ordnungen unserer disjunkten Begriffswelten“ wie Sybille Krämer¹⁶ im Einklang mit vielen anderen Autoren der jüngeren Vergangenheit festgestellt hat. Sowohl die Alltagssprache mit ihrer „inneren“ oder aber „aus“gesprochenen Stimme und deren Ableitungen, als auch die in vielfältige Disziplinen zersplitterten wissenschaftlichen Erzählungen changieren hinsichtlich des Verhältnisses von Bedeutung, Materialität und Bezug zur Welt dessen, was mit diesem Wort „Stimme“ jeweils bezeichnet wird.

Ein Blick in die einschlägige Literatur zeigt, dass die Aufmerksamkeit jener, die sich in ihrer täglichen Praxis professionell mit der Stimme und ihrem Einsatz beschäftigen - von Sängerinnen über Radiosprecherinnen und Schauspielerinnen, Lehrerinnen, Priesterinnen, Anwältinnen, Managerinnen bis zu ihren Sprecherzieherinnen, Stimmtrainerinnen und -coaches oder Sprechwissenschaftlerinnen, um nur einige zu nennen - mit Fragen des praktischen Vollzugs und deren Lösung ausgelastet zu sein scheint, ungeachtet dessen, worauf diese eigentlich gegründet sein mögen.¹⁷ Umgekehrt beschäftigten sich die Musikwissenschaften, die in klanglichen Angelegenheiten vielleicht prädestiniert wären, zwar mit musikalischen Werken und spezifischen Sängerpersönlichkeiten, nicht aber mit einer Theorie der Stimme. Dem neueren kulturwissenschaftlichen Interesse wiederum, wie es in theoretischen Beiträgen vor allem der Literatur- und Medienwissenschaften zum Ausdruck komme, sei trotz ihrer Aufmerksamkeit für das Phänomen Stimme oft eine gewisse Ferne zur Klanglichkeit dieses „Organs“ anzumerken, die, „wenn überhaupt dann nur am Rande gestreift“¹⁸ würde in den dort verhandelten Erörterungen von „Stimme als Text, Metapher, poetischer Idee, als historischem oder mythologischem Gegenstand“. Ähnliches liesse sich wohl auch für das Gros im Korpus

¹⁶ Kolesch und Krämer 2006: 12

¹⁷ Klein 2009: 5f

¹⁸ Klein 2009: 6

der Sprachwissenschaften und Linguistik feststellen, die im Zeichen der bedeutungstragenden Funktion der Stimme von dieser selbst weitgehend abgesehen haben.¹⁹

Für die Frage nach dem Verhältnis von Technologie und Stimme werden wir um die Vorarbeit einer Begriffsklärung für den Rahmen dieser Arbeit also nicht herumkommen. Sehen wir uns die Inhalte des Begriffsfeldes „Stimme“ anhand einiger in Umlauf befindlicher Definitionsversuche im Hinblick auf Ansatzpunkte für Technik kritisch an, um allfällige Missverständnisse darüber, wovon wir sprechen, wenn wir darüber sprechen, womit wir sprechen, möglichst zu vermeiden.

2.1 Alltagssprachliches Verständnis

Eine gute Quelle zur Überprüfung des gesellschaftlich und im Bildungskanon einer Epoche und Kultur anerkannten „Kreises des Wissens“ sind Enzyklopädien oder das „Konversationslexikon“. Wikipedia, die vielleicht aktuellste und demokratischste Version dieser Gattung weiß unter dem Lemma „menschliche Stimme“ folgendes zu berichten:

Die menschliche Stimme ist der durch die Stimmlippen eines Menschen erzeugte und in den Mund-, Rachen- und Nasenhöhlen modulierte Schall. Die Stimme wird vom Menschen zur Übermittlung von Informationen in Form von Sprache und anderen Lauten wie Schreien, Weinen, Lachen, Stöhnen etc. eingesetzt.

Beim Singen wird die menschliche Stimme wie ein Musikinstrument zur Erzeugung von Tönen, Klängen und Melodie, oft verbunden mit Sprache eingesetzt.

Schallerzeugung ohne wesentliche Beteiligung der Stimmlippen wie z.B. Schnalzen mit der Zunge, Pfeifen mit den Lippen, Zähneklappern und Händeklatschen wird nicht als Stimme betrachtet, kann allerdings ebenfalls der Artikulation dienen.²⁰

Im Anschluss werden in dem nicht sehr ausführlichen Artikel (unter 1000 Wörter) noch Stimmerzeugung, Störungen der Stimme und das Vorkommen von „Stimmwissenschaften“ behandelt. Auch der etwas ausführlichere Eintrag der englischsprachigen Wikipedia folgt dieser Gestalt. Bemerkenswert weil nicht selbstverständlich ist in diesem Eintrag der Hinweis

¹⁹ Dies merkt auch John Laver an, der diesen Umstand damit erklärt, dass die Phonetik mit der Analyse segmentaler Laute die Stimme als suprasegmentale Eigenschaft nicht wahrnehmen kann. Er entwickelt darum phonetischen Kriterien genügende Klassifizierungen von Stimmqualitäten. Vergl. Laver 2009

²⁰ Wikipedia-Autoren 2012: http://de.wikipedia.org/wiki/Menschliche_Stimme, Zugriff 7. 1. 2012

auf den informationstragenden Aspekt nichtsprachlicher Laute. Das Stichwort liegt hinter einer Verzweigungsseite, die zu Stimme noch diese weiteren Einträge listet:

Stimme (von althochdeutsch *stimma*) bezeichnet:

menschliche Stimme

analoge Lautäußerungen von Tieren, siehe Bioakustik

Stimme (Wahl), Willensäußerung in einer Abstimmung

Stimmhaftigkeit, Eigenschaft von Lauten in der Phonetik

in der Musik:

Stimme (Musik), nach Regeln erzeugter Part in der (westlichen) Musik (z. B. Hauptstimme, zweite Stimme)

Stimmelage (z. B.: Sopran, Bariton)

eine (nicht solistische) Gesangsstimme in der Popmusik, siehe Vocal

eine anderes Wort für Orgelregister (z. B. gemischte Stimme, Grundstimme)

bei Streichinstrumenten der Stimmstock ²¹

Wir lesen also von einer Abgrenzung der gesprochenen Stimme zur Stimme der Musik, von der Nachbarschaft der Menschen und der Tiere und von der jedoch scheinbar keinen eigenen Bereich erfordernden Übertragung des Wortes in das zunächst mit der Akustik und Lautbildung wenig verwandte Feld der Politik.

Ähnlich aufgebaut präsentiert sich auch ein Eintrag in der früher weit verbreiteten „Brockhaus Enzyklopädie“²²:

1) das akustische Ergebnis der Stimmlippenschwingungen im Stimmorgan (→ Kehlkopf).²³

Es folgen einige Details über Stimmgebung, Einsatz, Stimmumfang mit Frequenzangaben sowie, ebenfalls nicht unwesentlich, weil es uns noch beschäftigen wird in einem ganzen, wenn auch knappen Satz der Hinweis auf die Bedeutung der neurologischen Steuerung der Stimme: „Die Sing-S. wird vom Großhirn, die Sprech-S. im wesentlichen subkortikal

²¹ Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Stimme>, Zugriff 9.1.2012

²² Brockhaus-Redaktion 1973: 142. Hier zitiert nach der 17. Auflage von 1973, also den Wissensstand repräsentierend, wie er etwa zur Hochzeit der Oralitätsdebatte verbindlich war.

²³ Brockhaus-Redaktion 1973: 142

gesteuert.“²⁴ Die aktuelle 20. Auflage, wie sie in der Universitätsbibliothek aufliegt, ändert nichts Wesentliches an diesem Zugang. Im zweiten und letzten Unterpunkt wird dann ebenfalls die Stimme im Kontext der Musik beschrieben.

Stellvertretend für viele andere, strukturell ähnliche Darstellungen der Stimme in dieser Literaturgattung bringen die zitierten Beispiele eine Entscheidung zur Erscheinung, die in gewisser Weise für das historische Verständnis, das sie repräsentieren typisch ist: Sie verzichten in ihrer Bestimmung der Stimme auf das Hören. Sie tun so, als ob es für das Verständnis einer Stimme unwesentlich wäre, ob und wie sie gehört wird. Als ob es für einen Menschen je möglich wäre, ohne Ohren eine Stimme zu haben²⁵, als ob es überhaupt eine Stimme gäbe die sich erhoben und den Menschen zum Menschen gemacht hat, ohne an jemanden gerichtet zu sein. Damit wird nicht nur der für die Stimme seit Aristoteles im Anschluss an Plato konstitutive Unterschied zum Geräusch eingegeben, es haben die Autorinnen und Autoren dieser Einträge auch darüber hinaus eine sehr grundlegende Entscheidung getroffen. Dazu Bernhard Waldenfels:

Die Charakterisierung der Stimme hängt entscheidend davon ab, welche Zugangsweise wir wählen. Es macht einen Unterschied, ob wir die Stimme primär als etwas verstehen, *das* wir hören, oder als jemandes Stimme, von der aus und *auf die* wir hören. Das Hören einer Stimme fällt nicht zusammen mit dem Hören auf eine Stimme. Wählen wir die erste Möglichkeit, so erscheint die Stimme primär als ein akustisches Ereignis. Dies hat zur Folge, daß sich, wie schon angedeutet, die Produzentenperspektive in den Vordergrund schiebt.²⁶ [Hervorhebungen im Original]

Neben den philosophisch weitreichenden Konsequenzen, auf die wir später noch ausführlicher zurück kommen werden, könnte die mit dieser Entscheidung der Enzyklopädien ausgelöste Bewegung unser Projekt vor Probleme stellen, wäre sie tatsächlich für unsere Epoche repräsentativ. Denn wenn wir nach den Auswirkungen eines möglichen „Können des Stimmhandwerkes“ im Verhältnis zu unserem Selbst fragen, braucht dieses Können, wenn es dieses denn gibt, um eine beliebte rhetorische Figur zu bemühen, braucht dieses Können also nicht so etwas wie ein Ziel, an dem es arbeiten und einen Massstab, an dem es sich orientieren kann? Und wo sonst sollte dieses Ziel zu finden sein wenn nicht im Adressat der Stimme, dem „Ohr“ und dessen Hören? Betrachten wir isoliert die bloße Lautproduktion und vergessen da-

²⁴ Brockhaus-Redaktion 1973: 142

²⁵ Das gilt für die Evolution der Stimme genauso wie die Ausbildung der individuellen Stimme. Selbst taube Menschen müssen sich ein Ohr als Feedback leihen, um den Gebrauch ihrer Stimme zu erlernen.

²⁶ Waldenfels 2010: 184

bei, dass wir, so weit es eben eine Stimme betrifft, immer „auf die Stimme hören“, werden die Laute zu einem Geräusch unter anderen, das wir zwar vielleicht auch hören, mit Ohren oder mit Messapparaten, aber die Gerichtetheit und Bedeutung die eine Stimme ausmacht ist verloren. Verloren im Moment ihres ausgesprochen seins und in ihrer Zukunft, denn wie soll sie wachsen, sich weiter entwickeln, verbessern, steigern und verfeinern, wenn sie nicht gehört wird? Und eine Stimme, die nicht gehört wird, wird sie nicht irgendwann verstummen?

Waldenfels erwähnt die radikal produzentenbezogene Ausrichtung des „schweigend und lautlos (tacitus et sine voce) seinen Gedanken“ nachgehenden Egos bei Descartes, das sich nur ausdrücken kann mittels des „allgemeinen Logos, der mit einer einzigen Stimme spricht und den jeden in seinem Denken wiederfinden kann“²⁷. Und dies ist natürlich genau die Figur, wie sie von Plato über Aristoteles bis hin zur modernen Linguistik angestrebt worden ist. Aus dieser Bewegung erklärt sich die Fokussierung dieser Wissenschaft auf den Zeichencharakter der Lautbildung des in der Sprache sich vermittelnden Logos wie die damit einhergehende Abstraktion von der Stimme selbst. Würde der Logos hingegen vom Mund zum Ohr verschoben, sähe die Sache vielleicht ganz anders aus und die Stimme würde mitsamt ihrer Bedeutung in den Vordergrund treten. Denn wenn „hinter jeder Heterophonie“ eine „Homologie“ steht, also hinter jeder Stimme eine Ordnung zu finden sei wie Waldenfels weiter sagt, dann eröffnet sich gerade in der Ordnung des Zusammenspiels von stimmlicher Handlung und erwarteter bzw. erhoffter Reaktion des Hörens der Raum für die Entfaltung der Technologie der sprechenden Stimme.

Befragen wir als nächstes das Wort Stimme, wie es in der deutschen Sprache erscheint. Das auf seiner Sammlung historischer Belege von Wortverwendungen beruhende Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm zieht folgende Schlussfolgerung über die sprachgeschichtliche Bedeutung von „Stimme“²⁸ und scheint damit zunächst die Enzyklopädien zu bestätigen: „stimme, f. , 'ton; fähigkeit zu reden'. form und verbreitung.“²⁹ Im Weiteren wird jedoch eine Differenzierung hinsichtlich Stimme als rezipiertes Produkt des Sprechens in Un-

²⁷ Waldenfels 2010: 186

²⁸ Grimm-Wörterbuch-Redaktion 1940:

http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS47336, Bd. 18, Sp. 3059 bis 3088. Zugriff 21.2.2012

²⁹ Grimm-Wörterbuch-Redaktion 1940: Bd 18, Sp. 3060

terscheidung von Stimme als produzierende Tätigkeit vorgenommen. So heisst es nach der Auflistung der diversen Herkunften und Wortstämme in der Ausführung der ersten und wichtigsten Bedeutungsweise erläuternd:

A. die eigentliche bedeutung des wortes ist seit alters der (vom kehlkopf erzeugte) ton, gesprochen oder gesungen, *so wie er gehört wird*. daneben erscheint zu allen zeiten, in einer verschiebung des standpunktes und aspektes vom gehöreindruck auf die erzeugung, gleichfalls alt, stimme als besitz des sprechenden, als mittel, über das er verfügt, mit dem er wirkt, und als fähigkeit, ton zu erzeugen. eine kategorische trennung der aspekte ist nirgends bezeugt; doch erweist sich der unterschied der blickrichtung auf das produkt des sprechens (resultativ) von der auf die tätigkeit des sprechens (dynamisch-funktionell) oft in den sprachlichen wendungen des wortes.³⁰ [Hervorhebung Rantaša]

Der folgende sehr ausführliche Artikel trennt die vielfältigen Verwendungen der Bezeichnung Stimme und kategorisiert sie säuberlich vom gehörten Ton über die „musikalische Kunstsprache“, den „stark verdinglichten“ Laut als „Ausdruck oder Gesagtes“, die verschiedensten Übertragungen und Erweiterungen im Sinne von Metaphern bis hin zur Verwendung als Stimme für „votum“ (was auf vermutlichen Fremdeinfluss zurückgeführt wird). Allerdings: „die bedeutung 'ton, sprechprodukt' überwiegt ausserordentlich.“³¹

Eine emblematische Belegstelle für diese Wortverwendung könnte beinahe als Motto unserer weiteren Überlegungen dienen und sei hier angeführt:

gebt diesem laute nur gehör,
er wird zur stimme, wird zur sprache
Goethe 15, 103 W.³²

Die gleiche Bewegung zwischen einerseits der Ursache und Verursachung des Schalls und andererseits dessen Wirkung und Wahrnehmung lässt sich, wie zu erwarten ist, auch in der Bedeutung des angeführten Wortes „Ton“³³ und dessen Verwendungen auffinden. Dessen zwei Wurzeln liegen im mittelhoch- bzw. niederdeutschen *dôn*, *dône* und erscheinen „einerseits als 'schall' im allgemeinen und vorzugsweise gerade als unmusikalisches 'geräusch', des-

³⁰ Grimm-Wörterbuch-Redaktion 1940: ibda.

³¹ Grimm-Wörterbuch-Redaktion 1940: ibda.

³² Grimm-Wörterbuch-Redaktion 1940: ibda.

³³ Grimm - Wörterbuch - Redaktion 1940: Bd 21 Sp 681 - Sp 749, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GT06100>, Zugriff 21.2.2012
Auch die weiteren Anführungen kommen von hier.

sen dynamische kraftentfaltung gern hervorgehoben wird, andererseits als die musikalische, kunstmässige 'melodie', als 'musikstück' und 'lied' überhaupt.“ Aufgrund der im Vergleich zum Wort Stimme vielleicht noch stärkeren Verknüpfung mit Musik, wie sie auch in der Verbindung zum Schwesterwort „Weise“ (von wise, ...) zum Ausdruck kommt, schwingen im „ton“ noch weitere Konnotationen hinsichtlich Rede, Ausdruck und im weiteren der Sprechenden Person mit, denn *„früh schon muszten don als 'schall' und 'geräusch' und dôn als 'melodie' sich berühren und kreuzen, so besonders wenn vom dôn eines musikinstrumentes die rede war, der einerseits als dessen schallwirkung im allgemeinen, andererseits als die auf diesem vorgetragne weise aufgefasst werden konnte.“* Diesem Zusammenhang, wie er sich im „guten Ton“ manifestiert werden wir im Kapitel 3 näher nachgehen. Zunächst halten wir den Rückbezug fest, „ton bezieht sich auf den Sprachlaut“ und weiters, dass im musikalischen Zusammenhang wie zuvor bei der Stimme klar gesagt wird, was implizit auch die meisten Verwendungen des Wortes Ton färbt, nämlich *„die töne an sich sind gehöreseindrücke.“*

2.2 Die Stimme in der Philosophie

Mit Beginn der überlieferten Diskussion der Stimme in der abendländischen Tradition steht ihre Eigenschaft als Klang, Laut oder Geräusch als Äußerung eines Körpers mit ihrer Funktion als Trägerin von Bedeutung und Ausdruck in einem metaphysisch aufgeladenen Spannungsverhältnis:

Das hebr. Wort $\langle qûl \rangle$ gehört dem akustischen Bereich an und setzt die akustische Wahrnehmung voraus [1]. Dem Bedeutungsumfang nach bezeichnet $\langle qûl \rangle$ die Naturklänge [2] - oft als Begleitscheinung einer Theophanie oder direkt als S. Gottes aufgefaßt -, die Tier- S.n [3], den Klang der Musikinstrumente [4]; insbesondere aber bezeichnet $\langle qûl \rangle$ die Laute, die der Mensch durch seine Stimmorgane hervorbringt, um seinen körperlichen und seelischen Zuständen Ausdruck zu geben. Die vornehmsten Stimmlaute sind die artikulierten, deren sich der Mensch im Sprechakt bedient. Somit ist $\langle qûl \rangle$ meistens mit der Wiedergabe einer Äußerung verknüpft [5]. Als Teil des Sprechakts steht $\langle qûl \rangle$ im Gegensatz zu dem rein expressiven, unartikulierten Schreien einerseits [6] und dem lautlosen Flüstern andererseits [7].³⁴

Geräusche, Tierlaute, Menschenstimmen und Äußerungen Gottes: Die Widersprüche aus der Offenheit des Begriffes spitzen sich in der hebräischen Tradition exemplarisch zu in der Auseinandersetzung darüber, ob Gott sich mit einer tatsächlich hörbaren, wirklichen Stimme offenbart hat oder über eine spirituelle Stimme. In den überlieferten Texten ist im Zusammen-

³⁴ Di Cesare 1998: 159

hang mit Stimmoffenbarungen von einer „Bat Qûl, «Tochter-S.» oder auch «Echo der S.»“ die Rede. In der begrifflichen Distanzierung vom Körper im körperlosen Echo dieser Bat Qûl schwingt das Problem der Anthropomorphisierung Gottes mit, das mit einer „Entkörperlichung“ seiner Stimme beantwortet wird. So kommt Gottes unmittelbare Stimme keinesfalls aus einem physischen Mund³⁵, der Sprecher der Bat Qûl wird nie gesehen. Die Bemühung um Vermeidung einer Profanisierung der geistigen Bedeutung legt zunehmend auch die Wahrnehmung der göttlichen Äußerungen in der Bat Qûl auf eine gänzlich geistige Ebene nahe: „Der Ausdruck wird meistens für eine wirkliche, hörbare S., teilweise aber auch bildlich für eine nur innere S. gebraucht [11]. Hier zeichnet sich der hermeneutische Hauptunterschied ab, der die weitere Diskussion prägt.“³⁶ Der Widerspruch der Körpergebundenheit einer klingenden Stimme zur Vorstellung Gottes als transzendentes Wesen und Sinn markiert eine Opposition, die für die gesamte philosophische Tradition und auch für die weitere Praxis in Ritus und im Umgang mit Schrift bis hin zur kabbalistischen Auslegung bestimmend bleiben wird.³⁷

Auch im antiken griechischen Denken beginnt die Schwierigkeit der Fassung der Stimme mit der Unschärfe der Wortbedeutung von ungeformtem psóphos (ψόφος, Ton, Schall, Lärm) und phoné (φωνή, Stimme) sowohl in Philosophie³⁸ als auch in der Rhetorik.³⁹ Denn wenn die menschliche Stimme als akustisches, sich an das Hören (ἀκοή) richtendes Phänomen in einem Kontinuum mit tierischen Stimmen und Geräuschen von Objekten situiert ist, muss ihr

³⁵ Vergleiche etwa: „Noch war das Wort im Mund des Königs, da kam eine Stimme aus dem Himmel: Dir, König Nebukadnezar, wird gesagt: Das Königtum ist von dir gewichen!“ (Dan 4,28) Peter Kuhn diskutiert die markante Ort- und Subjektlosigkeit der mächtigen, befehlenden Stimme Gottes in diesem Beispiel und viele weitere Erscheinungen von bat qûl. Vergl. Kuhn 1989

³⁶ Di Cesare 1998:159

³⁷ Vergl. Cavarero 2005: 20f

³⁸ „Wenn man von einer Stelle des <Timaios> [11] absieht, finden sich bei PLATON nirgendwo explizite begriffliche Abgrenzungen [12]; das Wort φωνή bereitet große interpretative Schwierigkeiten, und seine Bedeutung erstreckt sich über den gesamten Bereich der Töne bis hin zur Sprache [13], um metonymisch auch die Sprache der Griechen und der Barbaren zu bezeichnen [14]. In der Unterscheidung der beiden Wörter kann φωνή als die Art und ψόφος als die Gattung angesehen werden [15]: Wenn ψόφος den Ton angibt oder besser den natürlichen oder künstlichen Lärm - im <Kratylos> [16] bezeichnet es eine sinnlose Sprachäußerung -, so ist φωνή auf den Bereich solcher Töne zu beziehen, die von Tieren, Menschen oder Musikinstrumenten hervorgebracht werden [17].“ Di Cesare 1998: 160

³⁹ „Eine wesensmäßige Definition der Stimme unterbleibt jedoch und muß in benachbarten Disziplinen, etwa der Grammatik oder Medizin, gesucht werden. Bei diesen Definitionsversuchen ergeben sich Abgrenzungsprobleme zwischen den Konzepten <Stimme>, <Laut>, <Ton>, <Schall> und <Sprache>. [1] Die von PLATON im <Timaios> angedeutete Auffassung, die Stimme sei auf einen Luftschlag zurückzuführen, «Generell wollen wir also als Ton den durch die Ohren hindurch von der Luft [...] ausgeübten [...] Stoß festsetzen» [2]), erwies sich als prägend bis ins 18.Jh. hinein.“ Wilczek und Campe 2009: 84

Verhältnis zu Sprache und Geist erst gedacht werden. Adriana Cavarero hat auf das Spannungsverhältnis hingewiesen:

„Even in the homeland of logos, this fact shows that acoustic phenomena, in all variations of their expressions, tend to constitute an autonomous sphere, independent of speech. This confusion of voice and sound, which would be a „typical of mystic, archaic thought,“ is thus also a horizon of meaning that seems to require the vocal to be measured first against the whole realm of sounds instead of depending right away on the system of speech.“⁴⁰

Sowohl in der hebräischen als auch in der griechischen Tradition geschieht das Denken dieses Verhältnisses des „autonomen“ Klanges der Stimme und der bedeutungstragenden Sprache über Schöpfungserzählungen. Für die Hebräer äußert sich Gottes schöpfende Macht zuerst nicht im gesprochenen Wort, sondern durch seinen Atem, den er nicht nur Adam einhaucht: „Durch das Wort des Herrn wurden die Himmel geschaffen, ihr ganzes Heer durch den Hauch seines Mundes.“⁴¹ Adriana Cavarero zu diesem Verhältnis: „According to the Bible, God’s power - which manifests itself to the people of Israel through creation and revelation - finds its expression in breath, *ruah*, and in the voice, *qol*.“⁴² Die klingende Stimme gehört wie der Atem einer Bedeutungssphäre an, die der Sprache voraus liegt: „Even when it is explicitly voice, *qol*, the divine power pertains to a sphere that distinguishes itself from speech and is independent of it: a pure vocal, indifferent to the semantic function of language, which takes various forms of sonorous manifestation.“⁴³ Nach Cavarero repräsentiert die Eröffnung der Genesis⁴⁴ mit artikulierten Worten Gottes ein späteres Konzept, in dem die Sprache nur ein Medium ist, in dem sich Gott für die Menschen verständlich macht, während er in der Stimme selbst ist:

⁴⁰ Cavarero 2005: 19

⁴¹ Einheitsübersetzung 2012: Psalm 33, <http://www.bibleserver.com/text/EU/Psalmen33>

Die Gewalt dieser Stimme beschreibt Psalm 29:

„3 Die Stimme des Herrn erschallt über den Wassern. Der Gott der Herrlichkeit donnert, der Herr über gewaltigen Wassern. 4 Die Stimme des Herrn ertönt mit Macht, die Stimme des Herrn voll Majestät. 5 Die Stimme des Herrn zerbricht die Zedern, der Herr zerschmettert die Zedern des Libanon. 6 Er lässt den Libanon hüpfen wie ein Kalb, wie einen Wildstier den Sirjon. 7 Die Stimme des Herrn sprüht flammendes Feuer, 8 die Stimme des Herrn lässt die Wüste beben, beben lässt der Herr die Wüste von Kadesch. 9 Die Stimme des Herrn wirbelt Eichen empor, sie reißt ganze Wälder kahl.“

Einheitsübersetzung 2012: <http://www.bibleserver.com/text/EU/Psalmen29>

⁴² Cavarero 2005: 20

⁴³ Cavarero 2005: 20

⁴⁴ „Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht.“ Einheitsübersetzung 2012: Moses 1,3

For the most ancient phase of the Hebrew religion, God is voice, or also breath, not speech. Speech, according to the ritual formula „word of God“ is what God becomes through the prophets who lend them their mouths, in such a way that the divine *qol* is made articulate language, or the language of Israel. „The prophet does not make God speak, but, at the moment in which he opens his mouth, God speaks.“ (6) The word of God thus makes itself „perceptible in the *medium* of human language.“⁴⁵

In diesem Bild übersteigt die Stimme die Sprache. In den Äußerungen Gottes gehört nur die Sprache der Sphäre der Menschen an.

Auch im Mythos, den Plato den Protagoras im Zusammenhang mit der Frage der Lehrbarkeit der Tugend über die Verteilung der Fähigkeiten an die Tiere erzählen lässt, geht die Stimme der Sprache voraus. Darin werden die Menschen zunächst von Epimetheus vergessen. Prometheus stiehlt also für die Menschen nebst dem Feuer des Hephaistos die Kunst der Athene, mittels derer die so beschenkten Menschen in ihrer Entwicklung unter anderem bald „Töne und Worte mit Kunst zusammengeordnet“⁴⁶ haben.

Die göttliche Gabe der Athene besteht im Vermögen der Gliederung und Ordnung der wilden Laute zu einer vernünftigen Sprache. Die Stimme bildet ein Scharnier zwischen diese beiden Mythen - dies kommt später in der griechischen Übersetzung der hebräischen *qûl* zu *phoné* in der Septuaginta zum Ausdruck. Auch die wesentliche Beziehung zu Atem findet sich in der Übersetzung von *ruah* zu *pneuma* mitsamt dem Bedeutungsfeld des Geistigen wieder, das auch im lateinischen *spiritus* erhalten bleibt.⁴⁷ Der Übergang im Griechischen ist aber nicht der von der Transzendenz Gottes zur menschlichen Sprache sondern - ebenfalls von den Göttern ausgehend - jener von der Natur zum Menschen:

Eine erste Verbindung zwischen <S.> und <Artikulation> wird im Protagorasmythos des gleichnamigen Platonischen Dialogs überliefert [9], in dem der Mensch die Sprache (φωνήν καὶ ὀνόματα) durch Kunstfertigkeit (τῆ τέχνη) erwirbt, nämlich durch die Gliederung (διηρθρώσατο): Hier wird die Entstehung der Sprache zum ersten Mal als Übergang von der unartikulierten zur artikulierten S. verstanden. Wohl deshalb stellt sich in der westlichen Kultur das Problem des Übergangs von

⁴⁵ Cavarero 2005: 21. Cavarero zitiert hier Gershom Sholem.

⁴⁶ Platon 2007: 290 (322a)

⁴⁷ „Das Pneuma (griechisch πνεῦμα, heute pnéwma ausgesprochen, „der Geist“, „Hauch“, „die Luft“, vergleiche etwa Pneumologie oder Pneumatik) weist Bezüge zum Geist auf. So kann Hagion Pneuma als Heiliger Geist übersetzt werden.

Das antike Konzept des Pneumas ist aber nicht nur auf den Geist bezogen, sondern weiter gefasst. Es bedeutet auch so etwas wie Wirbel, Windhauch oder Druck und hat Bezüge zu ähnlichen Konzepten wie dem chinesischen Qi (Chi) oder dem indischen Prana bzw. dem indischen Akasha, vgl. auch Atemseele.“ Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Pneuma>. Zugriff: 18.2.2012. Vergl. auch: Cavarero 2005: 20

der Natur zur Kultur als ein Problem der Artikulation dar, einer Kontinuität, die ihre Diskontinuität mit einschließt.⁴⁸

Dieser Übergang zwischen „natürlich“ und „künstlich“ ist es, an dem die Diskussion der Stimme bis heute sich entzündet.

An die Überlieferung Platons schließt die weitere Differenzierung bei Aristoteles an.⁴⁹ Seine Fassung von Stimme verteilt sich zwar auf verschiedene Kontexte mit unterschiedlichem Erkenntnisinteresse und bildet noch kein einheitliches Konzept,⁵⁰ „Gewöhnlich aber versteht er ψόφος als allgemeines Objekt der ἀκοή, während φωνή, gebunden an die Lebendigkeit der Schallproduzenten, vorwiegend die physiologische Bedeutung von <Stimmorgan> annimmt [22].“⁵¹ Aristoteles bestimmt:

- den ψόφος als Luftkollision und individuelles Hörobjekt
- die φωνή als kommunikativen, mit dem Atmungsapparat erzeugten Laut eines Lebewesens
- διάλεκτος als eine artikulierte φωνή⁵²

Damit ist die Stimme des Menschen zwar von den Geräuschen lebloser Gegenstände unterschieden, aber noch immer nicht von den Stimmen der Tiere. Sie ist Ausdruck der Seele⁵³ und damit als φωνή und διάλεκτος auch allen beseelten Lebewesen zugänglich, wie der Gesang der Vögel zeigt. Aristoteles Erklärung, wie sich die Seele in der Stimme ausdrückt beruht auf den zeitgenössischen naturwissenschaftlich-medizinischen Theorien von Stimme und Psyche:

⁴⁸ Di Cesare 1998: 160

⁴⁹ Aristoteles bezieht sich nach Götttert 1998: 21 auch auf Platos Theorie des Hörens als Luftstoß, der sich durch die Ohren bis zur Seele verbreitet im Dialog Timaios: Platon 2006: 72 (67a): „Indem wir ferner die dritte Gattung unserer Sinneswahrnehmung, die auf das Gehör bezüglichen, betrachten, müssen wir die Ursachen der auf dasselbe sich beziehenden Vorgänge angeben. Überhaupt wollen wir also als Ton den durch die Ohren hindurch vermittelten der Luft, des Gehirns und des Blutes bis zur Seele sich verbreitenden Stoß, als Hören aber die dadurch erfolgende Bewegung bestimmen, welche vom Kopfe beginnt und in der Gegend der Leber aufhört; den raschen Ton bezeichnen wir als hohen, den langsamen als tiefen, den gleichförmigen als mild und glatt, den ihm entgegengesetzten als rau, den mächtigen als laut, sein Gegenteil als leise.“

⁵⁰ Vergl. Ax 1986: 138

⁵¹ Di Cesare 1998: 160

⁵² Ax 1986: 137

⁵³ „Die Stimme aber ist eine Art Schall eines beseelten Wesens. Unbeseelte Wesen haben keine Stimme, man spricht bei ihnen vielmehr nur vergleichsweise von Stimme“ Aristoteles 2011: 103 (420b, 5)

Wie die Zunge zum Schmecken und Sprechen dient, wovon das Schmecken als etwas Unentbehrliches auch bei der Mehrzahl der Lebewesen vorhanden ist, während die Sprache [20] dem Wohlergehen dient, so dient auch der Atem als etwas Unentbehrliches sowohl der inneren Wärme (über den Grund wird an anderer Stelle zu sprechen sein) als auch der Stimme um des Wohlergehens willen. Organ für das Atmen ist der Kehlkopf; dieser ist nur wegen der Lunge vorhanden, denn durch diesen Körperteil haben [25] die Landtiere mehr Wärme als die anderen. Besonders bedarf aber auch die Gegend rund ums Herz der Atmung. Deshalb muss beim Einatmen die Luft ins Innere eindringen. Und so ist die Stimme das Anschlagen der eingeatmeten Luft an die sogenannte Luftröhre, hervorgerufen durch die in diesen Körperteilen befindliche Seele.⁵⁴

Mit dieser interessant dargestellten Verbindung von Körper und Seele in der akustischen Erzeugung der Stimme gewinnt ihr Klang erst ihren semantischen Wert. „Nicht jeder Laut eines beseelten Lebewesens ist Stimme“ - Aristoteles erwähnt etwa das Husten als bloß mechanisches Anstossen. Aus der Voraussetzung der Beseelung folgt nämlich die Bestimmung, dass „Schlagende muß [...] mit einer bestimmten Vorstellung verbunden sein, ist doch die Stimme ein Laut, der etwas ausdrücken will.“⁵⁵ Aber auch dies haben Menschen- und Tierstimmen in Maßen noch gemeinsam. Eine grundsätzliche Differenzierung erfolgt erst über den *logos* (λόγος):

Wichtig in Bezug auf diesen Unterschied ist vielmehr die Tatsache, daß *ὄνομα* und *λόγος* - dieser ist nach Aristoteles das auszeichnende Merkmal des Menschen gegenüber den Tieren - definiert sind als *κατὰ συνθήκην* [30], d.h. als traditionell eingerichtet [31]. Hier tritt eine semiotische Differenz in Kraft, die Tier- von Menschensprache trennt. Während die Tierlaute eher Anzeichen sind in dem Sinne, daß sie φύσει und «in praesentia» die Inhalte vermitteln, haben die menschlichen Sprachlaute symbolischen Charakter, der *κατὰ συνθήκην* gilt; sie sind phonematisch strukturiert, wie die Analyse der Lautform (λέξις) in Elemente (στοιχεῖα) zeigt [32].⁵⁶

An dieser Stelle tritt mit dem *logos* (λόγος) die semiotische Struktur der Stimme zwischen Ausdruck und Anzeichen, zwischen Natur und menschlichem Geist hervor, die uns weiterhin beschäftigen wird. Wolfram Ax: „Aristoteles gelangt also nicht physiologisch, wohl aber semantisch und insbesondere semiotisch zu einer wenigstens in ihren Grundzügen erkennbaren Abgrenzung der menschlichen Sprache.“⁵⁷

In der Bestimmung des Aristoteles wird die sprechende Stimme zum *logos* und „*logos is phone semantike*, signifying voice.“⁵⁸ Diese Bewegung ist von höchster Bedeutung, wie Ca-

⁵⁴ Aristoteles 2011: 105 (420b, 15-25)

⁵⁵ Aristoteles 2011: 105 (420b 30)

⁵⁶ Di Cesare 1998:

⁵⁷ Ax 1986: 137

⁵⁸ Cavarero 2005: 34

varero hervorstreicht, denn sie führt zur weiteren Bestimmung des Menschen als *zoon logon echon*, „the living creature who has logos“⁵⁹, also eines sprechenden Lebewesens. Dass diese Bestimmung traditionell zum Menschen als „rational animal“ verkürzt wird, weist darauf hin, dass in dieser Bewegung mit der Vorgängigkeit der Stimme vor der Sprache, wie sie in den Schöpfungsmythen noch zum Ausdruck kam, etwas geschieht. War die menschliche Stimme akustisch im Feld der Laute und Geräusche situiert und die Begriffe ψόφος und φωνή nicht scharf getrennt, tritt sie bei Aristoteles aus dem Bereich des ψόφος endgültig heraus und hinter den Sinn und die von ihr transportierte Bedeutung in der „Lautspezies λόγος“ zurück. Die Bewegung geht von der Sprache als Medium in der Stimme zur Stimme als Medium für die Sprache. Wolfram Ax schematisiert dem entsprechend das Ergebnis der aristotelischen Sprachreflexion zusammenfassend folgendermassen:

Sie ergibt die Bestimmung des λόγος als eines artikulierten Stimmlautes, der

semantisch: besondere Inhalte ausdrückt

semiotisch: 1. konventionell bedeutsam und
2. phonematisch strukturiert ist

Für den Bereich der bedeutenden Lautzeichen gilt also:

- φωνή	= bedeutsam	
- διάλεκτος	= bedeutsam, artikuliert	
- λόγος	= bedeutsam, artikuliert, menschlich:	1. mit bestimmten Inhalten 2. konventionell 3. phonematisch. ⁶⁰

Phonematisch heisst hier, „die bedeutungstragenden Einheiten entstehen erst aus einer Kombination nicht mehr segmentierbarer und nicht selbst bedeutsamer Laute, die wir Phoneme nennen.“⁶¹ Im Unterschied zur Tiersprache ist in der menschlichen Sprache in der aristotelischen Konzeption die Beziehung von Laut und Sinn prinzipiell beliebig und wird durch Konventionen hergestellt.

Mit dieser Bewegung ist weiters eine Figur ausgeführt, die für Adriana Cavarero in einer „Devocalisation of Logos“⁶² mündet. Sie weist eindringlich auf die etymologische Matrix des

⁵⁹ Cavarero 2005: 34

⁶⁰ Ax 1986: 137

⁶¹ Ax 1986: 136

⁶² Vergl. Cavarero 2005: Besonders die Seiten 33-47

Wortes logos als Begriff für regelhaftes Verbinden von Einzelnem hin, aus dem dieser Effekt durch Verschiebung der Aufmerksamkeit von der akustischen Materialität der Stimme zur Regelhaftigkeit der Struktur des Sinns resultiert:

The word logos derives from the verb legein. From ancient Greek, the verb means both „Speaking“ and „gathering“, „binding“, „joining.“ This is hardly surprising, because the one who speaks joins words to one another, one after the other, gathering them in discourse. Nor is it strange that, precisely for this reason, legein also means „to count“ and „to recount“. [...] Indeed, philosophy focuses its attention precisely on this joining together, which links and gathers according to determinate rules. And this attention, again, comes at the cost of focusing on the acoustic aspect of speech. Philosophical logocentrism is in fact interested above all in the order that rules the „joining“, or rather in language as a system of signification.⁶³

Mit dem Hervortreten des logos verschwindet die Stimme hinter dem Sinn, der Struktur der Zeichen dauerhaft. Nach Platon und Aristoteles hat die Stimme in der philosophischen Diskussion kaum mehr signifikante Auftritte. Selbst der „linguistic turn“ der die Philosophie im 20. Jahrhundert prägt, vollzieht sich weitgehend lautlos.⁶⁴

2.3. Medizinisch-Physikalisches Modell der Stimmbildung

Theorien der Stimme sind nicht von Vorstellung und Wissensstand über die physische Entstehung der Stimme und ihre anatomischen Voraussetzungen zu trennen. Das gilt für die Lehre von der Stimme als „Schlagen des Atemstroms auf die Luftröhre“, wie sie im Anschluss an Plato und Aristoteles bis ins 18. Jahrhundert tradiert wurde⁶⁵ genauso, wie für die heute gängige Auffassungen der Stimme als Ausdruck der Singularität und Körperlichkeit der Sprecherin. Sehen wir uns also das zur Zeit aktuelle Modell der Stimme, wie es in den praktischen Wissenschaften zur Anwendung kommt näher an und behalten dabei die Frage nach eventuellen Ansatzpunkten für menschliche Technologien im Blick.

2.3.1 Der Hör-Sprachkreis

⁶³ Cavareo 2005: 33f

⁶⁴ So heisst es etwa bei Ferdinand de Saussure: „Übrigens ist es unmöglich, daß der Laut an sich, der nur ein materielles Element ist, der Sprache angehören könnte. Er ist für sie nur etwas Sekundäres, ein Stoff, mit dem sie umgeht. [...] Seinem Wesen nach ist es [das bezeichnende Element der Sprache] keineswegs lautlich, es ist unkörperlich, es ist gebildet nicht durch seine stoffliche Substanz, sondern einzig durch die Verschiedenheiten, welche sein Lautbild von allen anderen trennen. (Saussure 1967, S 141)“ Zitiert nach: Dolar 2007: 28

⁶⁵ Vergl. Göttert 1998: 22f

Einen guten „Landkarte“ des Gesamtphänomens Stimme gibt die schematische Darstellung des „Hör-Sprach-Kreises“ bei Friedrich/Bigenzahn/Zorowka:

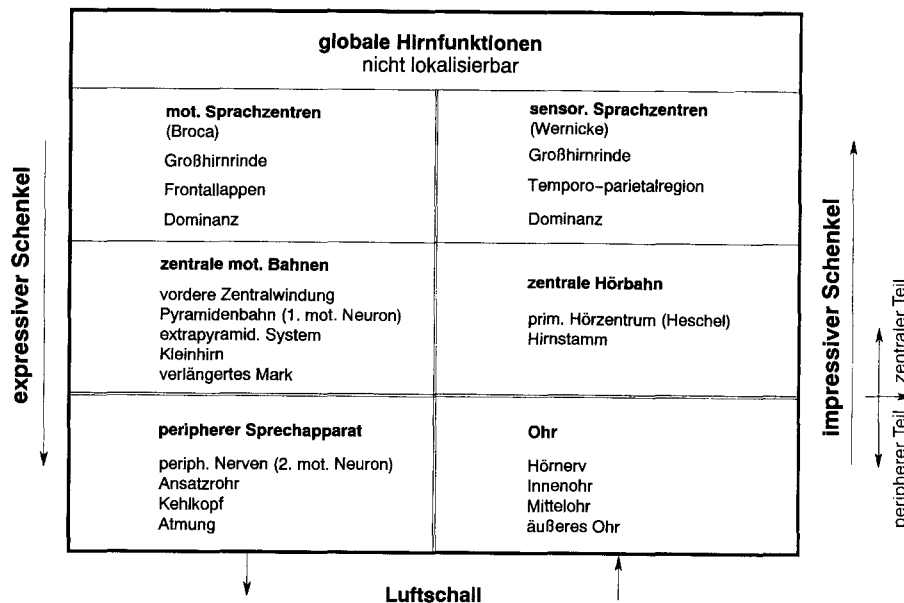


Abbildung: „Übersicht über den „Hör-Sprach-Kreis“⁶⁶

Die vollständige Funktionsfähigkeit dieses Sprech-“Sprach-Hör-Kreises“, der durch eine Symmetrie von expressiver und impressiver Seite, also von Sprechfähigkeit und dem Prozess des Sprachverständnisses andererseits gekennzeichnet ist, stellt eine Voraussetzung für normalen Spracherwerb dar. Die Sprechfähigkeit geht von einem im Gehirn nicht konkret lokalisierbaren vorsprachlichen psychischen Erlebnis aus und verläuft via Verbalisation in der Sprachregion der Großhirnrinde über die zentrale Steuerung der Phonations- und Artikulationsorgane bis zum physiologischen Vorgang der Muskeltätigkeit des Stimmapparates in Atmung, Phonation und Artikulation. Dieser komplexe, aus einem Zusammenspiel zunächst unabhängiger Organe zusammengesetzte Vorgang, der zu den schnellsten Organbewegungen gehört, die der menschliche Körper überhaupt hervorbringen kann,⁶⁷ erzeugt jene charakteristisch modulierten Druckschwankungen der Luft, die als Klang und Geräusch akustische Symbolfunktion übernehmen.

⁶⁶ Friedrich, Bigenzahn et al. 2008: 26

⁶⁷ Vergl. Spitzer 2009

2.3.2 Kompressor, Oszillator, Resonator

Um nun ein „technisches“ Verständnis der Funktion des Stimmapparates zu erleichtern, wird dieser manchmal mit einer Orgelpfeife verglichen: Die Lunge entspricht dem Blasebalg, der Kehlkopf dem Zungenwerk und der Vokaltrakt dem Ansatzrohr. Eine um einen Schritt weiter technisierte und in Stimmbüchern gerne verwendete Metapher zeigt das funktionelle Zusammenspiel zwischen den beteiligten Organen als Kompressor, Oszillator und Resonator:⁶⁸

Funktion	Kompressor	Oszillator	Resonator (Filter)
Organ	Lunge	Stimmbänder	Vokaltrakt
Aktivität	Atmung	Phonation	Artikulation
Akteure	Abdomenmuskulatur und Diaphragma	Laryngeale Muskulatur, Aorodynamik	Lippen, Zunge, Kiefermuskulatur

Die Atmung liefert den nötigen Überdruck, die Stimmlippen wandeln den semikonstanten Luftstrom in eine Sequenz von Luftimpulsen um und wirken als Oszillator, der im Resonator des Vokaltraktes geformt wird.

Der Luftstrom der Atmung aus der Lunge („Kompressor“) - wir Sprechen bis bis auf sehr seltene Ausnahmen nur, während wir ausatmen - versetzt bei entsprechender Öffnungsweite der Glottis, der von den beiden Stimmlippen⁶⁹ („Oszillator“) gebildeten Stimmritze, diese in Schwingungen, deren Frequenz und Amplitude - neben der Stärke des Atemstroms - durch die von der Stellung der vier Knorpel des Kehlkopfes bewirkten Spannung der Stimmlippen geregelt wird. Die Stimmlippen selbst sind schichtweise ausgebaut und bestehen zum größten Teil ebenfalls aus Muskelgewebe, dem M. vocalis der die Stimmbänder strafft und dessen zarter, innerer, die Stimmritze begrenzender Rand in elastischen Fasern ausläuft - den eigentlichen, passiv schwingenden Stimmbändern, die nach der derzeit aktuellen muskelelastischen Theorie vom Luftstrom bewegt werden. Danach sind myoelastische und aerodynamische Kräfte allein und ohne jeden Nervenimpuls in der Lage, Stimmlippenschwingungen zu

⁶⁸ Tabelle nach einer Grafik in Sundberg 1987: 10

⁶⁹ Nach einem vom Arzt Antoine Ferrein im 18. Jahrhundert angestellten Vergleich mit Geigensaiten heißen die Stimmlippen bis heute umgangssprachlich Stimmbänder.

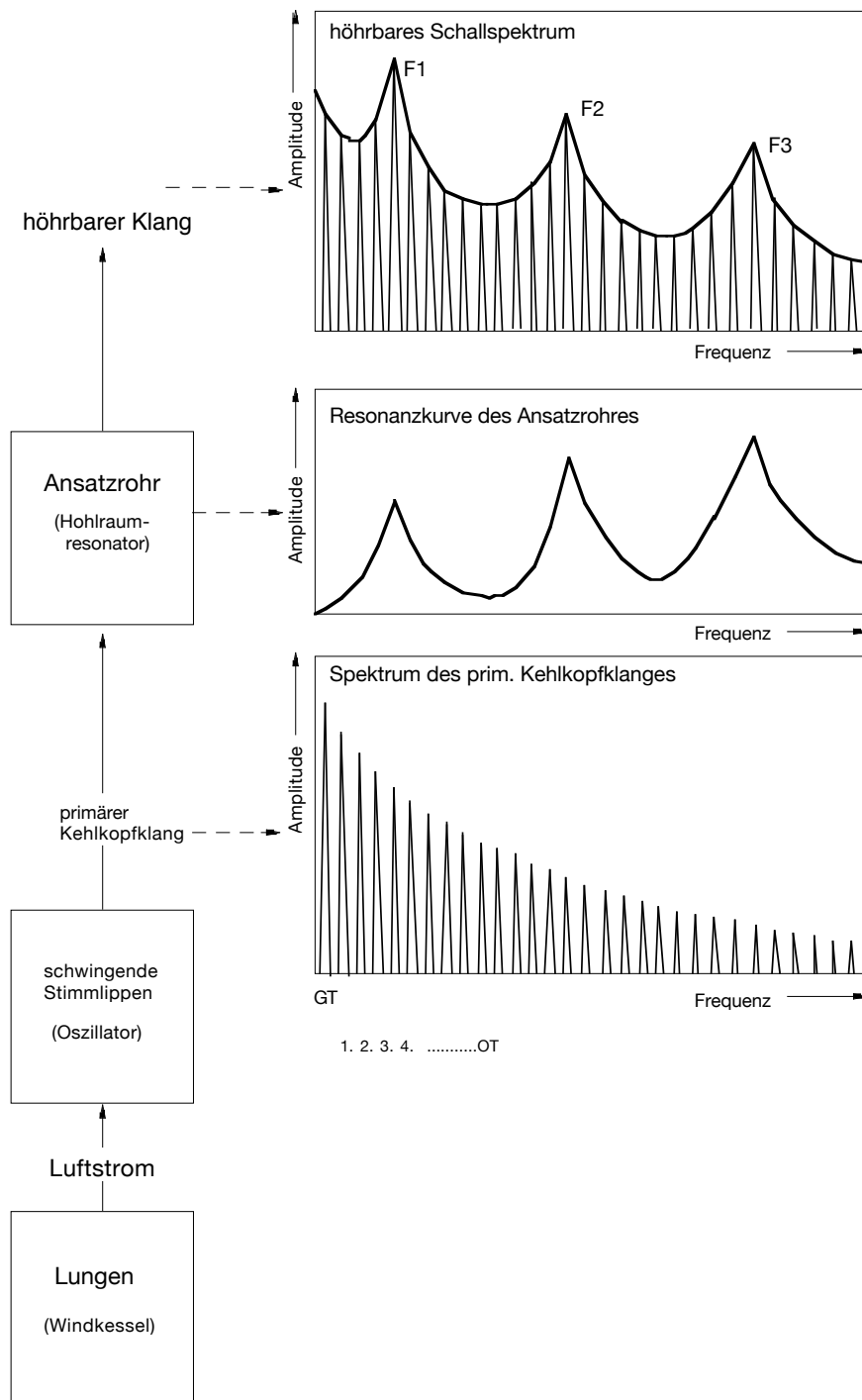
erregen.⁷⁰ Würde man nun den Primärklang der Phonation, also den Ton unmittelbar nach den Stimmbändern hören, wären die Laute der Menschen einander sehr ähnlich und gleichförmig und wir könnten, wie viele unserer Verwandten im Tierreich nicht gerade viele verschiedene Lautgestalten hervorbringen⁷¹.

Die für die menschliche Sprache wesentliche Leistung der gestaltbildenden Artikulation erfolgt nun im Vokaltrakt (Resonator) in vielfältig komplexer Weise. Er ist Modifikator des Primärklangs, Klangquelle für Geräuschlaute und erzeugt auch große Anteile des stimmlichen Ausdrucks. Die Formung der Vokale geschieht durch Änderungen der geometrischen Form des Ansatzrohres mittels unterschiedlicher Einstellung von Zungenhöhe, Ort der Zungenwölbung und Lippenstellung, wodurch aus dem ursprünglichen Frequenzgemisch des Primärgrundklanges mit seinen Obertönen jeweils bestimmte Frequenzen betont und andere abgeschwächt werden. So entstehen für jeden Vokal charakteristische Frequenzkurven mit spezifischen Maxima, den Formanten:⁷²

⁷⁰ Fiukowski 2010: 41

⁷¹ Es gibt ein umgekehrtes Verhältnis der Bedeutung von Kehlkopf zu Supralaryngealtrakt bei verbaler Kommunikation des Menschen und non-verbaler Kommunikation im Tierreich: Ist im einen Fall die Aktivität der Stimmlippen gestaltbildend und der Kehlkopf nicht relevant, ist es beim Menschen gerade umgekehrt. Vergl. Ploog und Jürgens 1982: 20

⁷² Schneider und Bigenzahn 2007: 50



73

Akustische Funktionen und Eigenschaften des Stimmapparates. Besondere Beachtung verdienen die hier zur Darstellung gebrachten Wirkungen der physiologischen Aktivität auf die physikalischen Wirkungen im produzierten Schall.

Die Formung der Konsonanten entsteht durch die Hemmung des Luftstromes an für jeden Konsonanten charakteristischen Stellen sowie durch zusätzliche Geräuschbildung im suprala-

⁷³ Abbildung nach Friedrich, Bigenzahn et al. 2008: 51

ryngealen Trakt. Hemmungen können z.B. durch einen „beweglichen Artikulator“ wie Lippe oder Zunge gebildet werden, der etwa gegen einen unbeweglichen Artikulator wie z.B. die Zähne gestellt wird. Man unterscheidet Reibelaute, Engelaute, Verschlusslaute, Nasallaute und Schwinglaute, wobei diese Terminologie historisch veränderlich ist. Stimmhafte Konsonanten erhalten eine Klangbeimischung von der Glottis, stimmlose nicht. Sowohl der Übergang der Formanten der Vokale als auch der Konsonanten ist fließend⁷⁴, für ihre „ideale“ Ausbildung sprechen wir von „Kardinalkonstanten“.

Der von diesem „analogen“ Charakter der Lautproduktion eröffnete Möglichkeitsraum akustischer Zeichenbildung wird in den Sprachen der Welt sehr unterschiedlich in konkret unterschiedene und unterscheidbare akustische Zeichen aufgeteilt oder „digitalisiert“. Die allen Sprachen je eigene notorische „Inkonsequenz der Orthographie“⁷⁵ hinsichtlich der lautlichen Basis der schriftlichen Zeichen, der wir durch Verwendung von Diakritika, graphischen Notationssystemen bis hin zu ganzen „Lautschriften“ zur Anzeige der „Aussprache“ eines Schriftwortes begegnen ist also kein Zufall, sondern folgt in dieser technischen Beschreibung systemimmanent als „Digitalisierungsrauschen“, als doppelte Unschärfe. Diese ist bedingt einerseits durch die fransigen Abgrenzungen der aus dem Kontinuum möglicher menschlicher Lautproduktion in jeder Sprache anders aber immer unscharf herausgeschnittenen akustischen Zeichen und andererseits durch die Konvertierung dieser unscharfen Zeichen in den optischen Raum mittels Technik der Schrift als „akustisch-optischen Schallwandler“, dem wiederum durch seine Auflösungsgenauigkeit eine durch die Ökonomie des Schriftsystems bedingte Unschärfe eigen ist. Denn durch Abbildung des größeren akustischen Zeichenvorrats auf eine geringere handhabbare Anzahl von Buchstaben - also ein akzeptables Minimum, das gerade noch redundant und ausdrucksstark genug ist, um eine Sprache abzubilden - muss es aufgrund der resultierende Beschränkung der optisch übertragbaren Bandbreite zwangsläufig zu Auslassungen kommen, die in einem lebendigen, gewachsenen und sich stets entwickelnden System wie der natürlichen Sprache zu Inkongruenzen und Inkohärenz in der Codierung führen. Der von Jacques Derrida mit seinem emblematischen Neologismus der *différance* adressierte Spielraum im Verhältnis Stimme und Schrift zeigt sich somit als bereits in der biologischen Voraussetzung der Sprache und ihrer Physik angelegt.

⁷⁴ Schneider und Bigenzahn 2007: 54

⁷⁵ Schneider und Bigenzahn 2007: 54

Die Stimme als „phone semantike“, von Aristoteles nicht ganz zu Unrecht als eine „artbildende“ Besonderheit des Menschen beschrieben ist als spezifische Konfiguration des Stimmmapparates neben dem Gehirn entwicklungsgeschichtlich einer der jüngsten Schritte des homo sapiens. Anders als beim Sehen gibt es jedoch kein eigenes „Stimmorgan“. Im Gegenteil, alle an der Stimmbildung beteiligten Organe sind zunächst für einen anderen überlebenswichtigen Zweck entstanden und führen ihre ursprünglichen Aufgaben weiterhin aus. Bei der expressiven Stimmfunktion handelt es sich also um eine Sekundärfunktion.⁷⁶ So dienen die Lungen primär der Sauerstoffversorgung der „Vitalatmung“, hinzukommt eine spezielle „Phonationsatmung“.⁷⁷ Die Stimmlippen entwickelten sich als Schließmuskel für den lebensnotwendigen reflektorischen Schutzverschluss bei der Umstellung der Sauerstoffatmung von Kiemen- auf Lungenatmung und werden noch immer in diesem Sinn verwendet, wenn es beispielsweise darum geht, durch „Luft anhalten“ den Körper zu stabilisieren (wenn wir etwas Schweres heben), aber auch bei der Stuhlentleerung oder der Reinigung der Atemwege durch Husten⁷⁸. Das Ansatzrohr wiederum war ursprünglich für die Aufnahme, Beförderung und Zerkleinerung der Nahrung zuständig, wie rezent Mundhöhle, Zähne, Zunge und Rachen noch immer zum Verdauungsapparat gehören und der Kehlkopfdeckel das Überfließen von Speisebrei in die unteren Luftwege verhindert⁷⁹.

Diese phylogenetisch älteren wie ontogenetisch vorgängig erworbenen Leistungen des Körpers, also die „Primärfunktionen“, setzen einen begrenzenden Rahmen für die Möglichkeiten der „Suprastruktur“ des Sprechens und Singens.⁸⁰ Eine Klasse von Sprechstörungen hat ihre Ursache darin, dass sich die Stimme nicht an diesen Rahmen halten will.⁸¹ Darüber hinaus werden die Beiträge der Primärfunktionen zur Lautbildung vom Ohr interpretierend ausgehört. Sie können also ebenso als „Zeichengeneratoren“⁸² für die Bildung des Stimmausdrucks im Hintergrund der sprachlichen Funktion beschrieben werden. So lässt sich etwa die

⁷⁶ Schneider und Bigenzahn 2007: 28

⁷⁷ Habermann 1975: 12

⁷⁸ Spitzer 2009: 261f

⁷⁹ Habermann 1975: 30

⁸⁰ Vergl. Habermann: 30

⁸¹ Habermann 1975: 30

⁸² Trojan 1982: 59ff. Der Titel des Aufsatzes ist: „Generatoren des Stimmausdrucks“.

bedeutungstragende Funktion der Enge oder Weite des Rachens für die Kodierung/Dekodierung von Unlust („Das schnürt mir die Kehle zu.“) bzw. Lust („Mmmm“) als Rest des primärfunktionalen „Brechaktes“ bzw. dessen phonischer Ausdruck im Sprechakt auf den Gegensatz peristaltischer zu antiperistaltischer Bewegung in der Verdauung zurückführen.⁸³

Daran ist zu hören, dass diese stimmlichen Anzeichen älter sind als die lautende Sprache. Über diesen Mechanismus ist es auch möglich, den Affekt vom Wortsinn zu trennen.⁸⁴ Auch Luftdruck, Geschwindigkeit und Rhythmus der Phonationsatmung der Lunge wirken vielfältig direkt auf die Schwingung der Stimmlippen und den zeitlichen Verlauf des Sprechens und seiner Atempausen. An der Atmung ist der ganze Körper durch seine Haltung beteiligt, was wiederum ein Auslesen der entsprechenden „Lautgebärden“ und der „gesamtkörperlichen Bewegungsspuren“⁸⁵ zur Folge hat. Der Stimmensatz der Glottis, also der Übergang von der „Atemform (Glottis respiratoria) in die Sprechform (Glottis phonatoria)“ und in die umgekehrte Richtung der Stimmabsatz⁸⁶ erzeugt nicht nur Konsonanten sondern wird, je nach Form, auch als Ausdruck körperlicher und seelischer Zustände wie Unsicherheit („gehauchte Form“), Freude (weiche Form“), Wut („unphysiologischer Glottisschlag“) und dergleichen mehr gehört.⁸⁷ Und auch der durch die freie Beweglichkeit des Kehlkopfs möglich gewordene „Registermechanismus“, also der unterschiedliche Einsatz von Kopfklang (je nach Erregungszustand Ekel, Schmerz, Angst, Unsicherheit aber auch Zuneigung, verstandesmäßiger Ausdruck, etc.) und Brustklang (Zorn, Ärger, Wut, Hass) mit seinen Farben „hell“ und „dunkel“ wären hier zu nennen.⁸⁸ Die zwischen den Geschlechtern zunächst um zirka eine Oktave

⁸³ Trojan 1982: passim

⁸⁴ Habermann 1975: 90

⁸⁵ Trojan 1982: 75 „Der von Wundt (1900) geprägte Begriff der "Lautgebärden" setzt voraus, daß sich diese erst allmählich aus einer Gebärden Sprache entwickelt haben. Demgegenüber bestreitet Kainz (1941-1959) im zweiten Band seiner "Psychologie der Sprache" einen Primaten der Gebärden Sprache und nimmt eine Gleichzeitigkeit der beiden Spracharten an. Frühe Stufen der Sprachentwicklung sind nach ihm durch eine Wirkungstotalität der Expressivmittel gekennzeichnet, späte durch eine rein synsemantische Darstellung, dh. eine solche, die sich allein auf die Bedeutung der Sprachzeichen stützt. Im Laufe der Entwicklung wurden nun die ursprünglich gesamtkörperlichen, nicht-phonischen Bewegungen immer mehr zurückgedrängt, ohne sich aber völlig verloren zu haben.“ Vergl. auch die Diskussion der daran auf der Basis empirischer Beobachtungen anschließenden Theorie von Michael Tomasello in Abschnitt 4.2 dieser Arbeit.

⁸⁶ Fiukowski 2010: 41ff, S45ff

⁸⁷ Fiukowski 2010: 42

⁸⁸ Vergl. Trojan 1982: 73

differierende physiologische Sprechlage der Stimme⁸⁹ in Folge der unterschiedlichen Länge der Stimmlippen ist auch ein wichtiges sekundäres Geschlechtsmerkmal, womit dem Einsatz der Registermechanismus auch in der Begegnung der Geschlechter eine wichtige Rolle zukommt, die kulturgeschichtlich in der Stimmpraxis eine enorme Rolle gespielt hat und spielt. Der männliche Charakter des Brusttonklanges als „Imponiergehabe“ zur Gewinnung von Ansehen oder das „Vorherrschen der Kopfstimme“ als „Tendenz zur Selbstverkleinerung gegenüber dem Partner“ als Ausdruck von Unterwerfung, Bitte, Zärtlichkeit.⁹⁰ Parallelen dieses „Ausdrucksgenerators“ zur stimmlichen Kommunikation im Tierreich sind nicht zu überhören.⁹¹

2.3.3 Das phonatorische Kontrollsystem

Eine weitere Konsequenz der Ausbildung der Stimmapparates als Ensemble von Sekundärfunktionen lebenserhaltender Organe liegt in der Art der nervlichen Versorgung wesentlicher Anteile durch das autonome (vegetative) Nervensystem und daraus resultierenden Einschränkungen der bewussten Kontrolle. Habermann erwähnt (das Bild klingt grausam), dass ein Tier noch schreien kann „wenn alle Hirnteile bis auf das verlängerte Mark (Medulla oblongata) abgetrennt sind. In dieser liegen neben vielen für die Erhaltung des Lebens wichtigen Zentren die Ursprungskerne für die motorischen Nerven des Kehlkopfs und der sonstigen an der Lautgebung beteiligten Muskeln.“⁹² Weiters spielen Verknüpfungen und neuro-muskuläre Reflexbögen - die Nervenbahn zwischen sensiblem Rezeptor und peripherem Erfolgsorgan führt Signale nur über das Rückenmark und nicht über das Gehirn - sowie das „extrapyramidale

⁸⁹ Auch Indifferenzlage genannt, bezeichnet „jenen Tonbezirk innerhalb des Sprechbereichs unseres Stimmumfangs, der mit dem geringsten Kraftaufwand der Kehlkopfmuskulatur und mit geringstem Atemdruck erzeugt wird, d.h. mit physiologisch geringem Energieaufwand der spezifischen Sprechmuskulatur.“ Fiukowski 2010: 46. Historisch verändert sich diese Lage. Heute werden im Vergleich zu früheren Beobachtungen tiefere Lagen angenommen. Vergl. Habermann 1975: 85

⁹⁰ Trojan S 74

Habermann erwähnt auch Trojans Begriff des Akuems, der stimmliche Ausdruckskomponenten und ihre biomechanischen Auslöser, der nach dem Modell des Phonems gebildet ist: „Im Rahmen seiner Ausdruckstheorie, seiner Untersuchungen und Definitionen spricht TROJAN von "Akuemen" und versteht darunter "den Inbegriff aller Merkmale, durch die sich ein Affekt oder ein Gemütszustand phonisch und artikulatorisch kundgibt und die sich in den Realisationen wiederfinden müssen, damit deren Bedeutung verstanden werden kann". Vergl. Habermann 1975: 90

Vergleiche dazu auch Wikipedia-Autoren 2012: [http://de.wikipedia.org/wiki/Akuem_\(Phonetik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Akuem_(Phonetik)) (Zugriff 20. Februar 2012)

⁹¹ Vergl. Tembrock 1982: 39

⁹² Habermann 1975: 64f

System“ aus Stammganglien, motorischen Kernen des Mittelhirns sowie Kleinhirn und vegetative Zentren des Zwischenhirns eine Rolle.⁹³ Von der Großhirnrinde wiederum geht die willkürliche Betätigung des Stimmapparates aus. Das ultraschnelle und extrem feine Zusammenspiel der zahlreichen beteiligten Muskelpartien beruht also auf einer sehr komplexen nervlichen Steuerung, die nur zu einem geringen Teil direkt, zu einem großen Teil nur indirekt willentlich beeinflusst werden kann.

Die vielen oft sehr feinen Muskelgruppen mit ihren unterschiedlichen sonstigen physiologischen Aufgaben - jeder ein „Regelkreis“ mit aktivierenden und sensorischen Nerven⁹⁴ - werden also erst durch einen sekundären, ebenfalls entwicklungsgeschichtlich spät erworbenen Regelmechanismus höherer Ordnung zu einer Funktionseinheit zusammengeführt. „Dieses „phonatorische Kontrollsystem“ besteht aus der audio-phonatorischen und der neuromuskulären Phonationskontrolle.“⁹⁵ Führend ist also die Kontrolle der Lautäußerung durch auditive Rückkopplung mit dem Gehör. Gehörlosigkeit macht jeden Spracherwerb ohne fremde Hilfe mangels Feedback auf die Muskelbewegungen unmöglich.

Es wurde im medizinisch-therapeutischen Kontext öfter versucht, die beschriebenen Funktionen in einem Blockschema oder „kybernetischen Modell“ darzustellen. Sehr detaillierte frühe Modelle hat etwa K. F. Früh in seinem Buch *Kybernetik der Stimmgebung und des Stotterns* vorgeschlagen.⁹⁶ Die „Willkürsteuerung der Stimmgebung“ erfolgt dabei im Großhirn, die eigentliche Steuerung in dem nicht der bewussten Kontrolle unterworfenen „Prozessrechner“ aus Hirnstamm und Kleinhirn und auf der dritten Eben in den zahlreichen Regelkreisen der einzelnen Muskeln. Was in solchen Konzeptionen schön zur Darstellung kommt ist, wie wenig die eigentliche Stimmgebung der direkten bewussten Kontrolle unterliegt. Dies, gemeinsam mit dem Umstand, dass die Stimme auf geheimnisvolle Weise ohne auffindbares Einzelorgan im Inneren des Körpers, also unsichtbar, aus einer Liaison des lebensspendenden, eigenwilligen Atems - gerne gedeutet als Seele - mit dem willkürlichen Geist der Vernunft geboren wird, mag vielleicht Anlass gegeben haben für die Entstehung der vielen Mythen und Metaphern, mit denen die Stimme in der Kulturgeschichte zu umschreiben versucht wurde

⁹³ Habermann 1975: 65

⁹⁴ Vergl. Früh 1965: 24ff

⁹⁵ Friedrich, Bigenzahn et al. 2008: 54

⁹⁶ Früh 1965

und die sich bis heute in manchen Philosophien, vor allem aber in den bei Stimmtrainings und Gesangslehre so gerne verwendeten esoterischen Bildern erhalten haben.⁹⁷ Aber trotzdem: „Hunde und Katzen haben wohl ein stimmliches Organ, das dem Menschen ähnelt, aber sie sprechen nicht und sie singen nicht.“⁹⁸

2.3.4 Inneres Sprechen und innere Stimme

Auch die von Augustinus überlieferte Verwunderung über das leise Lesen seines Mentors Ambrosius sagt in dieser Hinsicht nicht nur etwas über kulturgeschichtliche Praktiken der Spätantike aus, sondern ist vielleicht auch eine Intuition über die Rolle der Stimme in den erst im vergangenen Jahrhundert aufgewiesenen Zusammenhängen von Gedanken-Sprache-Sprechen. Bei der Artikulation eigener Gedanken sowie im „funktionellem Nachvollzug“⁹⁹ beim stummen Sprach- und Gesangshören bedienen wir uns der Motorik der Stimmbildung. Denn trotz des Schweigens der äußeren Stimme gehen mit dem „inneren Sprechen“ des lautlosen Lesens und Zuhörens häufig Bewegungen des phonischen wie des artikulatorischen Apparates einher. Atmung, Stimmlippen¹⁰⁰ Zunge, Lippen, etc. vollführen eine durch Unterdrückung des phonischen Anteils „unvollkommene äußere Sprechhandlung“¹⁰¹, wie sie in der tonlosen Bewegung der Lippen beim Leseanfänger oft zu sehen ist.¹⁰²

Im graduellen Übergang der äußeren Stimme zu den stillen Gedanken wird von diesem „inneren Sprechen“ heute eine „innere Sprache“ unterschieden¹⁰³, die ohne Beteiligung der Sprechmotorik wirkt. Diese ist Voraussetzung für passive Sprachleistungen wie das Sprachverstehen und bereitet die aktiven Sprachleistungen wie Sprechen und Schreiben vor. Die „innere Sprache“ ist dabei mehr als ein „bloßes Denken in Wortvorstellungen“, da sie neben dem

⁹⁷ Spitzer 2009: 277 Der Autor spricht vom „unglaublichen Kauderwelsch“ der Gesangslehrer im Unterricht, der aus der metaphorischen Rede über diese komplizierten Zusammenhänge hervorgeht.

⁹⁸ Habermann 1975: 69 Der Autor zitiert hier einen Ausspruch von R. Husson, der in den 1950er-Jahren eine neurochronaxische Theorie der Stimmbildung (motorisch gesteuertes Schwingen der Stimmlippen) vertrat.

⁹⁹ Fiukowski 2010: 49

¹⁰⁰ Habermann 1975: 136

¹⁰¹ Fiukowski 2010: 487 (Fussnote 28)

¹⁰² Habermann 1975: 136

¹⁰³ Vergleiche die Darstellung bei Fiukowski 2010: 487 (Fussnote 28)

akustischen Wortbild auch optische sowie „sprech- und schreibmotorische Komponenten“ hat. Da wir die Fähigkeit zu sprechen aber früher erwerben als die Fähigkeit zu schreiben, ist sie tiefer verankert. „Der akustisch-motorische Faktor steht“ für eine solcherart „erweiterte innere Sprache“ also „immer in Bereitschaft und wird ‚gelegentlich als Funktionshilfe herangezogen‘.“ Zur „Verdeutlichung eigener gedanklicher Formulierungen, zum besseren und leichteren Verstehen und verarbeiten gelesener Inhalte“ ist „ein bestimmter Intensitätsgrad der Sprechmotorik und das In-Betrieb-setzen des akustischen Sektors der inneren Sprache nötig.“¹⁰⁴ In dieser Körperlichkeit am Anfang des Übergangs von der äußeren zu einer „inneren Stimme“ und umgekehrt mag eines der Scharniere für die undifferenzierte Verwendung des selben Wortes für akustische und nicht-akustische Phänomenen liegen, die aus der enzyklopädischen Vorstellung von „Stimme als Schallproduktion“ nicht nachvollziehbar wäre.

2. 4 Besonderheiten des Gehörs

Die wichtige Rolle des Gehörs steht nicht nur in der Wortbedeutung von „Stimme“ in der deutschen Sprache bei Grimm, dem Regelkreis bei Friedrich/Bigenzahn oder in dem zitierten kybernetischen Diagramm folgerichtig am Ende der Stimmbildung, sondern bildet auch ihren Anfang. Selbst Jacques Derrida, der sich eigentlich auf die phänomenologische Stimme beziehen will bemerkt zur Unterstreichung seiner Formel :

Schon in der Struktur der Sprechens ist impliziert, daß der Sprechende sich hört, sich versteht: daß er zugleich die sinnliche Form der Phoneme wahrnimmt und seine eigene Ausdrucksintention versteht. Kommt es zu Zwischenfällen, die dieser teleologischen Notwendigkeit scheinbar widersprechen, dann werden sie entweder durch irgendeine Ersatzoperation überwunden, oder aber es wird kein Sprechen geben. Stummheit und Taubheit bilden ein Paar.¹⁰⁵

Das Hören ist für das Sprechen in dreifacher Hinsicht gestaltend. Durch meine eigenen Ohren bildet es meine Sprache - Derrida sagt für gesprochene Worte, daß deren „*telos* es beinhaltet, dass sie von demjenigen verstanden werden, der sie äußert.“ Meine Stimme ist aber auch meine eigene, durch die Ohren meines Gegenübers und sein Verhalten auf mich zurück wirkende soziale „Person“. Diese affiziert mich wiederum. In einer wenn man so will „uex-

¹⁰⁴ Fiukowski 2010: 487

¹⁰⁵ Derrida 2003: 106 Anzumerken wäre, dass „irgendeine Ersatzoperation“ immer technischen Charakter haben wird.

küll'schen“ Wendung könnten wir auch sagen: Wäre nicht die Stimme „Ohrenhaft“, ihr Aufbau würde nie gelingen.¹⁰⁶

Wie funktioniert aber diese Gestaltung der Stimme durch das Ohr? Als Informationsträger dienen dem Gehör die physikalischen Charakteristika der mechanischen Schwingung eines Schalls: Frequenzen von Sinusschwingungen, deren Lage in der Zeit (Phase) und deren Verhältnisse zueinander, ihre jeweilige Energie/Lautstärke und Dauer, weiters die Verläufe dieser Eigenschaften in der Zeit und die Gestalt ihrer Beziehungen. In der Luft breitet sich der Schall kugelförmig mit einer Geschwindigkeit von 343m/s bei 20°C aus (in dichteren Medien schneller), wobei die Energie in der Luft mit dem Quadrat der Entfernung abnimmt. Trifft er auf Hindernisse wird er reflektiert, wobei das Verhältnis von Beschaffenheit des Hindernisses und des Schalls eine Rolle spielt. Letztere Eigenschaften des Schalls werden vor allem beim „Raumhören“ ausgewertet, erstere bei der Wahrnehmung von Lautgestalten. Für besonders hervorstechende Kombinationen dieser Parameter haben sich in den damit befassten Disziplinen eigene Terminologien entwickelt. Was die Frequenzen betrifft, so spricht man in Physik und Akustik bei Vorliegen einer Sinusschwingung von einem reinen „Ton“ (dieser kommt aber in der Natur praktisch nicht vor). In der Musik meint man damit den einzelnen Ton eines Instruments, der physikalisch gesehen aus einem Grundton und Obertönen gebildet ist. Diese Frequenzkombination des musikalischen Tons bezeichnet man in der Akustik wiederum bereits als Klang, wenn zu einem Grundton ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz, sogenannte „harmonische“ Obertöne hinzukommen. Der Klang ist durch eine periodische Gesamtschwingung gekennzeichnet¹⁰⁷. In der Stimme entspricht der Vokal dieser Beschreibung. Als Geräusch wird in der Akustik hingegen eine unperiodische Schwingung bezeichnet, die in ihrer Zusammensetzung keine dominierende Frequenz und nicht-ganzzahlige Vielfache oder Obertöne beinhaltet. Die Klangfarbe hängt von der Energieverteilung des Spektrums ab. Auch Geräusche, bei denen wir keine Tonhöhe hören, können eine Farbe haben, wie zum Beispiel Donnerrollen. Rauschen ist eine chaotische Mischung von Frequenzen. Dies entspricht den Konsonanten. Töne, Klänge, Geräusche und Rauschen kommen meist in einer Mischung vor. Der Lautstärkeverlauf eines Signals wird als „Hüllkurve“ bezeichnet. Am Anfang eines Lau-

¹⁰⁶ Jakob von Uexküll (1864 - 1944) gilt heute als Begründer der „Biosemiotik“. Vergleiche zu dieser Wendung: Uexküll 1958: 153ff

¹⁰⁷ Jede periodische Schwingung kann als eine Summe von einzelnen Sinustönen aufgefasst werden. Mittels der sogenannten Fourier-Analyse können die einzelnen Sinustöne aus dem Signal herausgerechnet werden.

tes finden meistens komplexe Einschwingvorgänge statt, in denen sich das Spektrum und die Hüllkurven der involvierten Frequenzen charakteristisch ändern. Einmalige Schallvorgänge nennt man Transienten, auch diese kommen in Musik und Sprache vor. Das Gehör, zunächst ausgebildet als ein Alarmorgan, hat auf mechanischer und physiologisch/kognitiver Ebene raffinierte Fähigkeiten entwickelt, um diese Gegebenheiten auszuwerten. Die für die Erfüllung der Warnungsaufgabe nötige „Ungerichtetheit“ und Schnelligkeit des Hörens prädestinieren es auch als Kanal für die Kommunikation, die in dieser Modalität über akustische Zeichen zu erfolgen hat.¹⁰⁸ Daran richten sich die Ausbildung von Stimme und Stimmapparat aus, die wir uns nun näher ansehen.

Allgemein gesprochen basiert das Gehör auf mechanischen Rezeptoren (im Unterschied zum Auge, in dem photochemische Rezeptoren wirken), die Amplitude/Lautstärke und Frequenz/Tonhöhe des Schalls in neuronale Impulse umwandeln.¹⁰⁹ Diese Rezeptoren befinden sich in der „Schnecke“ (Cochlea) auf einer Basilarmembran im Innenohr und bestehen aus feinen Haarzellen (Stereocilien), die gegen eine weitere Membran (Tectorialmembran) stehen. Jeder Frequenz sind bestimmte Stereocilien zugeordnet, die flüssigkeitsgefüllte Cochlea ist so geformt, dass am Ort jeder Haarzelle in der Flüssigkeit (Perilymphe und Endolymphe) zu ihrer Frequenz passende Schwingungsmaxima auftreten. Bei Bewegung der Basilarmembran durch Druckschwankungen werden die Haarzellen durch die elektrischen Verhältnisse in Zelle und umgebender Flüssigkeit „depolarisiert“, wodurch in der mit ihr verbundenen Synapse Aktionspotentiale ausgelöst werden, die über den Hörnerv ans Gehirn geschickt werden.

Dem Innenohr vorgelagert liegt das Mittelohr, in dem durch Hebelwirkung und Fokussierung der am Trommelfell anliegenden Kraft der Luftdruckschwankungen eine Verstärkung der Druckschwankungen in der Flüssigkeit erreicht wird. Die Gehörknöchelchen des Mittelohres bilden ein „Hebelgestänge“ zwischen Trommelfell und ovalem Fenster der Cochlea. Im Mittelohr wie in der Cochlea befindet sich auch efferent innervierte Muskulatur, die den mechanischen Verstärkungseffekt dämpfen kann.

¹⁰⁸ Vergl. Strube und Lazarus 1997: 299

¹⁰⁹ Für den allgemeinen Aufbau des Hörorgans in biologischer Sicht inkl. Aufbau der mechanischen Rezeptoren in kompakter Darstellung vergleiche etwa: Campbell und Reece 2009: 1476 ff

Dem Mittelohr wiederum vorgelagert ist das Aussenohr mit Gehörgang und Ohrmuschel, deren Form ebenfalls richtungsabhängig verstärkende und filternde Wirkungen in der Frequenzcharakteristik hervorruft.

In der Umwandlung von Schall in elektrische Signale finden also bereits eine Reihe von Verarbeitungsschritten statt: Optimierung des Signals für die angestrebten Auswertungen durch Verstärkung und Filterung sowie Frequenzanalyse (die Amplitude jeder einzelnen Frequenz im Schallsignal wird durch einen eigenen Rezeptor wahrgenommen). Die ersten Auswertungsschritte der aus dem Schall gewonnenen elektrischen Signalmuster erfolgen dann bereits in der Hörbahn (bestehend aus mehrfach gekreuzten Nervenbahnen und verschiedenen „Kernen“) und die wesentliche Prozessierung im Gehirn. Dabei nimmt die Zahl der beteiligten Neuronen auf dem Weg vom Ohr zum Gehirn stets zu, da durch komplexe „Rechenoperationen“ aus den aufbereiteten Schallereignissen Information gewonnen/erzeugt wird.¹¹⁰ Die Empfindlichkeitsbereiche der Sensoren hinsichtlich Amplitude, Frequenz und Geschwindigkeit der Veränderungen und der vom Stimmapparates erzeugte Schall passen zueinander.¹¹¹ Betrachten wir nun kurz den Vorgang des Hörens in Hinblick auf die wesentlichen Aspekte für unsere Erfahrung der Stimme.

2.4.1 Akustische Wahrnehmung von Raum

Sowohl die Positionen der beiden Ohren am menschlichen Kopf - in Relation zu dessen Größe mit etwa 17 cm Breite - als auch die Formungen des Aussenohres (Ohrmuschel) sind auf das Richtungshören optimiert. Das Gehör bildet ein raumbezogenes Koordinatensystem, in dessen Zentrum die Hörerin verortet ist.¹¹² Dabei werden Laufzeitunterschiede des Schalls

¹¹⁰ „Die 3.500 inneren Haarzellen in jedem Innenohr stimulieren etwa 30.000 Fasern jedes der beiden Hörnerven. Der Nucleus cochlearis hat 90.000 Neuronen, der Olivenkern 34.000, der Lemiscus lateralis 38.000, der Colliculus inferior 400.000 und der mediale Kniehöcker 500.000! Auf eine Sinneszelle im Innenohr komme damit etwa 10 Fasern im Hörner und etwa 100 Zellen in der letzten Station vor der Gehirnrinde. Dort sind allein im primären Hörzentrum (der ersten Station der kortikalen Verarbeitung des Gehörten) etwa 100 Millionen Nervenzellen mit der weiteren Informationsverarbeitung beschäftigt (Worden 1971).“ Spitzer 2009: 72

¹¹¹ „Das Gehör ist von allen Sinnen derjenige, der die Zeit am feinsten auflöst. Kurze zeitliche Gegebenheiten können wir besser hören als wir sie sehen. Das Gehör ist auch maximal sensibel, d.h. es könnte gar nicht sensibler sein, sonst würden wir das Rauschen der Moleküle aufgrund der Wärmebewegung hören, was uns nichts nützen würde, denn dieses Rauschen ist immer da.“ Spitzer 2009: 78

¹¹² Der direkt hinter dem „ovalen Fenster“ der Cochlea liegende Vestibularapparat, bestehend aus drei Bogenmägen in den Raumachsen registriert ebenfalls mechanisch mittels Haarzellen Kopf/Körperbewegung, Kopfhaltung und Gleichgewicht/Relation zur Erdanziehung.

(repräsentiert durch Verzögerungen zusammenpassender Muster am linken und am rechten Ohr), die Phasenlage der Schallschwingung (bei Laufzeitunterschieden, die kleiner als 0,5 ms sind) und Filterwirkungen (hohe Frequenzen werden im Schallschatten des Kopfes gedämpft, also leiser wahrgenommen) sowohl des Aussenohres als auch der Kopfform bereits in der Hörbahn ausgewertet. Die räumliche Lokalisation eines Schalls ist bis auf einen Raumwinkel von horizontal 2° möglich, wenn der Schall von vorne kommt. Die Fähigkeit der Lokalisation ist trainierbar und eine der Voraussetzungen die es einer Hörerin erlauben, ihre Aufmerksamkeit selektiv auf ausgewählte Schallereignisse wie z.B. bei der Verfolgung von Äußerungen einer Stimme, die von Störgeräuschen (wie z.B. anderen Stimmen) überlagert wird, zu richten. Sie spielt bei der akustischen Gestaltbildung eine wesentliche Rolle. Auch im Raum selbst können wir uns über charakteristische Schallreflexionen in Hall und Echo orientieren und positionieren.

2.4.2 Wahrnehmung von Mustern in der Zeit

„ Die stetige Zunahme der Neuronenzahl beim Aufstieg in der Hörbahn lässt sich unter anderem dadurch erklären, dass bestimmte zeitliche Eigenschaften des Schalls auf den genauen Ort bestimmter Neuronen abgebildet werden. Ein Neuron feuert also genau dann, wenn seine bevorzugte Schalleigenschaft eingetroffen ist.“¹¹³ So stellt der „primäre auditorische Kortex (wie auch andere Kerne der Hörbahn“ stellt „eine Tonlandkarte“ dar: „es sprechen kleine Gruppen von Nervenzellen auf einzelne Frequenzen an, und diese Gruppen von Nervenzellen sind systematisch angeordnet: Hohe Töne liegen beieinander, daneben mittlere und daneben wiederum tiefe.“¹¹⁴ Diese Architektur spielt nicht nur bei der Schallortung eine Rolle, sondern auch bei der Erkennung von Schallereignissen. Folgende Abbildung zeigt, wie zusammengesetzte Zellen die akustischen Eigenschaften im Falle der Schallortung kodieren:

¹¹³ Spitzer 2009: 74

¹¹⁴ Spitzer 2009: 185f

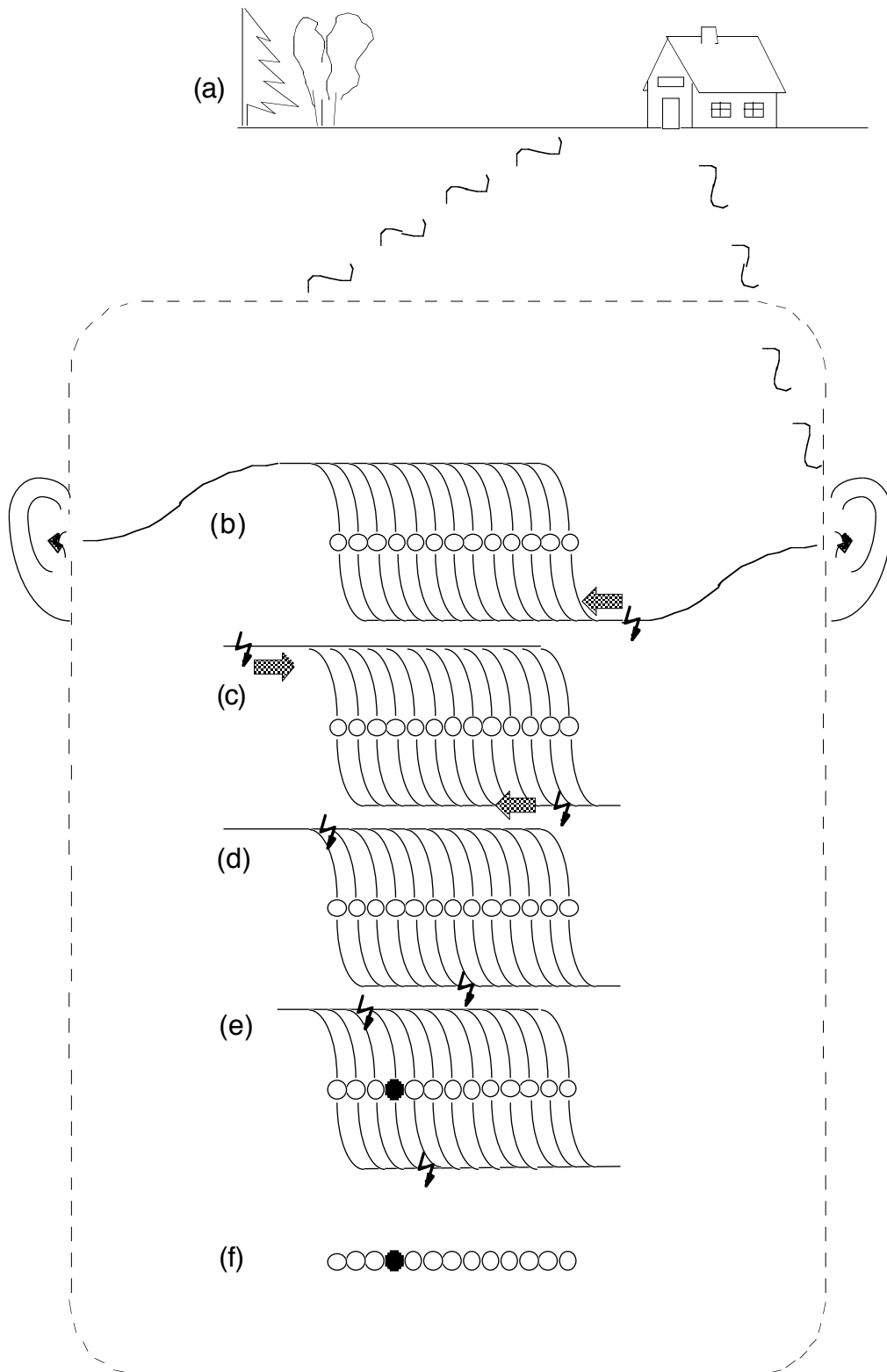


Abbildung nach Spitzer 2009: 75. „Räumliche Lokalisation mit Hilfe der Phase eines akustischen Signals (nach Jeffers 1948). (a) Nehmen wir an, aus dem Haus in der Ferne rechts vor uns dringt Musik an unsere Ohren. Der Schall erreicht dabei das rechte Ohr etwas früher als das linke. Bei einer Schallgeschwindigkeit von 340 m/s (entsprechend 340 mm/ms; also 34 Zentimeter je Millisekunde) liegt dieser Zeitunterschied deutlich unterhalb einer Millisekunde. Er kann jedoch durch die spezielle Anordnung der Neuronen in eine Ortsinformation umkodiert werden. Dies geschieht

durch das hier schematisch dargestellte Verzögerungsgatter (array of delay lines). (b) Ein Aktionspotenzial läuft von rechts früher los als ein zweites, das erst dann startet, wenn die Schallwelle auch das linke Ohr erreicht hat (c). Beide laufen sich im Verzögerungsgatter entgegen (d), erregen aber ein Neuron des Gatters nur dort, wo sie zugleich ankommen (e). Auf diese Weise wird die Ortsinformation wiedergewonnen (f).¹¹⁵

Die räumliche Information ist hier das „Feature“ oder Merkmal, das über die neuronale Architektur aus dem binauralen Schallsignal extrahiert wird. Diese Strategie kann aber auf alle möglichen Muster im Schallsignal angewendet werden.

Die Schallerkennung steht vor der Herausforderung, aus dem kontinuierlich von den Ohren aufgefassten Schallstrom einzelne Ereignisse zu produzieren und diese in Bezug zu anderen Informationen zu setzen, also zu erkennen. Dazu dient neben der räumlichen Abbildung von Schalleigenschaften auf bestimmte Neuronen auch die Abbildung komplexer zeitlicher Eigenschaften des Signals. So werden bestimmte Muster von Frequenzkombinationen und Amplitudenverläufen, die für den Anfang oder für das Ende eines Ereignisses stehen, im Hörvorgang herausgehoben:

Die akustische Verarbeitung geschieht jeweils so, dass eine Gruppe von Neuronen nicht mehr auf einzelne Frequenzen anspricht, sondern beispielsweise auf alle Frequenzen, die gerade lauter werden. Solche Neuronengruppen kann man auch als Eigenschaftsextraktoren (feature extractors) bezeichnen, denn sie tun genau das: Sie sprechen auf eine allgemeine Eigenschaft an, die weder am Trommelfell noch im Innenohr vorliegt, die jedoch einem physikalischen Prozess in der Welt entspricht.¹¹⁶

Wenn verschiedene Frequenzen gemeinsame Amplitudenmuster zeigen und zum Beispiel in ganzzahligem Verhältnis zueinander stehen, dann „macht die Annahme Sinn, dass diese Schwingungen von einem einzigen schwingenden Gegenstand hervorgerufen werden.“¹¹⁷ Akustisch-physikalische Prinzipien wie die Obertonreihe werden vom Gehör für die Schallerkennung genutzt. Diese Analyse- und Syntheseschritte des Gehörs ändern nichts daran, dass wir die akustischen Ereignisse direkt wahrnehmen: „Ich höre einen Ton (aufgrund der Physiologie des Hörens) und höre eine Geige Händchen klein spielen (aufgrund meiner Erfahrungen mit Instrumenten und Liedern).“¹¹⁸

¹¹⁵ Spitzer 2009: 75

¹¹⁶ Spitzer 2009: 121

¹¹⁷ Spitzer 2009: 120

¹¹⁸ Spitzer 2009: 121

Sowohl Physiologie als auch Psychologie spielen eine Rolle bei meiner Erfahrung der Welt. Damit diese so gelingt, das ich mich in meiner Umwelt zurechtfinde, müssen die zeitlichen Verläufe der Schallsignale aber zu „Klangobjekten“ gebunden und als „Dinge“ interpretiert und Objekte und Ereignisse „aktiv produziert“¹¹⁹ werden. „Wir bringen die über den Hörnerven [sic!] eingehenden Impulse mit bereits gespeicherten Informationen zusammen, und dieser aktive Prozess ist letztlich das, was man Hören nennt.“¹²⁰

2.4.3 Hören und Gedächtnis

Damit charakteristische extrahierte Frequenz- und Amplitudenmuster zu Objekten gefasst bzw. dies aus dem stetigen Klangstrom herausgetrennt werden können, müssen sie im Gedächtnis festgehalten werden. Je nach Dauer und Inhalt, der im Gedächtnis bleibt, werden drei unterschiedliche Gedächtnistypen unterschieden:

- Echo- oder Ultrakurzzeitgedächtnis: „Die Information liegt in diesem Gedächtnis noch recht roh vor, d.h. ein Ton ‚klingt noch nach‘, so dass wir beispielsweise noch einmal ‚hinhören‘ können“¹²¹ um unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Details zu richten (Im dritten Kapitel werden wir von „Retention“ und „Protention“ sprechen). Es wird begrifflich gerne noch dem Sinnesorgan zugeordnet, da es der vorbewussten Signalaufbereitung dient. „Das Echogedächtnis enthält also noch den ganzen Wahrnehmungseindruck, aber nur für sehr kurze Zeit (meist nur im Bereich von von wenigen hundert Millisekunden). In der optischen Wahrnehmung sprechen wir analog vom „ikonischen Gedächtnis“.
- „Etwas länger, nämlich einige Sekunden, können Inhalte im Kurzzeitgedächtnis bleiben, wo man in jüngerer Zeit auch vom Arbeitsgedächtnis spricht. Man meint damit Gedächtnisprozesse, die es uns ermöglichen, einige wenige Informationen für den unmittelbaren Gebrauch direkt im Gedächtnis zu behalten.“¹²² „Die Kapazität des Arbeitsgedächtnisses beträgt beim Menschen etwa 7 ± 2 Inhalte.“ Was Inhalte sind, ist sehr verschieden (als Standardbeispiel

¹¹⁹ Spitzer 2009: 115f

¹²⁰ Spitzer 2009: 116

¹²¹ Spitzer 2009: 116

¹²² Spitzer 2009: 117

dient eine Telefonnummer). Dieses Gedächtnis spielt in der Sprache auch hinsichtlich Satzbau und Satzlänge als „phonologisches Arbeitsgedächtnis“ eine Rolle.¹²³

- Langzeitgedächtnis: „Im Langzeitgedächtnis haben wir Ereignisse und Fähigkeiten, unsere Sprache und unser Wissen über die Welt, aber auch unsere emotionalen Reaktionen auf verschiedene Aspekte der Welt gespeichert.“¹²⁴ Die Zusammenfassung in Episoden und „so genannte Schemata, worunter man ganze Kontexte mit entsprechenden Wahrnehmungs- und Verhaltensabläufen versteht“ ist ein für die Ausbildung von Kulturen relevanter Aspekt der Organisation des Wissens im Langzeitgedächtnis.¹²⁵ Hier werden Klangwahrnehmungen mit Dingen verbunden.

2.4.4 Stimme verstehen

Die Analyse der menschlichen Stimme stellt an das Gehör besondere Anforderungen hinsichtlich Geschwindigkeit: „Der Unterschied zwischen verschiedenen Stopkonsonanten der Sprache jedoch - also beispielsweise zwischen /g/ und /k/, /d/ und /t/ oder /b/ und /p/ - beträgt nur 20 Millisekunden!“ Die besondere Spezialisierung des Hörens auf die Erkennung von Sprache liegt weniger an bestimmten Frequenzmustern, da Sprachlaute stets aus unterschiedlichen Frequenzgemischen bestehen, sondern auf dem Erkennen des zeitlichen Verlaufes und der Geschwindigkeit. „Sprachlaute können wesentlich schneller voneinander getrennt wahrgenommen werden, als andere Laute“.¹²⁶ Die Zusammensetzung der erkannten Laute zu Bedeutungen erfolgt wiederum über „Karten“ im Temporal- und Frontalhirn.¹²⁷

Für unsere Überlegungen ist von Bedeutung, dass dabei nicht nur sprachliche Muster (Phoneme) über solche erworbenen „Karten“ ausgewertet werden, sondern auch andere Re-

¹²³ Es besteht ein physiologischer Zusammenhang zwischen Atemrhythmus und Zeitspanne des Kurzzeitgedächtnisses: „Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die Länge von Phrasen im sprachlichen und musikalischen Bereich recht gut zur Physiologie des Menschen passt: Was ich in einem Atemzug sagen oder singen kann, sollte sich auch zusammenhängend überblicken lassen. [...] Phrasen sagen also etwas über die Grenzen unseres Kurzzeitgedächtnisses aus.“ Spitzer 2009: 131

¹²⁴ Spitzer 2009 117

¹²⁵ Vergleiche dazu die Diskussion des Konzeptes der Techniken des Körpers in Kapitel 4.

¹²⁶ Spitzer 2009: 190

¹²⁷ Vergl. Spitzer 2009: 191

gelmäßigkeiten, was sich aus der Verteilung der beim Hören einer Stimme aktiven Gehirnareale auf beide Gehirnhälften ergibt:

Ginge es beim Hören der menschlichen Stimme nur um die Sprache, so würde man erwarten, dass die stimmspezifischen Bereiche des Gehirns vor allem links lokalisiert sind. Dies ist jedoch nicht der Fall. Der Befund, dass die Stimme im linken und - sogar etwas stärker - im rechten Temporalhirn repräsentiert ist, zeigt somit an, dass die Stimme ganz offensichtlich nicht nur für Sprache, sondern auch für andere Weisen der Kommunikation wichtig ist. Wenn jemand spricht, dann hören wir nicht nur, was er sagt, sondern vor allem auch, wie er es sagt. Die Aspekte der Sprache, die dieses Wie vermitteln, bezeichnen wir mit Sprachmelodie und Sprachrhythmus - also mit Begriffen der Musik.¹²⁸

Es wäre wenig überraschend, wenn neben Melodie und Rhythmus auch Akzente und andere mit Emotionen verknüpfte Charakteristiken der Stimme auf ähnliche Weise ausgewertet würden wie Phoneme. Wenn dem so wäre, hätte das interessante Konsequenzen für unser Verständnis von Sprache.

Spezialisierungen in der Schallerkennung und die Zuordnungen von Bedeutung werden erworben: Die Verteilung der an der Schallerkennung beteiligten Gehirnareale variiert zwischen „Laien“ und „Experten“ und kann sich in Folge der Plastizität der Gehirnorganisation bei Störungen einzelner Areale auch verändern.¹²⁹ Kulturelle Vorgaben und Training verändern die Qualität der Schallwahrnehmung und -erkennung und damit auch das Hören der Stimme.

2.5 Zusammenfassung und Diskussion

Angesichts der Offenheit der des Begriffs und dem Fehlen einer gültigen Theorie der Stimme haben wir die alltagssprachliche Verwendung des Wortes „Stimme“ auf Bedeutungsgehalte befragt. Dabei erschien eine Differenz zwischen auf den äußerlichen Stimmschall und seine Entstehung bezogenen Lexikondefinitionen und der historischen Bedeutung des Wortes Stimme als etwas Gehörtes. Während erstere eine Objektivierung der Stimme suggeriert, betont die letztere Gebrauchsweise eher den subjektiven Ereignis- und Erfahrungscharakter, der auch die philosophische Diskussion prägt.

¹²⁸ Spitzer 2009: 192

¹²⁹ Vergl. Spitzer 2009: 211f

In der Geschichte der Philosophie findet sich zunächst eine noch größere Offenheit des Bedeutungsfeldes, in dem die Stimme mit der allgemeinen akustischen Erscheinungswelt - vom Geräusch lebloser Gegenstände über die lauthaften Äußerungen beseelter Lebewesen, den sprachlichen Ausdruck menschlicher Stimmen bis hin zur transzendenten Stimme Gottes - in Wechselwirkungen trat. War in der mythischen Überlieferung der Hebräer zunächst die Stimme gemeinsam mit dem Atem als vorsprachliche reine Präsenz Gottes ohne Zeichencharakter gedacht und seine Sprache in der Überlieferung eher eine mediale Funktion, in der Gott sich den Menschen verständlich macht, kehrt sich dieses Verhältnis in der philosophischen Bewegung bei Plato und Aristoteles um. Aus der phoné wird bei Aristoteles phoné semantike und schliesslich logos abgegrenzt. Mit dem logos rückt die Regelmäßigkeit der Beziehungen einzelner Laute in den Vordergrund und der Ausdruck der Stimme in den Hintergrund. Diese Figur des Verschwindens der akustischen Physis der Stimme hinter dem Sinn entspricht der Bewegung der Metaphysik. In dieser Perspektive erscheinen Logozentrismus und Phonozentrismus als gegeneinander gerichtet.

Mit der Betrachtung von Stimmproduktion und einiger für die Stimmwahrnehmung wesentlichen physiologischen Funktionen im Hörvorgang haben wir die Grundlagen des Hör-Sprachkreises, der für das „im Sprechen sich vernehmen“ zum Einsatz kommt, herausgearbeitet. Wir konnten sehen, dass der Stimmapparat durch ein komplexes Zusammenspiel von Organen gebildet wird, die größtenteils andere und meist lebensnotwendige Primärfunktionen erfüllen, wie z.B. Atmung oder Nahrungsaufnahme. Dementsprechend komplex ist die Lage hinsichtlich nervlicher Versorgung und bewusster Kontrolle stimmlicher Äußerungen. Der Einfluss physiologischer Gegebenheiten und emotionaler Aspekte auf die Stimmbildung bestimmt die Möglichkeit der Kontrolle der Stimme. Die Besonderheiten des Gehörs für die Bildung und Trennung lautlicher Gestalten aus dem kontinuierlichen Klangstrom gaben weiter Aufschluss über unsere Erfahrung stimmlicher und sprachlicher Laute. Insbesondere die physiologischen Gegebenheiten von akustischer Raum- und Zeitwahrnehmung erklären, auf welchen Voraussetzungen die Möglichkeit der phonematischen Struktur menschlicher Sprache beruht. Insgesamt erscheint die Stimme auf der biologisch-physiologischen Ebene sowohl in der Produktion als auch im Hören mehrfach heterogen. Der physische „Hör-Sprach-Kreis“ als Träger produziert nicht so sehr Präsenz und „Idealität“ des Zeichens, wie Derrida kritisiert,

als vielmehr Rekonstruktionen der und Anpassungen an die Umwelt. Weder Zeit noch Raum noch Bedeutung erscheinen in der Stimme ungebrochen oder unvermittelt.

Als Zwischenfazit können wir festhalten, dass die Komplexität des historischen und aktuellen Diskurses über die Stimme in der Komplexität des physiologischen Vorganges der Stimmbildung und des Hörens seine Entsprechung hat. Die Stimme tritt als resultat vielschichtigen Rückkopplungen von Hören und Sprechen, Natur und Kultur, von phäno- und genotypischen Entwicklungen hervor. Die in der Stimme auffindbaren Resonanzen von Natur, Kultur und Transzendenz, von Bewusstem und Unbewusstem führen zu einer vielschichtigen Erfahrung, die es freizulegen und deren programmatische Reduktion auf den Begriff des logos es nun zu hinterfragen gilt.

3. Phänomenologie der Stimme: Don Ihde

Das Hören steht nicht im Zentrum einer Philosophie des Lichts. Der beschriebenen „Devokalisierung des Logos“ entspricht auch eine Randlage des Hörens in der philosophischen Aufmerksamkeit der abendländischen Tradition. David Espinet¹³⁰ hat unter anderen auf die „Hörvergessenheit“ seit der Bevorzugung des Sehens durch Parmenides hingewiesen. War laut Espinet bei Heraklit die „Denkerfahrung“ noch in Worten des Hörens und Sehens gleichermaßen ausgedrückt, wird sie für Parmenides vor allem ein Weg „zum Licht“.¹³¹ Vollends kommt dieser Umschwung in Platons Höhlengleichnis zum Ausdruck. Im Setting der von Sokrates geschilderten Höhle kommt der auditorischen Dimension zwar anfangs noch die Funktion zu, die Schatten an der Höhlenwand für die Gefesselten lebendiger erscheinen zu lassen: Durch ein Echo irre geführt hören sie die Stimmen der Träger der im Lichte des Feuers die Erscheinungen erzeugenden Gegenstände aus der Richtung der Schatten. Die Erwähnung des akustischen Effektes unterstützt die optisch hervorgerufene Täuschung und macht die Erzählung damit plausibler. Mit dem mühsamen Aufstieg aus der Höhle verliert sich das akustische Element in der Geschichte dann aber vollständig, um für die Befreiten in der Wahrnehmung der neuen Welt im Lichte der Sonne schließlich keine Rolle mehr zu spielen.¹³²

Und in der Tat, bis auf wenige Ausnahmen¹³³ blieb es in der Folge auch im philosophischen Zugang - zu welcher Welt auch immer - so weitgehend still ums Hören, dass in Ritters Standardwerk Historisches Wörterbuch der Philosophie darüber noch heute kein eigenes Lemma zu finden ist.¹³⁴ Ein Ausnahme dieser Hörvergessenheit in der Geisteswissenschaft stellt neben der Medientheorie die Phänomenologie dar. Zwar ist bei Husserl selbst die Metaphorik seiner Terminologie noch weitgehend dem Modus des Sehens entnommen. Er widmet sich aber an verschiedenen Stellen seines Werkes wegweisend der Analyse des Hörens, wie

¹³⁰ Espinet 2009: 7ff

¹³¹ Espinet 2009: 7ff

¹³² Espinet 2009: 7ff

¹³³ Vergl. Schmicking 2003: 39, passim

¹³⁴ Vergl. Espinet 2009: 11

Daniel Schmicking zusammenfassend gezeigt hat¹³⁵. Später, im Anschluss an Husserl verwendet Martin Heidegger eine deutlich akustischere Metaphorik, wenn auch nicht für empirisch Hörbares.

Die „anticartesiansche Bewegung“ gegen eine „Atomisierung der Sinne“ rückt das Hören in den phänomenologischen Überlegungen zur Wahrnehmung, etwa bei Merleau-Ponty, weiter in den Vordergrund. Trotzdem beschäftigt sich der prominenteste Titel zur Untersuchung der Stimme in diesem Kontext, nämlich Jacques Derridas 1967 in Frankreich erschienene Untersuchung *Die Stimme und das Phänomen* vor allem eben nicht mit der hörbaren Stimme, wie der Titel vielleicht nahelegen würde, sondern gibt vor, *Eine Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Edmund Husserls* zu liefern, während tatsächlich eine grundlegende Kritik an Husserls „Metaphysik der Selbstpräsenz“ und Gegenwärtigkeit geübt wird. Derridas Gegenstand der Betrachtung sind „phonische Zeichen“ und ihr Bezug zur Idealität, sind also Bestandteile eines Elementes „dessen Phänomenalität nicht die Form der Weltlichkeit hat. Die Stimme ist der Name für dieses Element.“¹³⁶.

So bleibt die bislang am detailliertesten ausgearbeitete philosophische Position zu der uns hier interessierenden mundanen Stimme jene, die Don Ihde in *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* ausgearbeitet hat und die wir uns als Grundlage für eine philosophische Einschätzung der Technologien der Stimme näher ansehen - freilich nicht ohne den für eine Diskussion der Stimme unvermeidbaren Vergleich zu Derrida herzustellen.

3.1 Die Stimme im Zentrum der Sprache

In den späten 1960er-Jahren begann der nordamerikanische Phänomenologe¹³⁷ Don Ihde damit, auditorische Erfahrungen in „experimentellen“ phänomenologischen Untersuchungen zu erforschen. Auslöser war, wie er beschreibt¹³⁸, eine Diskussion im Jahr 1966 zur Frage unse-

¹³⁵ Schmicking 2003: 39 -56

¹³⁶Derrida 2003: 103

¹³⁷ Heute bezeichnet Ihde sich als „Postphänomenologe“ und fokussiert hauptsächlich auf Technikphilosophie.

¹³⁸ Ihde 2007: xi

rer Wahrnehmung von Personen, in der er als Antwort auf ein „cartesian Paper“¹³⁹ darüber „ob wir visuell durch einen clever konstruierten Roboter getäuscht werden könnten“ die Überzeugung vertrat, dass ein Gutteil der Wahrnehmung einer Person auf Zuhören und Sprache beruhe.

In Folge entschied Ihde sich, die „auditorische Komponente“ ins Zentrum eines letztlich sieben Jahre in Anspruch nehmenden „full blown research program“ auditorischer Erfahrung zu rücken, dessen Ergebnisse er ab 1970 zu publizieren begann.¹⁴⁰ Interessiert an einer an Husserl und Heidegger gleichermaßen ausgerichteten Methode „experimenteller Phänomenologie“¹⁴¹, einem pragmatischen „doing phenomenology“ anstelle des laut Ihde auf Textauslegung konzentrierten „generic continentalism“¹⁴², veröffentlichte er 1976 das nach seinen Angaben 1972/73 entstandene Manuskript *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound* als wenig rezipierte¹⁴³ „prolegomena to an ontology of listening with suggestions for the implications of a philosophy of sound“, um einen umfassenden „auditory turn“ vorzubereiten.¹⁴⁴

Darin dient das konkrete klangliche Ereignis der Stimme als Beispiel für die Lösung von Problemen, die ohne eine solche Ontologie des Hörens unlösbar blieben. Um der Stimme auf die Spur kommen zu können ist die reflektierende Untersuchung des Hörens eine notwendige Voraussetzung. Damit zu beginnen hat aber sofort weitreichende Implikationen, denen wir hier kurz nachgehen müssen, da sie so etwas wie den „Horizontprospekt“ der Bühne für die Technologien der Stimme darstellen und für unsere Schlussfolgerungen in Betracht zu ziehen sein werden.

¹³⁹ Das Paper kam von von Frank Tillman, die Konferenz war das fünfte Jahrestreffen der „Society for Phenomenology and Existential Philosophy“
Vergl. <http://www.spep.org/website/wp-content/uploads/2011/03/1966-Program.pdf> (Zugriff 1.2.2012)

¹⁴⁰ „I soon found myself engaging in and studying acoustic, psychological, linguistic and speech, musicological, and a whole range of interdisciplinary contributions to audition-including some early engineering problems referred to in the first edition via Georg von Bekesy an the problem of sensory inhibition.“ Ihde 2007: xi f

¹⁴¹ Ein Jahr später erscheint die erste Auflage von Ihde 1986. Vergl. auch Schmicking 2003: 57ff

¹⁴² Ihde 2007: xi

¹⁴³ Das Buch „was so “before its time” that many of us, who, then and still today, are involved in sound (and media) studies, probably never got to read or know about it at that time nor got hold of it in the 30 years that followed.“ Lønstrup 2010.

Ihde selbst hingegen listet im Vorwort zur Neuauflage 2007 dann aber doch eine gewisse Wirkungsgeschichte seines Textes, der auch in der neueren deutschsprachigen Aufmerksamkeit für die Stimme zumindest gelegentlich als Fussnote Erwähnung findet, so zum Beispiel bei Sybille Krämer.

¹⁴⁴ Lønstrup 2010: xix

3.2.1 Die doppelte Reduktion des Visualismus

In seiner Untersuchung geht Ihde von der Beobachtung aus, dass einerseits jene Wissenschaften, deren Gegenstand Struktur, Form oder Mechanismen der Sprache sind, auf die Lautlichkeit des Wortes („word as soundful“) vergessen und andererseits jene, die sich mit der Lautlichkeit der Sprache z.B. phonetisch oder akustisch beschäftigen, die Bedeutung der Laute nicht hören („word as meaningful“).¹⁴⁵ Die Ursache dafür macht er in der Tradition des „Visualismus“ aus, der zu einer doppelten Reduktion geführt habe: Bei Demokrit und Plato war es die Reduktion des Denkens auf die imaginäre Perspektive einer Vision („reduction to vision“¹⁴⁶) und später - etwa bei Descartes - eine aus dieser ersten Einschränkung resultierende Verengung des Blicks („reduction of vision“¹⁴⁷), die in der Geistesgeschichte bis heute andauere.

Brachte die erste Reduktion die abendländische Metaphysik als Erklärung einer den Sinnen nicht zugänglichen „ultimativen Realität“ hervor und machte aus Dingen „Objekte“, so entsteht aus dieser Tradition in der Neuzeit und ihrer Wissenschaft ein „Denken als anschauen“ der Welt im Lichte der Vernunft. Um diesen Reduktionen und den damit einhergehenden Lücken der „Weltanschauung“ zu entgehen schlägt Ihde nun besagten „auditory turn“ zur Entwicklung „einer dem Sehen äquivalenten Ontologie“¹⁴⁸ vor, die jedoch weder einfach die Variablen von Sehen und Hören wieder vertauschen noch gegeneinander ausspielen soll:

What is being called visualism here as a symptom is the whole reductionist tendency, which in seeking to purify experiences belies its richness at the source. A turn to the auditory dimension is thus potentially more than a simple changing of the variables. It begins with a deliberate decentering of a dominant tradition in order to discover what may be missing as a result of the traditional double reduction of vision as the main variable and metaphor.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Ihde 2007: 4

¹⁴⁶ Ihde 2007: 6

¹⁴⁷ Ihde 2007: 8

¹⁴⁸ Schmicking 2003: 60

¹⁴⁹ Ihde 2007: 13

Ohne ein das Sehen begleitendes Hören sind für Ihde etwa wesentliche Probleme der Sprachphilosophie überhaupt nicht lösbar, denn sie liegen jenseits des Horizonts der Anschauung: „*It is the invisible that listening may attend.*“¹⁵⁰

3.2.2 Ihdes Auffassung von Metaphysik (Gegensatz zu Derrida)

Metaphysik ist für Ihde der Versuch, etwas durch Erklärung zu fassen, das jenseits des Horizontes der Erfahrung liegt. Die Erweiterung des durch Visualismus auf die Anschauung eingeschränkten Erfahrungshorizontes um die auditorische Dimension steht in Ihdes Programm damit unter der Überschrift einer Metaphysikkritik. Sein Ansatz zielt auf Ganzheitlichkeit der Erfahrung und Vermittlung der Horizonte von Sehen und Hören. Darin unterscheidet er sich von den Debatten um Oralität und Schriftlichkeit¹⁵¹, die vor allem um Differenzierung der beiden gegenständlichen Felder und eine Aufwertung der Oralität bemüht waren.

Mit den erstmals um 1973 in den USA unter dem Titel *Speech and Phenomena*¹⁵² in Übersetzung veröffentlichten Überlegungen von Jacques Derrida zu Husserls Zeichenbegriff hingegen teilt Ihde zwar vordergründig zum Teil Thema¹⁵³ sowie Anliegen einer grundlegenden Kritik an westlicher Metaphysik und die Beschäftigung mit Husserl und Heidegger - trotzdem könnten Methodik und Schlussfolgerungen kaum gegensätzlicher ausfallen. Den Unterschieden und deren Berechtigung im Theorieansatz von Derrida und Ihde im Rückgang auf Husserl und Heidegger können wir an dieser jedoch im Detail nicht nachgehen - dies wäre eine eigene und sehr umfangreiche Untersuchung¹⁵⁴ -, denn wo Derrida von Heidegger her kommend¹⁵⁵

¹⁵⁰ Ihde 2007: 14

¹⁵¹ Vergl. Arbeiten von Eric Havelock, Walter Ong u.a.

¹⁵² Vergl. Wikipedia-Autoren 2012: http://en.wikipedia.org/wiki/Speech_and_Phenomena (Zugriff 1.2.2012)

¹⁵³ Derrida beschäftigt sich bis auf einen kurzen Abschnitt mit der Kritik der „phänomenologischen Stimme“ bei Husserl oder dem „Lautbild“ bei Saussure und nicht mit einem „Vermögen“, „von dem wir Dank der Vertrautheit der Erfahrung, der ‚Phänomenologie des eigenen Leibes‘ oder einer objektiven Wissenschaft (Phonetik, Phonologie oder Physiologie der Phonation) wissen würden, was sie bzw. es ist. Ganz im Gegenteil.“ S 102

¹⁵⁴ Die merkt auch Richard Palmer an. Vergl. Palmer 1978

¹⁵⁵ Allerdings sieht Derrida auch Gemeinsamkeiten von Husserl und Heidegger hinsichtlich seiner Kritik: In einer Fußnote im Zusammenhang mit dem Begriff „Sein“: „Vielleicht wird hieran bereits deutlich, daß wir uns, auch wenn wir uns an entscheidenden Punkten auf Heideggersche Motive stützen, in erster Linie fragen möchten, ob nicht, was die Bezüge zwischen logos und phoné und was die Irreduzibilität bestimmter Worteinheiten (des Wortes Sein bzw. anderer ‚Grundworte‘) angeht, das Denken Heideggers mitunter nach denselben Fragen verlangt wie die Metaphysik der Gegenwärtigkeit.“ Derrida 2003: 100

am Beispiel der Stimme eine Kritik an Husserls Festhalten an der abendländischen „Metaphysik der Gegenwärtigkeit“ und des Selbstbezuges¹⁵⁶ durchführt und einen „Phonozentrismus“, einen Phonologismus der Metaphysik¹⁵⁷ aufdeckt, versucht Ihde, Husserl und Heidegger als wie er es nennt „erste“ und „zweite“ Phänomenologie in seiner „experimentellen“ oder Phänomenologie“ des Hörens und der Stimme zu versöhnen¹⁵⁸.

Für Ihde bietet jeder dieser beiden Zugänge spezifische Möglichkeiten zur Beschreibung auditorischer Phänomene an, die sich ergänzen: Die Methode Husserls mit den Konzepten von epoché und Fokus-Feld-Horizont liefert ihm die Freilegung von durch Glaubenssätze verschütteten Wahrnehmungsanteilen, von Heidegger zieht er Überlegungen zu Sprache, Bedeutung, Historizität und Existenz.¹⁵⁹ Heideggers Philosophie ist für Ihde ein „Denken des Horizontes“, eine notwendigerweise indirekte Befragung des Verhältnisse von Feld zu Horizont und wird von in in diesem Sinn als Fortsetzung der ersten Phänomenologie Husserls und nicht als Bruch mit ihr betrachtet.¹⁶⁰ So kommt Ihde unabhängig von Derrida - und auf diesen in seiner Untersuchung nicht Bezug nehmend - manchmal für die gehörte Stimme zu erstaunlich ähnlichen Befunden wie Derrida für die phänomenologische Stimme. Trotzdem ziehen Ihde und Derrida gegenteilige Schlussfolgerungen über das Verhältnis von Stimme und Metaphysik: Steht für Derrida in der kritischen Lektüre von Husserl die phänomenologische Stimme im Zentrum einer zu überwindenden eben phonozentristischen Metaphysik, so bewirkt für Ihde gerade das phänomenologisch informierte methodische Hören auf die gesprochene Stimme im Rahmen eines auditory turn eine Dezentrierung der visualistische Reduktion und ist damit ein Beitrag zur Überwindung einer visuozentristischen Metaphysik.

¹⁵⁶ Wie Ihde ortet auch Derrida die Figur einer doppelten Reduktion:
„... die Reduktion der Beziehung zum Anderen in mir in der anzuzeigenden Mitteilung und die Reduktion des Ausdrucks als spätere, höhere und äußere Schicht gegenüber der des Sinns. Im Verhältnis zwischen diesen beiden Ausschließungen wird die Instanz der Stimme ihre befremdliche Autorität vernehmbar machen.“
Derrida 2003: 96

¹⁵⁷ Derrida 2003: 110

¹⁵⁸ Palmer 1978: 301

¹⁵⁹ Palmer 1978

¹⁶⁰ Ihde 2007: 107

3.2.3 „Erste“ und „Zweite“ Phänomenologie

In seiner Untersuchung folgt Ihde methodisch der „ersten Phänomenologie“, der er auch ein eigenes Kapitel gewidmet hat, während er die „zweite Phänomenologie“ nicht in einem eigenen Kapitel umreißt sondern ihre Ergebnisse entlang des Weges seiner „experimentellen“ Beschreibung der auditorischer Erfahrung einstreut. Das macht seine Darstellung etwas unübersichtlich, gibt uns aber die Möglichkeit, an der einen oder anderen Stelle einen Bezug zu Derrida herzustellen. Vor allem aber interessieren uns mögliche Einsatzpunkte für eine techné der Stimme die sich aus Ihdes „experimenteller Phänomenologie“ in der Wahrnehmung der Stimme ergeben.

Ihde sieht Phänomenologie als eine „philosophy of experience“ mit dem Ziel, „to isolate, describe, and discern the structures of fulfillable presence.“¹⁶¹ Insofern sei sie eine Philosophie der Anwesenheit („philosophy of presence“), die „erste Substanz („primary substance“) ihrer Metaphysik ist empirische Direktheit („experiential immediacy“) und nicht „Bewußtsein, Materie oder irgend etwas anderes“.¹⁶² Sein Verständnis der phänomenologischen Methode zur kritischen Wahrnehmung dessen, was als Präsenz anwesend ist, beschreibt er - wie er selbst sagt „highly schematized“¹⁶³ - als „Step-by-step-procedure“ oder „Maschinerie“¹⁶⁴ für auszuführende Arbeitsschritte, denen er im Weiteren in der Beschreibung der auditorischen Erfahrung folgen wird:

1. Erste Reduktion: Etablierung der „phänomenologischen Haltung“ und Perspektive, von der aus die Erfahrung angenommen wird durch epoché, phänomenologische Reduktion als Ausser-Kraft-Setzen der „taken-for-granted-beliefs“¹⁶⁵.
2. Zweite Reduktion: Beachte nur das, was auftritt, die Erscheinungen oder Phänomene, durch Etablierung einer phänomenologischen „naïveté“. „Beschreibe, erkläre nicht.“¹⁶⁶ Interes-

¹⁶¹ Ihde 2007: 25

¹⁶² Ihde 2007: 26

¹⁶³ Ihde 2007: 37

¹⁶⁴ Ihde 2007: 19

¹⁶⁵ Ihde 2007: 28f

¹⁶⁶ Ihde 2007: 29

schiere dich dabei auch für die existentiellen Möglichkeiten der Erfahrung, die sich logisch und durch Imagination ergeben. Erstelle eine Landkarte des Terrains der Erfahrung, definiere deren die „Outline“ und versuche, die Grenzen der Region der Erfahrung zu erkennen. Was auf diese Weise gewonnen wird sind Noema - Objekt-Korrelate des Erfahrungsprozesses - und „eidetic or structural components of the experience in question“¹⁶⁷, also Einsichten in den noetischen Prozess.

3. Dritte Reduktion: Herstellung der Beziehung der Erfahrung zur Welt durch den Begriff der Intentionalität. „First phenomenology contends that once underway all experience whether fulfilled or remaining „empty“, is found to have a specific shape in that all experience is ‚referential‘, ‚directional‘, and ‚attentional‘. All experience is experience of ----- . Anything can fill in the blank. The name for this shape of experience is intentionality.“¹⁶⁸
4. Nachdem auf diesem Weg das Zentrum der Erfahrung und seine Korrelation zur Welt beschrieben wurde ist der Weg eröffnet, über die Grenzen und Horizonte, also die Öffnungen zur Welt von diesseits des Horizontes aus nachzudenken. Dies ist Gegenstand der zweiten Phänomenologie.

„I shall begin the inquiry in a Husserlian-style first phenomenology and by approximations move toward a more existential philosophy of listening and voice“¹⁶⁹ fasst Ihde knapp sein Programm zusammen.

3.2.4 Beschreibung des auditorischen Feldes

Als grundlegendes erstes Ergebnis dieser Vorgangsweise, die er zunächst anhand der visuellen Erfahrung beschreibt, ergibt sich die Beschreibung der Gestalt des auditorischen Feldes in der Struktur von Kern und Horizont: „Roughly, the horizon situates the field which in turn situates the thing.“¹⁷⁰ Im Zentrum dieses das Ding situierenden Feldes liegt ein noematischer Kern („noematic core“), auf den die sich die Aufmerksamkeit richtet, dieser ist umgeben von

¹⁶⁷ Ihde 2007: 29

¹⁶⁸ Ihde 2007: 35

¹⁶⁹ Ihde 2007: 20

¹⁷⁰ Ihde 2007: 106

einem Rand („noematic fringe“), der mit zunehmendem Abstand sich verdunkelt. Dazu die folgende Abbildung:

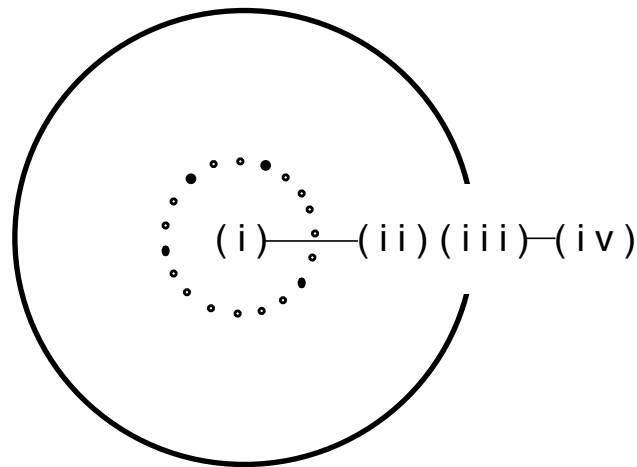


Abbildung nach Ihde 2007: 39

Noematically the appearances of the visual world in most ordinary experience display (i), a focal core, that which stands out before one, the central ‚object‘ or object range of the visual intentionality; (ii) the peripheral fringe, situated in relation to the core but never absent even if not explicitly noted; (ii) shades off to (iii), the horizon, which is the ‚border‘ or limit of the visual field and its ‚beyond‘.

Together (i), focus, and (ii), fringe, make up the totality of the visual field, the totality of explicit to implicit visual presence. The horizon (iii) is sensed as a limit to the ‚opening‘, which is the visual field, and this sense of limit is the first sense of horizon. But beyond the ‚edge‘ of the horizon is an absence, or emptiness (iv). Thus horizon has two meanings from the outset.¹⁷¹

Dieser Struktur entspricht der noetische Akt der Fokussierung “that as an experiential structure displays a central awareness that shades off into barely aware or implizit consciousness at the „fringe“ or more explicit or focused attending.“¹⁷² Die unüberschreitbare Grenze eines Feldes ist jeweils dessen konkreter Horizont, der die Form der Wahrnehmungserfahrung bestimmt, sich der Wahrnehmung selbst aber weitgehend entzieht: „This horizon always tends to „escape“ me as I try to get at it, it ‚withdraws‘ always on the extreme fringe of the visual field.“¹⁷³

¹⁷¹ Ihde 2007: 38f

¹⁷² Ihde 2007: 38

¹⁷³ Ihde 2007: 38 An dieser Stelle merken wir an, dass die der Feldkonzeption zugrundeliegende gestaltpsychologische Figur-Grund-Konstellation, angewendet auf das Verhältnis von Sprache und Stimme bereits die Richtung anzeigt, in der die Stimme als selbständiger Bedeutungsträger einer techné zugänglich wird.

In einem Vergleich von auditorischem und visuellem Feld ergeben sich nun unterschiedliche Formen: Der Horizont des visuellen Feldes ist die Unsichtbarkeit, jener des auditorischen Feldes die Stille. Diese Horizonte überlagern sich nur zum Teil:

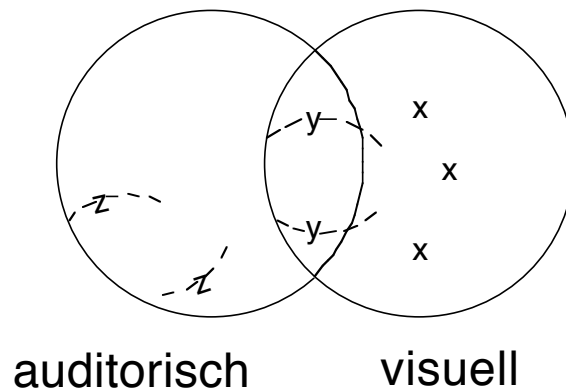


Abbildung nach Ihde 2007: 53

„In this diagram of the overlapping and nonoverlapping ‚regions‘ of sight and sound we note that what may be taken as horizontal (or absent) for one ‚region‘ is taken as presence for the other.“¹⁷⁴

Unbewegte Objekte, wie sie in der Philosophie so gerne als Beispiele dienen sind zwar sichtbar, aber nicht zu hören. Umgekehrt hören wir Vieles, das unsichtbar bleibt.

Hier ist ein genereller Effekt von Technologien und damit auch von Audio- oder Phontechnologien zu bemerken: Jede Technologie verschiebt mit ihrer Bereitstellung von Instrumenten diese Grenzen und damit die Form der Felder, ihre Konstellation zueinander und die Wahrnehmbarkeit ihrer Horizonte. Unsichtbares wird sichtbar, stumme Objekte enthüllen ihre Stimme. So verändert sich zum Beispiel die so grundlegende Wahrnehmung der Spatialität von Sound - für Ihde der schwächste Aspekt¹⁷⁵ - also des Verhältnisses von Laut- und Raumwahrnehmung sowie der Räumlichkeit von Sounds mit Verfügbarkeit von Architekturen, Mechaniken, Mikrofonen, Lautsprechern, Stereophonie oder Surround-Sound. Die Verhältnisse von Fokus und Feld verschieben sich je nach Verfügbarkeit dieser Technologien und der mit ihnen einhergehenden Wahrnehmungspraxis entlang historischer und kultureller Gegebenheiten. In entsprechenden kulturgeschichtlichen Analysen gilt es aber stets zu beachten, dass die

¹⁷⁴ Ihde 2007: 53

¹⁷⁵ Ihde 2007: 58f

reflexive Fokussierung auf einen Modus der Erfahrung wie das Hören oder Sehen immer eine Reduktion ist, die immer in das Feld einer globalen Erfahrung rückzubeziehen bleibt.

3.2.5. Das auditorische Feld - spezifische Charakteristika

Das auditorische Feld, in dem die Stimme situiert ist, charakterisiert Ihde gemäß der von Husserl abgeleiteten Methodik nun entlang seiner Versuche und Studien und anhand vieler autobiographisch dargestellter Beispiele durch folgende Eigenschaften:

- Als „opening to the world“ ist es geformt durch meine Intentionalität (die Stimme meiner Gesprächspartnerin hebt sich von den Hintergrundgeräuschen ab und ich kann sie verstehen). Es gibt eine Figur-Grund-Beziehung. Diese bestimmt die Zuschreibung von Bedeutungen.¹⁷⁶
- Die Form des Feldes umgibt mich, im Unterschied zur nach vorne gerichteten Direktionalität des visuellen Feldes ist das auditorische Feld „omnidirectional“¹⁷⁷. Wenn das Feld voll ist, z. B. beim Hören lauter Musik, bin ich vollständig von Klang eingehüllt. Auch in der Rede von Angesicht zu Angesicht bin ich von der Stimme des Anderen eingehüllt.
- Das auditorische Feld ist inhomogen. Es kann auch ungefüllte, leere Stellen innerhalb des Feldes geben.
- Laute haben eine spezielle „Form“, die nicht dem äußeren Körper eines Dinges, das ich höre, z.B. des Körpers einer Sprecherin, entspricht. Ihde nennt diesen Aspekt „auditory aura“¹⁷⁸, die besonders im Gespräch von Angesicht zu Angesicht wahrnehmbar wird, indem die Stimme meiner Gesprächspartnerin den gesamten Raum zwischen uns füllt, mich klanglich umhüllt und physisch in meinen eigenen Körper eindringt. Der wahrgenommene Laut geht über die Körpergrenzen der Sprecherin hinaus.
- Neben spatialen Eigenschaften ist das Feld wie alle Wahrnehmungsfelder durch eine Kontinuität der wahrgenommenen Präsenz von Klängen gekennzeichnet. Aber auch wenn ich

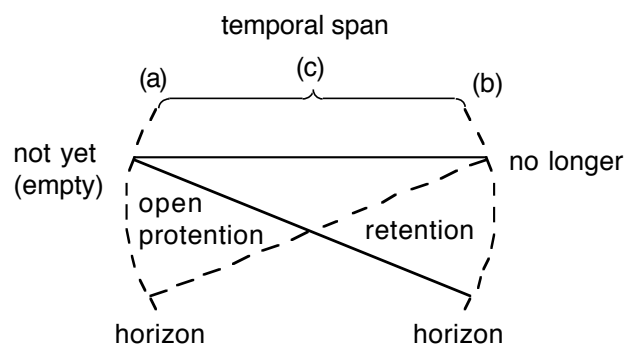
¹⁷⁶ Ihde 2007: 79 Für den Jäger hat der Gesang des Vogels nicht die Bedeutung einer musikalischen Qualität, sondern markiert den Ort des Aufenthalts seiner Beute.

¹⁷⁷ Ihde 2007: 75

¹⁷⁸ Ihde 2007: 79

den Fokus im auditorischen Feld verschieben kann, ermöglicht es der oft beschriebene invasive Charakter von Lauten, dass diese die Intention meiner Aufmerksamkeit durchbrechen können. Laute können mich „aus mir selbst bringen“ und meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Dieser Eigenschaft stehen psychische „Abwehrmassnahmen“ im noetischen Akt gegenüber¹⁷⁹.

- Das auditorische Feld ist lebhaft, sich stets verändernd. („lively“)
- Die temporale Struktur des auditorischen Feldes ist ebenfalls durch Vordergrund und Hintergrund gekennzeichnet. Wiederholungen im Hintergrund werden als Rhythmus interpretiert, gleichförmige Sounds desorientieren.
- Es gibt eine Zeitspanne für Klänge, die Dauer des Feldes entspricht der „temporal awareness“, begrenzt durch die Husserlsche Protention und Retention. Innerhalb der durch diese gebildeten Zeitspanne kann der Fokus verengt, erweitert und beliebig verschoben werden, von einem „Vorhören, wie es Musiker oft beschreiben bis zu einem „Nachhören“ auf das Verklingen des Lautes in der Aufmerksamkeit.¹⁸⁰ Für die Darstellung der zeitlichen Horizonte hat Ihde ausgehend von Husserls Darstellung¹⁸¹ ein eigenes Diagramm entwickelt:



182

¹⁷⁹ Ihde 2007: 81

¹⁸⁰ Laut Daniel Schmicking, der bei der Abfassung seiner eigenen Studie Hören und Klang mit Don Ihde kommuniziert hat, sieht Ihde in seiner Beschreibung von „Strukturzusammenhang des veränderbaren temporalen Fokus und der Direktionalität der Ablaufsmodi“ seine wichtigste phänomenologische Entdeckung in *Listening and Voice*. (Vergl Schmicking 2003: 106)

Es wäre bei Gelegenheit interessant, dieses Ergebnis von Ihde mit Derridas Überlegungen zu Gegenwärtigkeit, Ereignis und Wiederholbarkeit, also zur *différance*, im Detail in Bezug zu setzen.

¹⁸¹ Ihde 2007: 92f

¹⁸² Abbildung nach Ihde 2007: 95

... the span from (a) to (b) is the durational span of present time awareness. It ‚trails off‘ in retentions until the horizon is reached, at whose edge retention changes into recollection that can be also be presented but in a different noematic modality. The field duration is the totality of what is or maybe be ‚within temporal awareness‘ (c). The horizons of the ‚future‘ as the area of the not-yet relate to protended expectations which display themselves in various types of imaginative projections (plans, daydreams, specific expectations, predictions) which, while located within a present awareness, emptily intend ‚toward an absent horizon.‘ Likewise, that which is no longer presentable in its perceptual retentive fulfillment, such as those types of recollections and other constituted past intentions of ‚history‘, points toward the other limit of time consciousness, the horizon of the past.¹⁸³

Innerhalb dieses Feldes ist der Fokus der Aufmerksamkeit nicht auf ein Zentrum limitiert.¹⁸⁴

- Die temporale Dimension spielt für die räumliche Bedeutung der auditorischen Dimension bei Nachhall, Echo, akustischen Wahrnehmung der Beschaffenheit von Dingen, Mustern etc. eine Rolle.¹⁸⁵ In diesem Sinne ist das auditorische Feld nicht nur spatial, sondern auch temporal charakterisiert.
- Der Horizont des auditorischen Feldes ist die Stille sowohl in spatialer wie in temporaler Hinsicht. Sounds treten als Gegebenes in diesen Horizont ein, ereignen sich darin und vergehen „as a presence, the sound is that which endures, which is brought to pass, the sound whiles away in the temporal presencing that is essential to it.“¹⁸⁶ Stille kann in der auditorischen Dimension mit Bedeutung gefüllt sein.¹⁸⁷

¹⁸³ Ihde 2007: 95

¹⁸⁴ Auch Derrida konzentriert sich in seiner Dekonstruktion des Mythos der Selbstpräsenz im 5. Kapitel von unter der Überschrift „Das Zeichen und der Augenblick“ auf die Retention, aber eben mit einem anderen Ziel: „Die Selbstgegenwärtigkeit muß sich in der ungeteilten Einheit einer zeitlichen Gegenwart hervorbringen, um nichts zu haben, worüber sie sich mittels Zeichen Kenntnis verschaffen muß.“ (S 83)

„Wenn die Punktualität des Augenblicks ein Mythos, eine räumliche oder mechanische Metapher, ein geerbter metaphysischer Begriff oder dies alles zugleich ist, wenn die Gegenwart der Selbstgegenwärtigkeit keine einfache ist, wenn sie sich in einer originären und irreduziblen Synthesis konstituiert, dann ist Husserls gesamte Argumentation in ihrem Grundsatz bedroht.“ (S 84)

Diese Synthesis findet er in 3 Schritten und nennt sie die *différance*:

„Zweifellos läßt sich kein Jetzt als Augenblick und reine Punktualität abheben.“ (S 84f)

„Man wird sehr schnell gewahr, daß die Gegenwärtigkeit der wahrgenommenen Gegenwart als solche nur in dem Maße erscheinen kann, wie sie kontinuierlich mit einer Nicht-Gegenwärtigkeit und einer Nicht-Wahrnehmung, nämlich der primären Erinnerung und der primären Erwartung (Retention und Protention) Verbindungen eingeht. .. Somit liefert in der Retention die Präsentation, die zu sehen gibt, ein Nicht-Gegenwärtiges, ein Vergangenes-Gegenwärtiges und Inaktuelles.“ (S 88f)

„... muß man apriori behaupten können, daß ihre [Re-tention und Re-präsentation] gemeinsame Wurzel, die Möglichkeit der Wiederholung in ihrer allgemeinsten Form, die Spur im universalsten Sinn, eine Möglichkeit ist, die nicht nur der reinen Aktualität des Jetzt innewohnen, sondern sie durch die Bewegung der *différance* selbst konstituieren muß, die sie darin einführt.“ (S 92).

Derrida 2003

¹⁸⁵ Ihde 2007: 96 Auch dies ein Einsatz für Techniken der Stimme.

¹⁸⁶ Ihde 2007: 109

¹⁸⁷ Das ist aus dem Inneren des auditorischen Feldes gedacht und darum nicht Metaphysik.

Durch das reflexive Hören ergeben sich neben den genannten Feldeigenschaften für Ihde auch Charakterisierungen der Stellung des Hörens in der „polyphony of experience“ äusserer und innerer Wahrnehmungen, die Spezifika in der Struktur auditorischer Imagination sowie die Form des Feldes der inneren Rede, die wir wo nötig im Zusammenhang mit der folgenden Untersuchung der sprechenden Stimme erörtern werden. Wesentlichen Eigenschaften der Stimme ergeben sich im Weiteren nun aus diesen Eigenschaften des auditorischen Feldes.

3.2.6 Ihdes weiter Begriff von Stimme als methodische Operation

Ausgehend von der Hörerfahrung, und gegen die philosophische Tradition wählt Ihde einen originären Einstieg. Er versteht Stimme nicht in Einschränkung auf menschliche Stimme, sondern generell als „meaningful sound“:

Yet all sounds are in a broad sense ‚voices‘, the voices of things, of others, of the gods, and of myself. In this broad sense one may speak of the voices of significant sound as the ‚voices of language‘.¹⁸⁸

Dieses zunächst breite, dezidiert gegen Vorstellungen von stimmlichen Lauten als bloße akustische Tokens (Vorkommnisse) eines abstrakten Hörens gerichtete Verständnis (in antiker Tradition) setzt Ihde als Bedingung der Möglichkeit einer Erfassung der vollen Signifikanz der Stimme. Von diesem Ansatz aus zieht er dann die taktische Unterscheidung einer „linguistischen Sprache“, Sprache-als-Wort, von einer weiteren „Sprache als Signifikant“, die auch andere bedeutungstragende Elemente wie z.B. Gesten, umfasst.¹⁸⁹

Indem Ihde die Stimme auf diesen weiten Begriff bringt und von diesem aus seine Unterscheidung entfaltet, ist es ihm möglich, Sprache-als-Wort ins Zentrum eines so eröffneten um-

¹⁸⁸ Ihde 2007: 147

¹⁸⁹ Das ist auch im Gegensatz zu Husserl, den Derrida wie folgt aus den Logischen Untersuchungen §5 zitiert: „Dagegen schließen wir [vom Ausdruck] das Mienenspiel und die Geste aus, mit denen wir unser reden *unwillkürlich** und jedenfalls nicht in mitteilender Absicht begleiten, oder in denen, auch ohne mitwirkende Rede, der Seelenzustand einer Person zu einem für ihre Umgebung verständlichen ›Ausdruck‹ kommt. Solche *Äußerungen** sind keine Ausdrücke im Sinne der *Reden**, sie sind nicht gleich diesen im Bewußtsein des sich äussernden mit den geäußerten Erlebnissen phänomenal eins; in ihnen teilt der eine dem anderen nichts mit, es fehlt ihm bei dieser Äußerung die Intention, irgendwelche ›Gedanken‹ *in ausdrücklicher Weise** hinzustellen, sei es für andere, sei es auch für sich selbst, wofern er mit sich allein ist. Kurz, derartige ›Ausdrücke‹ haben eigentlich keine *Bedeutung**.“ Sie wollen nichts *sagen*, weil sie nichts *sagen wollen*. In der Ordnung der Bedeutung ist die ausdrückliche Intention, eine Intention auszudrücken. Das Implizite gehört nicht zum Wesen der Rede.“ Derrida schließt sich in dieser Frage übrigens Husserl an, indem er sagt, dass die Deutung solcher „Anzeichen“ Ausdrücke des Deutenden sind. Die Möglichkeit der Intentionalität des Mienenspiels etc. als Ausdruck ist nicht Gegenstand seiner Überlegungen. Derrida 2003: 50f

fassenderen Feldes der Erfahrung von Bedeutung in intentionalen *Bedeutungsakten* („meaning acts“¹⁹⁰) wie Sprechen, Verstehen oder Wahrnehmen zu rücken. Die einhergehende Verwischung der Differenz von Wahrnehmung und Sprache im Begriff der Bedeutungsakte ist dabei erwünscht, denn sie verunmöglicht sofort die Suche nach einem „mythischen Vergan-genheit“ oder einem „Ursprung“ im Verhältnis von Sprechen und Verstehen und lässt als An-fangspunkt für eine beschreibende Untersuchung der Sprache nur die Möglichkeit eines „Be-ginns aus einer Mitte heraus“ zu, aus einer Mitte von etwas, das immer schon da und konstitu-iert ist.

Mit dieser Operation erscheint auch die Struktur von Fokus und Rand des Feldes der Spra-che, - denn wenn das Wort im Zentrum steht heisst das auch, es steht nicht alleine in dem Feld, sondern dort durch die Kopräsenz anderer Ausdrucksdimensionen situiert - und eine ers-te Möglichkeit der Dezentrierung des Wortes ist eröffnet:

Word does not stand alone but is present in a field of deployed meaning in which it is situated. In this sense there are always other significations along with word. This is the *copresence* of word and wider signification. Here other possibilities emerge, possibilities of the overwhelming complexity and richness of the broad sense of language that threaten to subdue the search for structures and invariants and point to the essentially open horizon of language. What is said always carries with it what is present as unsaid. In the copresence of language-as-word centered within the field of lan-guage as the significant there is a range of variations which indicate that ‚too much‘ is being said.¹⁹¹

Sprache-als-Wort im Feld von Sprache-als-Signifikant: Darin liegt die Möglichkeit, die Stimme zu verstehen - allerdings unter der Voraussetzung eines erweiterten Begriffes von Sprache.

An dieser Stelle ergibt sich ein konkreter Einsatzpunkt für Technologien der Stimme: Im-pliziert die Auffassung der „weiteren Signifikation“ des Wortes als eine Sprache die Intelligi-bilität dieser kopräsenten Strukturen und Invarianten, haben diese also einen logos, der aufge-funden und in Regeln oder einer Grammatik modelliert und damit einem technischen Können genauso zugänglich gemacht werden kann wie das Wort selbst? Die Frage ist nicht trivial, denn Ihde spricht hier nicht nur von z. B. der einfachen prosodischen Rahmung eines Gesag-ten zur Kommunikation eines Interpretationsrahmens wie etwa bei Spott oder Sarkasmus, sondern meint mit Komplexität „the depth of relations between the ‚outward‘ center of

¹⁹⁰ Ihde 2007: 148f

¹⁹¹ Ihde 2007: 149

language-as-word and the possibilities of the range of harmony to disharmony among the polyphonies of the human voice.“¹⁹² So liegt etwa der eine Lüge ermöglichenden Verstellung eine „disharmonious copresence of ‚inner and ‚outer‘ speech“ der Sprecherin zugrunde, deren polyphone Struktur so einfach nicht zu fassen ist.

Für Ihde ergibt sich durch diese Kopräsenzen stets ein „degree of existential uncertainty and revocability within ordinary speech of humankind. To listen and to understand mean more than the comprehension of words, they signify entry into a wider communication situation.“¹⁹³ Mit dieser Beschreibung scheint uns das Barthesche „Korn der Stimme“ genauso erfasst wie die in der Medientheorie der Stimme diskutierten Fragen nach Emotion und Affekt, Körperlichkeit, Geschlecht, etc. Aber auch wenn diese von Ihde konstatierte Unsicherheit bis hin vielleicht zu der von Krämer erwähnten Bartheschen „Unbeschreibbarkeit“ bestehen mag, setzen Technologien der Stimme, ob im Sprechen oder im Hören, jeweils genau an einer oder mehreren dieser kopräsenten Signifikationen an und versuchen sie gemäß ihres unterstellten oder aufgefundenen logos zu beherrschen, ob erfolgreich oder nicht.

¹⁹² Ihde 2007: 149

¹⁹³ Ihde 2007: 150

3.2.7 Fokus-Feld Verhältnisse der Sprache-als-Wort

Im nächsten Schritt der Untersuchung der auditorischen Dimension der Stimme problematisiert Ihde Bedeutungsunterschiede, wie sie sich durch verschiedene Verkörperungen („embodiments“) von „language-as-word“ ergeben. Normativ sei die Wortsprache in Laut und Stimme verkörpert, „Its significance is *a meaning-in-sound*.“¹⁹⁴ Neben der Kopräsenz anderer Bedeutungsebenen konstatiert er eine zweite Dezentrierung der language-as-word durch eine weitere Verkörperung der Sprache: Im geschriebenen Wort ist Sprache nicht im Laut verkörpert sondern durch Schrift. Eine Dezentrierung ergibt sich deshalb, weil die jeweilige Art der Verkörperung des Wortes eine unterschiedliche Erfahrung von Bedeutung bedingt: „The word is sounded, seen, felt; and even in thought its presence takes its own ‚shape‘, whether in inner speech or in the soundless presences of other dimensions of the imaginative process.“¹⁹⁵

Unterschiedlichen Erfahrungen von Bedeutung führten jedoch zu unterschiedlichen, nicht isomorphen Formen der Fokus-Feld-Arrangements dieser Bedeutungen in gesprochener und in geschriebener Sprache. „Without embodiment the ‚meaning‘ does not occur, but with embodiment there is a difference in the ‚sameness‘ of meaning as a phenomenon.“¹⁹⁶

Daraus leitet Ihde eine Kritik am Dualismus einer „cartesischen Linguistik“ ab, die nicht hören, sondern „bloße Laute“ als „acoustic tokens“ erkenne, die sich entweder auf mysteriöse Weise oder arbiträr zu hypothetischen „disembodied“ Bedeutungen verbinden würde, die irgendwie „über oder unter“ ihren Verkörperungen schweben würden. Durch die Abtrennung einer unterstellten Bedeutung von ihrer Verkörperung werde aber übersehen, dass im gesprochenen Wort der Sprechende, der Kontext und Ungesagtes auf andere Weise präsent und bedeutend sind als im Geschriebenen, die Bedeutungen also nicht kongruent sind. Diese Dezentrierung des stimmhaften Wortes durch die Schrift eröffnete auch die von Husserl vorausgesehene Möglichkeit einer Sprache jenseits der Stimme, wie sie in den wortlosen Sprachen der Mathematik oder Logik erscheint.

¹⁹⁴ Ihde 2007: 150

¹⁹⁵ Ihde 2007: 150

¹⁹⁶ Ihde 2007: 152

Zwar betont Ihde - im Kontext einer auditorischen Untersuchung naheliegend - die in der menschlichen Kommunikationspraxis beobachtbare Vorgängigkeit des gesprochenen Wortes, allerdings nicht mit der Absicht einer Hierarchisierung. Die Beobachtung der Differenz der Bedeutungen des Wortes durch verschiedene Signifikanten dient ihm vor allem zur Erweiterung des beschreibbaren Horizontes der Welt. Er zieht also andere Konsequenzen als Derrida, der mit seinem Begriff der *différance*¹⁹⁷ in der entgegengesetzten Richtung sehr viel weiter geht.

3.2.8 Die Musikalität der stimmhaften Sprache

Im nächsten Schritt analysiert Ihde zwei Phänomene am Rand der stimmhaften Sprache-als-Wort: Wortlose Musik als dichte, jedoch opake, in Lauten verkörperte Präsenz einer „pregnancy of meaning“ und Stille als Horizont des zu Hörenden überhaupt.

Die Bedeutung von Musik liegt für Ihde nicht in einem Verweis auf etwas anderes, sondern im Klang selbst. Durch das Hören auf Musik möchte Ihde zunächst randständige Aspekte des gesprochenen Wortes lokalisieren:

If music in its unworded form does not ‚refer‘ to the world, if it is not characterized as a ‚transparency‘, its mode of presence must be located otherwise. But in this, music is not different from other sound presences, although it accentuates and emphasizes possibilities in its own unique way. Its ‚reference is not things, but it enlivens one’s own body. To listen is to be dramatically engaged in a bodily listening that ‚participates‘ in the movement of the music.¹⁹⁸

Ihde versteht Musik als präsenten Laut also vom Körper her. Musik verstärkt die Einbeziehung des Körpers ins Hören und spricht mit dem ihr innewohnenden „Aufruf zum Tanz“ die Wahrnehmung der körperlichen Involviertheit ins Gehörte und damit den Sinn für die Möglichkeit von Einmischung und Teilnahme bis hin zur Ekstase als „mode of being“ an. Daraus resultierten auch die „dämonischen Qualitäten, die Musik oft zugeschrieben wurden.¹⁹⁹ Denn mit dem körperlichen Engagement geht auch ein Verlust an Distanz als zunächst „dunkle Seite“ des Musikalischen einher, die sich auch im bedeutungsvollen „significant auditory

¹⁹⁷ Vergl. Derrida 2003

¹⁹⁸ Ihde 2007:155f

¹⁹⁹ Vergleiche z.B. Poizat 2008

space“²⁰⁰ z.B. in einem wütenden Ruf oder der lockenden Stimme der Verführung erkennen lässt. Ihde vermeidet trotz dieser von ihm stammenden Beispiele hier die Rede vom Affekt, sondern bleibt auf der Ebene der klanglichen Wahrnehmung und ihrer Beziehung zur Bedeutung.

Im gesprochenen Wort gibt es für ihn eine „Dramaturgie der Stimme“, die musikalisch ist, und Musik ohne Wort verstärkt ihrerseits diese Dramaturgie des Klangs.²⁰¹ Und so wie jede Sprache auf ihre eigene Weise musikalisch ist, hat auch der Klang jeder Musik eine dieser eigene Grammatik und wir können je nach Wissensstand Händel, Haydn, die Rolling Stones oder klassische indische Musik im Hören voneinander unterscheiden.²⁰² Die strikte Trennung von Musik und Sprache in verschiedene Gegenstände erfolgt also auf der Grundlage einer metaphysischen, nicht einer phänomenologischen Unterscheidung:

The „music“ of language and the ‚grammar‘ of music remain caught in a metaphysical classification. There is a sense in which, phenomenologically, spoken language is at least as ‚musical‘ as it is ‚logical‘, and if we have separated sound from meaning, then two distinct directions of inquiry are opened and opposed. But in voiced word music and logic are incarnate. No ‚pure‘ music nor ‚pure‘ meaning may be found.²⁰³

Die Dualität von in Reinheit einander gegenüber stehender Pole ist eine metaphysische Konstruktion. In der üblichen Kommunikationssituation tritt die klangliche Erscheinung der Sprache jedoch von vorne herein nicht so sehr in den Vordergrund wie bei der Musik, dass sie kaum bewusst bemerkt wird und trotzdem: „The strong voice commands where the thin and wispy voice does not.“²⁰⁴ Aber die Bedeutung des Erklings verschwindet im Hintergrund, je mehr der Kontext in dem etwas und das, was gesagt wird („*what is said*“²⁰⁵) in den Vordergrund treten. Was in diesem Verschwinden also durch den Fokus auf die musikalische Dimen-

²⁰⁰ Ihde 2007: 156

²⁰¹ Ihde 2007:156

²⁰² Die genannten Musiken sind Ihdes Musikbeispiele. Aktualisiert könnten wir anmerken, dass die zur Entstehung seines Buches noch nicht auf die heutige Weise mögliche Verwendung von Samples in der Popmusik genau mit dieser Konstellation spielt. In der Textur des Klanges der verwendeten Samples ist deren Kontext eingeschrieben, selbst wenn ihr Ursprung sich in der Geschichte verliert und unbekannt bleibt. Und dieser Kontext im Klang selbst dient als Ausdrucksträger.

²⁰³ Ihde 2007: 157

²⁰⁴ Ihde 2007: 157

²⁰⁵ Ihde 2007: 157

sion des Wortes lokalisiert wird, ist jene Präsenz des Kontextes in der Sprache, die gar nicht erklingt. Darin erscheint eine ermöglichende Kraft der klanglichen Dimension des Wortes:

Here the ‚darkness‘ of the musical yields to a ‚transparency‘ of a particular type. It is the ‚transparency‘ that is located in the enabling power of word. Sound in word ‚lets be‘ what is not sounded.²⁰⁶

Das „Sound“ etwas „sein lässt“ wirft die Frage nach dem Zeichenbegriff bzw. der Medialität der Stimme auf. Was nicht klingt und durch den Klang des Wortes „gelassen“ bleibt ist, illustriert Ihde an einem Beispiel des „Referenten“ in einer konstativen Aussage. Ihde vermeidet solche Begriffe, wie er sich insgesamt nicht auf semiotische Terminologie beruft: Wenn ich einen Baum sehe und das Wort „Baum“ mir zu dieser Wahrnehmung vorstelle, so stört die auditorische Vorstellung nicht die aktuelle visuelle Wahrnehmung des Baumes. Würde ich mir das geschriebene Wort vorstellen, würde die visuelle Vorstellung sich in die visuelle Wahrnehmung „einblenden“.

Ein Befund von Ihdess Untersuchungen der auditorischen Imagination war, dass Vorstellung und aktuelle Wahrnehmung im selben Modus interferieren und eine Synthese bilden, die dissonant oder harmonisch ausfallen kann, während Wahrnehmung und Vorstellung in unterschiedlichen Modi einander nicht behindern. Dies spielt im Zusammenhang mit der inneren Rede als kontinuierlicher Selbstpräsenz ebenfalls eine Rolle. Ihde findet auf seine Weise der Betrachtung des Horizontes der Sprache von innen her also nicht nur eine Erweiterung der am „Meinungsakt“ beteiligten Kopräsenzen im Wort-als-Sprache, sondern bestätigt auch phänomenologisch einige der genannten Vorteile, die entwicklungsgeschichtlich die prioritäre Nutzung des auditorischen Kanals für den Zweck der menschlichen Kommunikation ergeben haben mögen.

Für die Fragestellung nach Einsatzpunkten für eine *techné* der Stimme sind an Ihdess Beobachtungen zur Musikalität des gesprochenen Wortes sowohl die Aspekte der Körperlichkeit - diesen widmen wir uns später im Zusammenhang mit Fragen der akustischen Verstärkung der Stimme - als auch die Aspekte des Zusammenfallens von Musik und Logik im stimmhaften Wort wesentlich. Angesichts des Sprichwortes „Der Ton macht die Musik“ mag auch dieses Ergebnis vielleicht auf den ersten Blick trivial erscheinen. Wenn wir aber weiter fragen: Und wer macht den Ton? wird die Sache wieder komplizierter.

²⁰⁶ Ihde 2007: 157

Ein Vergleich mit der Fassung der Musikalität der Stimme des gesprochenen Wortes in der Medienperspektive bei Sybille Krämer zeigt, welche Konsequenz sich durch die von der Tradition abweichende Begriffssetzung von Stimme durch Ihde sich ergeben. Krämer beschreibt die Lautlichkeit der Stimme als eine „in der Semiosis nicht aufgehende Dimension“²⁰⁷, deren Betrachtung auf eine Relativierung der „selbstverständlichen Annahme“ von sprachlichem Tun als Zeichenhandeln hinausläuft und geht dabei von der tradierten Begriffsteilung aus:

Es gibt eine mit und seit Aristoteles ‚definitiv‘ gewordene begriffliche Trias zur Kennzeichnung des akustischen: *psophos* (lat. *sonus*) bedeutet Schall oder Geräusch; *phoné* (lat. *vox*) meint den sprachlichen Laut; *phongos* (lat. *sonus musicus*) bezieht sich auf den musikalischen Ton. Die Unterscheidung zwischen dem sprachlichen *Laut* und musikalischen *Ton* ist also ein lang tradiertes Kulturgut. Aber ist in dieser Tradition nicht auch etwas verloren gegangen? Die Kunstpraxis der altgriechischen *musiké* vollzog und verstand sich als Einheit von Musik, Sprache und Tanz, kristallisiert im Bindeglied des Rhythmus als Ordnung einer Bewegung in der Zeit.²⁰⁸

Auf die Hintergründe von Platons „Devokalisierung des logos“ und seine Haltung zur Musik haben wir bereits hingewiesen. Krämer sieht in der Aufspaltung der *musiké* - gemeint schient hier der alte Begriff der *musiké* aus der rhapsodischen Tradition, gegen den Plato sich wendet und nicht den neueren Begriff der Tonkunst bei Aristoteles - in die voneinander getrennten Ebenen Sprache und Musik ein Wirken der neuen phonetischen Schrift und der ihr innewohnenden „Atomisierung“ der mündlichen Sprache in für sich genommen bedeutungslose Laute. Diese Spaltung „löst die lautsprachliche Schicht heraus aus einer kommunikativen Konstellation, in der Gestik, Mimik, Prosodie, Verbalität und Situationsbezug der Rede in holistischer Weise zusammenwirken.“²⁰⁹ Der dieser trennenden Konzeption innewohnende Skriptizismus der Sprache bewirkt, dass „die Sprache ihrer musikalischen Dimension entkleidet“²¹⁰ wird. Daraus zieht Krämer den Schluss - und hier ist sie mit Ihde vordergründig einig - dass „eine Rehabilitierung der Stimmlichkeit ... die musikalische Dimension am und im Sprechen wiederzugewinnen“²¹¹ hätte. Was Krämer hier von Ihde unterscheidet, ergibt sich aus den jeweils unterschiedlichen Begriffsansätzen. Denn Krämer folgert gemäß des engeren, in der Tradition verhaftet bleibenden Begriffs von Stimme und damit deren Stellung zur Sprache

²⁰⁷ Krämer 2003: 74

²⁰⁸ Krämer 2003: 74f

²⁰⁹ Krämer 2003: 74

²¹⁰ *ibid*

²¹¹ Krämer 2003: 74

als Medium: „Das also, worin die negative Semiologie der Stimme“ die Semiotik der Sprache *aufbricht*, liegt in der Musikalität des Sprechens.“²¹² (Hervorhebung Rantaša).

Die Stimme hängt in Krämers Medienperspektive also vollständig an der Frage, wie wir Musikalität verstehen. Und diese Frage beantwortet Krämer mit der Hervorhebung von zwei Aspekten: Erstens stellt sie im Rückgriff auf die abendländische Musiktradition der „absoluten Musik“ fest, Musik sei eine „Signifikantenbewegung ohne Signifikat“ und „daß Musik nicht ausserhalb ihrer selbst denotiert, daß ihre ‚Bedeutung‘ also alleine im inneren Beziehungsgefüge der Töne aufeinander liegt.“ Auf diese Weise wird allerdings die Bedeutung der Musik jenseits des Horizontes des lautlichen ganz analog zur zuvor kritisierten Konstruktion der Worte in der alphabetischen Schrift angesiedelt - der von Ihde konstatierte Bezug zum Körper kommt nicht vor. In dieser Perspektive könnten wir also sagen, Krämers Definition bleibt grundsätzlich dem von Ihde phänomenologisch kritisierten „cartesianischen Dualismus“ verhaftet.

Um aus der Musik aber das gewünschte aufbrechende Moment abzugewinnen, wendet Krämer nun den Blick, um „statt daß die Musik wie eine Sprache gedeutet wird, die Sprache in Analogie zur Musik“²¹³ zu betrachten. Hierfür schlägt sie den Rückgriff auf Friedrich Nietzsche und dessen Begriff vom „Tonuntergrund der Sprache“ vor und zitiert folgendermassen: „Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird, kurz die Musik hinter den Worten.“²¹⁴ Die Pointe davon ist, dass für Nietzsche laut Krämer der im Begriffssprachlichen „unauflösbaren Rest“ für Nietzsche zwar „zweckmäßig wirkend“, aber nicht bewußtseinsgesteuert gedacht ist, sondern sich „instinktiv“ vollzieht. „In der Musikalität des Lautlichen eignet sich etwas, das mit dem Dionysischen verwandt ist, also zu tun hat mit Phänomenen von ‚Macht‘, ‚Distanzverlust‘ und der Sprengung von Individualität.“²¹⁵

Auch diesen Befund teilt sie an der Oberfläche mit Ihde, der aber wie gezeigt wiederum ganz andere Schlüsse daraus zieht. Während Krämer „interessiert, dass die Musikalität des

²¹² Krämer 2003: 74

²¹³ Krämer 2003: 74

²¹⁴ Krämer 2003: 75 (Nietzsche, Studienausgabe 1956: 190, Fragment 508)

²¹⁵ Krämer 2003: 77

Sprechens gerade in der Gestalt, die Nietzsche ihm gab, das semiotische Paradigma nicht einfach von der Sprache auf die Musik verschiebt und erweitert, vielmehr *sprengt*²¹⁶, ist die Musikalität des Wortes bei Ihde Bestandteil des Meinungsaktes des stimmhaften Wortes. „In voiced word, logic and music incarnate.“²¹⁷ Da die Musik auch einer Grammatik folgen können wir sagen, die Stimme und die von ihr bestimmte, ebenfalls einer Grammatik folgende Musikalität des Wortes²¹⁸ ist einem Logos unterworfen und damit der Technologie des Sprechens zugänglich. Dies entspricht auch der Alltagserfahrung, wie folgendes Beispiel eines 24-jährigen Rechtsanwaltes in einem Interview der englische Radiojournalistin Anne Karpf für ihr Buch *The Human Voice. The Story of A Remarkable Talent* illustriert:

I'm very slow and formal with clients - I try not to get too animated with people at work. I think it's more professional to sound slow and well-enunciated. I want to sound considered and intelligent. I use a sympathetic voice to achieve what I want from a secretary. Imagine that a 35-year-old woman has been at the firm for ages and suddenly this young man comes straight from the law school and starts bossing her around - potentially there'd be a tension here. Your tone of the voice has a big effect on how successful your relationship with your secretary is. I try to put a lot of appreciation into my voice. Phoning up a woman I don't know for the first time, I try to sound cool and really relaxed, even if I don't feel it. With friends I am really relaxed, and not nearly as well spoken as in front of my parents. Then there's my Valerie voice (she's my grandmother). That's very clear and polite. With my girlfriend, I make much less of an effort to enunciate. [...] At work it's a completely conscious decision . . . I think the tone of voice is incredibly powerful, persuasive, and important - it's very easy to manipulate people using your voice. I do it a lot. I get my way through using my voice. [...] Other people talk about their voice as a reflection of their feelings; I think I've got used to adapting my voice to the circumstances - I do it subconsciously but also consciously.²¹⁹

3.2.9 Die sprechende Stille - Das Ungesagte

Das zweite von Ihde erwähnte Horizontphänomen der Stimme ist die Stille („silence“). Damit ist nicht nur der jeden Sound situierende allgemeine Horizont der auditorischen Dimension als „limit which trails off into the nothingness of absence“²²⁰ gemeint. Im speziellen Verhältnis von Stille und Wort in der Sprache kommt ein zusätzlicher Aspekt zum Tragen:

²¹⁶ Krämer 2003: 74

²¹⁷ Ihde 2007: 157

²¹⁸ „There is a doubled ‚grammar‘ in the sounding, with its ‚inflections‘, ‚intonation‘, ‚accent‘, and stress, which is the singing of the tongue in its full expressivity. This ‚grammar‘ sounded in the how, co-present with the what of the saying is also part of the voiced tongue.“ Ihde 2007: 169

²¹⁹ Karpf 2006: 281f

²²⁰ Ihde 2007: 161

This is the horizon as the unsaid, the latently present; horizon in the midst of presence as the hidden depth of presence. [...] In everything said there is the latent horizon of the unsaid, which situates the said.“²²¹

Dieses Ungesagte liegt nun näher oder weiter entfernt von dem, was gesagt ist. Am Nächsten zum Zentrum des Gesagten liegt der ungesagte Kontext, an dem, wie in dem oben zitierten Beispiel des jungen Rechtsanwaltes, eine Sprecherin ihre Stimme ausgerichtet: „The silence of the context, however, is not blank nor total silence, it is the near silence of what *can be said*. [...] This degree of the unsaid maybe obtained or heard.“²²² Dieses Ungesagte beruht etwa darauf, was in der Vergangenheit schon gesagt worden ist und darum von jemand mitgehört werden kann, der diese Geschichte teilt, der Gemeinschaft angehört und ihre Sprache beherrscht - zum Beispiel den Jargon der Segler auf einem Boot. Das Wort wird stets in einem Verhältnis von Gesagtem zu Ungesagtem situiert, das dem ungeübten Hörer entgeht. Dieses Verhältnis kann nun weiter und weiter zugunsten des Ungesagten und näher an den Rand des erreichbaren Horizontes verschoben werden - von der beabsichtigten Zweideutigkeit, zum Beispiel in der Sprache der Liebe oder der Politik, bis hin zum „Aufbrechen“ der sedimentierten Klarheit der Sprache im poetischen Wort als „saying which opens experience precisely toward the mystery of the silent horizon of the open.“²²³

Diese weiteren Aspekte des Ungesagten sind zwar mehr und mehr in der Sprache selbst und von der Stimme entfernt angesiedelt (und z. B. Gegenstand der „linguistischen Analysen Heideggers), sie lassen sich aber im besonderen Fall der „dramaturgischen Stimme“ und ihrer Kunst der Verbindung von Klang und Bedeutung auffinden, die sich um ihre besondere Verstärkung bemüht und seit Menschengedenken Gegenstand einer forcierten Technik des Sprechens ist.

3.2.10 Dramaturgische Stimme - Verstärkung, Person, Selbstpräsenz

In den besonderen Situationen des Theaters (hier sprechen Helden und Götter), der Liturgie (hier spricht die „otherness“ der Tradition im Echo der Stimme Gottes) oder dem poetischen Vortrag (hier schliesst sich der Kreis der Erweiterung des Begriffes und Gott, Dinge und die

²²¹ Ihde 2007S 161

²²² Ihde 2007S 162

²²³ Ihde 2007164f

Anderen bekommen in der Poesie eine Stimme) erscheinen für Ihde die bislang entdeckten Aspekte der Stimme in besonderer Vergrößerung.

The dramaturgical voice amplifies the musical ‚effect‘ of speech. This heightens the significance of the word that has been spoken. In the saying of dramaturgical voice there is *dabar*, or ‚word-event‘. This word-event is an occasion of significance that is elevated above the ordinary. A dramatic presence, precisely in the context of being in its set aside, in its elevation over the ordinary, allows what is implicit in all speech to emerge more clearly.²²⁴

Die dramatische Stimme mit ihrer „amplified sonorous significance“, ihrer Kraft zu Überzeugen und zu Erregen, zeigt eine potentielle Macht der Stimme, die über die Macht der alltäglichen Stimme hinausgeht, wenn auch der dramatische Projektions- und Resonanzeffekt im alltäglichen Diskurs vorhanden ist. Am deutlichsten zeigt sich diese Vergrößerung in der Stimme des Schauspielers, bei der wir diese Verstärkung direkt als akustische Technik verstehen können: Ihde bezieht sich darauf, dass die Stimme des Schauspielers im antiken Theater stets durch eine Maske - „per-sona“ - gesprochen und damit zur Stimme eines Gottes oder Helden transformiert wurde. Diese Masken - Ihde führt das aber selbst nicht weiter aus - waren erstens groß, so dass sie weithin gut sichtbar waren und hatten einen verstärkenden und transformierenden akustischen Effekt, der mit der ebenfalls akustisch optimierten Architektur der Theater zusammenwirkte²²⁵. Auf diese Weise „audiotechnisch“ verstärkt, verstärkt die dramaturgische Stimme das Phänomen der akustischen Aura:

²²⁴ Ihde 2007: 167

²²⁵ Bis in die 1960er-Jahre ging man davon aus, dass die Masken des griechischen Theaters eine Art Sprechrohr enthielten. Da die Masken aus organischem Material hergestellt waren und meist nach dem Spiel auch geopfert wurden sind jedoch keine Artefakte erhalten. Neuere Ergebnisse verstehen die Maske als eine Art Resonanzkörper, der die Stimme des Schauspielers genauso vergrößerte wie die Gesichtszüge:

„The mask encloses the entire head and this form creates an extra resonance chamber for the voice of the actor. An acoustic phenomenon is produced in the space between the actor's head and the mask. This effect has been described by Vitruvius as the only positive acoustic phenomenon that occurs in Greek theaters—namely-consonance: "consonance is the process, whereby, due to suitably placed reflecting surfaces, the voice is supported and strengthened when two identical sound waves arriving at the same point at the same time, combine to produce the sum of their effects."

The mask creates consonance and amplifies further the natural head resonator of the actor. The whole body is capable of resonance but the most important resonators are the head resonators because they produce harmonics that can easily pierce through space. The mask becomes an instrument for the actor to control the volume of the voice, the direction, the rhythm, the articulation, and the tone. This helps to achieve maximum resonance for each vowel and clear definition of the consonants, which is crucial in large spaces, because the energy content in consonants is small and they are easily muffled, although they are critical for speech intelligibility. The mask is also an instrument to project the voice into space. Speech becomes powerful, clear, and attractive. The entire theatre space 'answers' to the actor; it vibrates. The mask helps the actor develop an acoustical energy field, an acoustical aura that surrounds him or her.“

Vovolis und Zamboulakis 2007, http://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html (Zugriff 1.2.2012)

Dramaturgical voice also amplifies the previous noted phenomenon of the auditory *aura* of the of the presence of the other. The actor amplifies the sounding voice, he projects voice into the recesses of the theater. This resonant voice is an auditory aura that im-presses in sound. The auditor is not merely metaphorically im-pressed, but in the perception of the other in voice he experiences the emBodiment of the, other as one who fills the auditorium with his presence.²²⁶

Die Stimmtechnologie der Verstärkung und Ausnützung von Resonanzphänomenen zur Vergrößerung der akustischen Aura einer „Person“ in der dramatischen Stimme ist für unsere Untersuchung ein weiterer Einsatzpunkt für Technologien der Stimme, der mit der Verfügbarkeit elektronischer Technik eine neue Ära der Technologien der Stimme einläuten wird. In ihr geht es substantiell um das Verhältnis zu dem und den Anderen in Kommunikation und Gespräch. Ihde führt diesen Punkt an dieser Stelle jedoch nicht weiter aus,²²⁷ denn ihn interessiert - ausgehend von der „per-sona“ - der musikalische Aspekt der Rede als Verstärkung oder „Erhöhung“ der Bedeutung des gesprochenen Wortes durch die Verkörperung der Stimme, denn diese zieht die Frage des Verhältnisses von Stimme und „otherness“ nach sich: Wer spricht?

In the voice of embodied significance lies the what of the saying, the who of the saying, and the I to whom something is said and who may also speak in the saying. In the voice is harbored the full richness of human signification.²²⁸

In der transformierten Stimme des Schauspielers in seiner Rolle erscheint für Ihde in dem, wie etwas gesagt wird, eine der Stimme eigene Kontinuität von „sameness“ bis hin zu „otherness“²²⁹, die es ihr erlaubt, eben eine „Person“ zu verkörpern, also eine Rolle zu spielen.

Der Schauspieler hört auf Stimmmodulationen „already preunderstood of mankind“, die er reflektiert und verstärkend für die Verkörperung seiner per-sona einsetzt, zu der er auf der Bühne wird. Schauspieler und Publikum können ihm entlang der Grammatiken der „Sprache der Stimme“ folgen, da diese Modulationen ja nicht ohne erkennbare Struktur sind. Denn wer auch immer spricht enthüllt durch sein Sprechen etwas von seiner Herkunft, wie z.B. George Bernhard Shaws Version des *Pygmalion* so erfolgreich thematisiert hat. In der verstärkten Erscheinung von „otherness“ in der dramaturgischen Stimme wird für Ihde offenbar, dass jede Stimme „Trans-Individuell“ ist und jeder Sprecher in seinem Sagen mehr enthüllt als nur sich

²²⁶ Ihde 2007: 172

²²⁷ Ihde beschäftigt sich gesondert (aber leider nicht sehr ergiebig) mit dem Phänomen der Verstärkung von Musik in dem Kapitel „Bach to Rock: Amplification“, ebenfalls abgedruckt in Ihde 2007: 227ff

²²⁸ Ihde 2007: 168

²²⁹ Ihde 2007: 171

selbst, denn das ist es, worauf der Schauspieler sich stützt: „I always show more in saying than myself alone.“²³⁰ Dieser „Multiplizität“ der dramatischen Stimme, die sich in der Alltagsstimme gründet (wie das am Ende von Abschnitt 3.2.8 oben zitierte Beispiel des jungen Rechtsanwaltes gezeigt hat), steht das metaphysische Anliegen einer „authentischen Stimme“ gegenüber:

The demand that the innermost voice be the same as the outermost voice, that only one role ever be played, harbors a secret metaphysical desire for eternity and timelessness.²³¹

Hier erscheint nun eines der Themen, das die Debatte um die Stimme die letzten Jahrzehnte so entscheidend geprägt hat in metaphysischem Licht: Die Frage der Präsenz des Selbst. Liegt bei Ihde die Beschreibung eines „polyphonen Selbst“ in der Stimme an verschiedenen Stellen noch etwas verklausuliert, implizit und ohne direkte Bezugnahme auf die von Derrida berühmt gemachte Formel vom Sich-Selbst-Sprechen-Hören vor, hat Bettine Menke jüngst - und wiederum wie es scheint ohne Kenntnis von Ihdes Arbeit - in ihrem Text von 2008 *Die Stimme der Rhetorik - Die Rhetorik der Stimme* explizit darauf hingewiesen, dass der Gebrauch der Stimme nicht auf Selbstpräsenz sondern auf Differenz beruht.

Die „dramaturgische Stimme“, aus deren Multiplizität Menke ihr Argument bezieht, ist jene der begrifflich aus dem Theater stammenden „Prosopopoiia oder fictio personae“ in der Tradition der Rhetorik²³². „Prosopon“ ist gleichzeitig²³³ die griechische Bezeichnung für das „Gesicht“ und der Name jener Maske, jenes künstlichen Gesichts, auf das Ihde sich mit ihrem lateinischen Namen per-sona bezogen hatte. Prosopo-poein heißt „mit einer Maske oder einem Gesicht (prospon) versehen“. Prosopopoiia nennt die Rhetorik also in Anspielung an das Theater jenes Phänomen der „Erfindung von Figuren“ und des „Stimme-Gebens“, Stimmeverleihens und Persona-Gebens in der Rede, also jener Tropus, den Ihde in seinem Text an Hand des Schauspielers ausführt. Durch Prosopopoiia werden in der Rhetorik Gedanken des Gegners des Redners vor Gericht, oder Abwesende oder Tote zum Vorschein gebracht und deren „persona“ fingiert. Es handelt sich also um eine sprachliche Figur, in der sich die

²³⁰ Ihde 2007: 172

²³¹ Ihde 2007: 172

²³² Vergl. Menke 2008: 115ff

²³³ In der hellenistischen Zeit wurde dem mehrdeutigen Wort prosopon mit prosopeion eine abgeleitete Neubildung als eigenes Wort für Maske beigelegt. Vergl. Menke 2008: 118, die sich auf Hirzel bezieht.

Stimme teilt oder vervielfältigt, was weitreichende Konsequenzen für die These der Selbstpräsenz hat:

Wenn die Stimme des Redners *personae* (der anderen) auftreten läßt, wird sie nicht Medium und Metapher der Selbstpräsenz gewesen sein, als die sie (seit dem 18. Jahrhundert) gedacht wird. Sie spricht, indem sie nicht sie selbst ist, indem sie den Schauplatz der für die (fremde) Rede fingierten Personen eröffnet.²³⁴

Menke zitiert ausführlich in der zugehörigen Fußnote Belegstellen aus Derridas *Die Stimme und das Phänomen* als Beleg dafür, dass dieser nicht nur Husserl kritisiert, sondern selbst diese Auffassung der gelauteten Stimme als Selbstpräsenz teilt.²³⁵ Wie Derrida einst gegen John L. Austin ins Treffen geführt hatte - den parasitären Sprechakt des Theaters, Stein des Anstosses in der Auseinandersetzung mit John R. Searle, dokumentiert in *Ltd Inc*²³⁶ - hält Menke nun Derrida in analoger Form die Zitation der *Prosopopoiia* entgegen:

Die enteignend-enteignete Stimme, die zitiert und zitierend den ‚Personenreichtum des Vortragenden‘ ausbildet, *dementiert* (Hervorhebung Rantaša) die Selbstgegenwärtigkeit, deren Metapher und Modell die Stimme wurde, die Selbstpräsenz, als die Stimme im Sich-Selbst-Hören gedacht wird und deren Identität ihr Gesicht zu belegen hat. Ihre Realität ist die sprachliche der Figur, der Fiktion der *persona* der Zitation. Der in der Zitation erscheinende Abstand zwischen *persona* und Stimme, ist *Spur in der Stimme*, die wiederkehrt, ist das Nicht-Eigene der eigenen Stimme, eine Multiplizität der Wiederholungen und Zitationen, aus der sie ex-zitiert wird *in ihr*. Wer spricht, wenn die Stimme zitiert, wenn die Stimme verliehen wird? Dies ist keine andere Frage als die: Wer spricht, wenn ‚ich‘ spreche? Die Dopplung in sich selbst, die Differenz der Stimme zu sich selbst, eröffnet in der Stimme die Szene einer Multivocität, der Vielstimmigkeit der Zitationen und Wiederholungen.²³⁷

Ob dies ein Argument gegen Derrida ist darf bezweifelt werden. Denn dieser kritisiert ja ebenfalls das Denken der Metaphysik der Selbstpräsenz und sein ganzes Unternehmen läuft darauf hinaus, an Stelle der von Husserl postulierten Identität in der stummen, inneren phänomenologischen Stimme eine Differenz aufzuzeigen. In diesem Sinne bestätigt Menke Derridas Ergebnisse eher, als dass sie sie in Frage stellt. Angesichts des immer wieder in Bezug auf die Stimme vorgebrachten Bezuges des „Durchtönens“ der „*persona*“ in der

²³⁴ Menke 2008: 119

²³⁵ Vergl. Derrida 2003: 105-109

²³⁶ „Denn ist nicht schließlich das, was von Austin als Anomalie, Ausnahme, ‚unernst‘ ausgeschlossen wird, nämlich das Zitat (auf der Bühne, in einem Gedicht oder im Selbstgespräch) die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit - vielmehr einer allgemeinen Iterabilität - ohne die es nicht einmal einen ‚gelungenen‘ Performativ gäbe?“ Derrida 2001: 39

²³⁷ Menke 2008: 131

Stimme²³⁸ ist die Herausarbeitung der Zitathaftigkeit der Rolle in der „persona“ allerdings ein wichtiger Beitrag. Menke wie Ihde schließen aus der besonderen, verstärkten „dramaturgischen“ Situation nämlich auf eine grundlegende Eigenschaft der Stimme, die Ihde bereits im Zusammenhang mit der Musikalität der Stimme angesprochen hatte: Dass die innere Stimme eben nicht mit der äußeren übereinstimmen muss, sondern in der Polyphonie der Erfahrung von vorne herein dissonant oder konsonant geteilt ist. Diese Teilung ist es, die in der dramaturgischen Stimme verstärkt zum Ausdruck kommt:

At one extreme there may indeed be a harmony in the saying that brings the unsaid significance into a united meaning-act. The child's laughing voice reverberates harmoniously with the look of her smiling face when she receives a gift. But at another extreme there are variations between the said and the unsaid that equally hold the possibilities of dissimulation. He smiles as he speaks, but his unkindness shows darkly through his words in the touch of sarcasm revealed. Here only he who listens well can detect these subtleties that do not always float on the surface of the words. And he who does not or cannot listen deeply may hear only the words. Further still lies the dissimulation that allows what is spoken to be given the lie by what is thought in a disharmonious copresence of ‚inner‘ and ‚outer‘ speech.²³⁹

Die Kunst des Orators oder Schauspielers führt vor, was Zivilisation, Kultur und Höflichkeit gebieten, nämlich die Stimme zu beherrschen und nur zum Ausdruck zu bringen, was der Rolle entspricht. Ihde zieht aus der grundlegenden Multiplizität der gelauteten Stimme somit auch eher ethische als ontologische Konsequenzen:

Dramaturgical voice does not display the difference between appearance and reality so much as it does the multiple possibilities of every voice transformed from ordinary to extraordinary. The ‚others‘ who appear are the human possibilities that are also ‚my‘ possibilities, and the drama is a ‚universal‘ play of the existential possibilities of humankind. But the drama is the extraordinary in the sense that set-aside time of the stage the existential-imaginative possibilities portrayed there are not bounded by the single life I have to live.²⁴⁰

Die ethische Dimension für dieses unser eines zu lebende Leben folgt für Ihde in der Notwendigkeit des Respektes für das Ungesagte und dessen Stummheit („Silence“) im Verhältnis

²³⁸ Vergl. z.B. Krämer 2003: 72:

„Stimme und Lautgebung zeigen und zeugen von der Person, die spricht: ‚Per-sonare‘, meint das Ertönen der Stimme durch das Mundstück der Maske beim antiken griechischen Schauspieler. ‚Persona‘: das ist die Rolle, die sich im Sprechen artikuliert. Daß die Stimme die ‚persona‘ verkörpert, gilt für die Merkmale unserer Geschlechtlichkeit ebenso, wie für alle übrigen körperlichen und seelischen Dispositionen: Gesteuert durch das vegetative Nervensystem prägt der leibliche Tonus den Ton. (28) Die Stimme – soviel jedenfalls zeichnet sich ab – zeigt die Gestimmtheit.“

Die Gestimmtheit von wem? Dessen der spricht oder der per-sona, der Rolle, die gesprochen wird? Der hier postulierte Determinismus wird durch die Techniken der Stimme relativiert.

²³⁹ Ihde 2007: 149

²⁴⁰ Ihde 2007: 172

von Gesagtem zu Ungesagtem, wie es in der verstärkten Musikalität der Stimme des Dramas erscheint und - eine Debatte, die in der Frage um die Legitimität von Folter oder die Grenzen der Privatsphäre im Namen der Gemeinschaft bis heute aktuell geführt wird.

3.2. Zusammenfassung und Diskussion

Ihdes phänomenologische Untersuchung hat uns mehrere Anknüpfungspunkte geliefert, an denen Technologien der Stimme einsetzen können. Durch seine begriffliche Erweiterung des Verständnisses von Stimme als „*meaningfull sound*“ und der Teilnahme an Sprache als sowohl Produktion und Rezeption umfassende intentionale „Meinungsakte“ dezentriert er die Bedeutung des gesprochenen Wortes (das was gesagt wird) durch einen erweiterten Fokus auf die stets mit der „*language-as-word*“ kopräsenten Bedeutungsanteile dessen, wie es gesagt wird. Dies entspricht auch der Intuition und Alltagserfahrung.

In dieser Trennung des „Was“ und des „Wie“-Sagens bliebe allerdings ein metaphysischer Dualismus bestehen, den Ihde zurückweist. Durch die erweiternde Verschiebung des Fokus innerhalb des das Wort situierenden Feldes der Sprache rückt das „Wie“ es gesagt des gesprochenen Wortes durch Ihdes Begriffsoperation ebenfalls ins Zentrum und wird - in Husserl-Terminologie - vom „Anzeichen“ zum „Ausdruck“, also zu einem gleichberechtigten Bestandteil dessen „Was“ gesagt wird. Die vorherige Trennung von „Was“ und „Wie“ erweist sich als Reduktion und wird aufgehoben. Der Stimmausdruck kann somit als intelligibler Bestandteil der Sprache, als Bedeutung aufgefasst werden und ist damit einem bewussten und absichtsvollen Können, einer *techné* ebenso zugänglich wie die Worte selbst. Die Stimme ist nicht ein an der Semiose der Sprache unbeteiligtes Medium, sondern gehört selbst zum „Sprechen können“.

Für die Ausbildung dieses „Könnens“ der Stimme hatten wir im Gang der Ihdeschen Untersuchung für uns folgende Einstiegspunkte gewonnen:

- Allgemeine Strukturen und Invarianzen kopräsentierender Bedeutungsanteile im gesprochenen Wort und ihre Beziehungen
- Die Grammatik der Musikalität der Stimme

- Das Verhältnis von Gesagtem zu Ungesagtem in der Technik des Schweigens
- Die in der Stimme ausgedrückten Verhältnisse zu dem und den Anderen in den Techniken von Resonanz und Verstärkung
- Die Kontinuität von „sameness“ bis „otherness“ als Trans-Individuelles Ausdruckspotential der „dramaturgischen Stimme“

Ihdes Anwendung der „zweiten Phänomenologie“ im Zeichen Heideggers als Denken des Horizontes haben wir genutzt, um sie mit den in der Diskussion um Stimme dominanten Postulaten Derridas zu Phonozentrismus und Stimme als Selbstpräsenz in Beziehung zu setzen. Dabei ergaben sich als Gemeinsamkeit das von Heidegger kommende Anliegen einer Kritik der Metaphysik sowie substantielle Unterschiede über das, was Metaphysik sei, über das Verhältnis von gesprochenem zu geschriebenem Wort und über die Frage der Selbstpräsenz in der Stimme. Ihdes experimenteller Ansatz wird in dieser Lesart aufgrund der Parallelität in Bezügen und Thema in Verbindung mit dem methodischen Abstand quasi nebenbei auch zu einer Kritik an der Übertragung von Derridas aus der Lektüre von Husserl und Rousseau gewonnenen Ergebnissen für die phänomenologische Stimme auf die mundane Stimme, die der von Ihde unternommenen Phänomenologie der Stimme nicht standzuhalten scheint. Inwieweit diese von der konkreten Stimme her kommende Kritik im Kontext der bislang vorliegenden Antworten auf Derrida zusätzliche Aspekte einzubringen vermag, wäre eventuell an anderer Stelle gezielt weiter zu untersuchen.

Zum Zeitpunkt von Ihdes Untersuchung enthielt das psychophysische Verständnis des Hörvorganges noch weit mehr Unbekannte als dies heute der Fall zu sein scheint und auch die kulturellen und technologischen Gegebenheiten der Hörpraxis sich in der Zwischenzeit ausserordentlich verändert und diversifiziert haben. Die Berücksichtigung dieser Veränderungen würde, wie die spätere ebenfalls phänomenologisch-empirische Untersuchung *Hören und Klang* von Daniel Schmicking gezeigt hat²⁴¹ nicht zu Widersprüchen führen, sondern lediglich eine Vertiefung mancher Aspekte nach sich ziehen, da die phänomenologische Methodik gerade von diesen Einflüssen so weit es geht abzusehen versucht. Da sich Schmicking aber nicht mit Stimme befasst, bleibt Ihdes Untersuchung die bislang detaillierteste, wenn auch wenig

²⁴¹ Schmicking 2003

rezipierte philosophische vom Auditorischen ausgehende Annäherung an die Stimme. Mit den in dieser phänomenologischen Perspektive gewonnenen Einsatzpunkten können wir uns nun der Praxis von Technologien der Stimme und ihrer Reflexion (in der aktuellen Medientheorie und Kunst) entlang der bisherigen Ergebnisse zuwenden um zu überprüfen, auf welche Weise sie jeweils der Stimme helfen, etwas zu „bedeuten“.

4. Technik der Stimme

Nachdem wir in der phänomenologischen Beschreibung der Stimme grundsätzliche Ansatzpunkte für eine Praxis von Techniken der Stimme ausgemacht haben, wenden wir uns nun der Klärung der Frage zu, welche konkrete Technik oder Techniken der Stimme möglich sind und zum Einsatz kommen. Für unseren Argumentationsgang orientieren wir uns dabei an einem Technikbegriff, der in der Zielgerichtetheit des Einsatzes das wesentliche Merkmal einer Technik erkennt: „Während die Natur durch →Werden (von selbst) bestimmt ist, bedeutet Technik immer ein zielgerichtetes Machen. Als natürlich gilt das Resultat des Werdens, als technisch-künstlich gilt das Resultat des Machens“²⁴² Das in dieser Gegenüberstellung zum Ausdruck kommende Verhältnis von Natur und Technik erscheint in der Stimme freilich genauso prekär, wie alle anderen Dichotomien. Die Leitfrage für ein konkretes Verständnis der Techniken der Stimme kristallisiert sich jedoch in diesem Begriff für uns dahingehend, welche konkreten Ziele mit ihrem Einsatz angestrebt und erreicht werden können.

Um überhaupt in die Lage zu kommen, gezielt etwas „machen“ zu können, ist ein „Können“ erforderlich, ein grundsätzliches theoretisches und praktisches Vermögen also, sowie das dafür nötige Wissen²⁴³. Für die uns hier interessierende Sprechstimme wird dieses Wissen

²⁴² Wildfeuer 2003 639

²⁴³ „Die deutsche Wortbildung des Substantivs <T.> geht auf das lateinische Wort <technica> zurück, das im 17. Jh. unter direktem Rückgriff auf das griechische Adjektiv τεχνικός ('das einer τέχνη Gemäße') gebildet wird [3]. Τέχνη bezeichnet ein zielgerichtetes, sachgemäßes Können, eine Fertigkeit, Geschicklichkeit oder Kunst (ars). Bei den frühesten Belegen ist zwar die etymologische Herkunft aus dem Wortstamm *tek (bauen, zimmern) bemerkbar, doch ist der handwerkliche Bereich nicht der einzige Kontext, in dem der Begriff - auch in seinen vielen Zusammensetzungen - erscheint [4]; immer geht es dabei um ein regelgeleitetes, sachverständiges, also an bestimmtes Wissen gebundenes praktisches oder theoretisches Können.“ Redaktion 1998: 940 (Historisches Wörterbuch der Philosophie)

„Technologie (griech. τεχνολογία; lat. technologia; engl. technology; frz. technologie). Gottes <T. der Furcht> ist, wie CLEMENS VON ALEXANDRIEN schreibt, eine Quelle des Heils (περι τὸν φόβον ... τεχνολογία σωτηρίας ἐστὶ πηγὴ) [1].

Verbreiteter jedoch als ein solcher Gebrauch im Sinne einer bestimmten planvollen, zielgerichteten Praxis sind jene Bedeutungsvarianten, die sich für das Kompositum <T.> unmittelbar aus den Hauptbedeutungen seiner Teile (τέχνη als Kunst im weitesten Sinne oder als grammatisch-rhetorische Kunst) ergeben. Diesen gemäß wird der Begriff seit der Spätantike verwendet im Sinne von 1) Abhandlung über bzw. Lehre von einer (beliebigen) Kunst (Kunstlehre) [2], 2) Terminologie einer (beliebigen) Kunst (Kunstsprache) bzw. Rede in solcher T., 3) Abhandlung über bzw. Lehre von der Grammatik und Rhetorik (Sprachkunst), 4) Terminologie der grammatisch-rhetorischen Kunst [3] bzw. Rede in solcher Terminologie [4].“

Vergl. Meier-Oeser 1998: 958f

theoretisch in den „Sprachwissenschaften“,²⁴⁴ insbesondere in der Linguistik und ihren Teildisziplinen, sowie praktisch in den jüngeren „Sprechwissenschaften“²⁴⁵ bereitgestellt. Angesichts des zitierten Ausschlusses der Stimme von Ausdruck bei Husserl, Derrida und auch bei Krämer ist zu klären, wie wir zu dem praktischen Vermögen kommen, mit unserer Stimme in der Sprache überhaupt das machen können, was uns die phänomenologische Untersuchung gezeigt hat.

4.1 Die Stimme als Schwellenphänomen

Aufgrund des traditionellen Bezuges der Stimme zum Leben als solches, zu Körper, Geschlecht, Befinden, Emotion, Affekt wurde die sie als materielle Verbindung von Innen- und Außenwelt eines Subjektes aufgefasst und in der Interaktion von Menschen neben ihrer Funktion als Trägerin der Worte als Ausdruck der Seele und Anzeichen der Befindlichkeit des Anderen gehört:

Die Stimme ist ein *Schwellenphänomen*.⁽⁸⁾ Denn sie ist immer zweierlei: Sie ist sinnlich *und* sinnhaft; Soma und Semantik, *aisthesis* und *logos* vereinigen sich in ihr. Die Stimme ist aber auch diskursiv *und* ikonisch; sie sagt und zeigt zu gleich, in ihr mischen sich Sprachliches und Bildliches. Sie ist überdies physisch *und* psychisch; Körper und Seele, Materie und Geist bringen beide in ihr sich zur Geltung und prägen ihre phänomenalen Eigenschaften. Schließlich wirkt die Stimme indexikalisch *und* symbolisch; sie ist einerseits unverwechselbares Indiz der Person wie andererseits Träger konventionalisierten Zeichengehalts.²⁴⁶ [Hervorhebungen im Original]

Neben den erscheinenden Worten zeigen sich in der Stimme dem, der sie mit eigenen Ohren hört (w/m) Hinweise auf die Person der Sprecherin, unabhängig von dem, *was* mit ihr gesagt wird:

„Die Stimme ist also nicht einfach Körper *oder* Geist, Sinnliches *oder* Sinn, Affekt *oder* Intellekt, Sprache *oder* Bild, sondern sie verkörpert stets beides. Sie ist situiert zwischen zwei Seiten, di in ihr ein Verhältnis zueinander eingehen“²⁴⁷

²⁴⁴ Vergl. Laver 2009

²⁴⁵ Vergl. Geißner 1981

²⁴⁶ Kolesch und Krämer 2006: 12

²⁴⁷ Kolesch und Krämer 2006: 12

Die Frage ist, welches konkrete Verhältnis das sein kann. Die Metapher der Schwelle und die damit implizierte Dichotomie zweier einander säuberlich getrennt gegenüber stehender „Welten“ bleibt problematisch, denn sie lässt die Frage nach der Struktur der Stimme offen, die in diesem Bild zwischen den genannten Polen positioniert und von diesen begrenzt wird. Dies stellen Krämer und Kolesch auch selbst fest:

Die Stimme entzieht sich der Disjunktivität begrifflicher Schemata, sie untergräbt ein Stück weit unsere binären Kategorisierungen und »erscheint als paradigmatische Figur der Überschreitung«.
(10) Die Stimme fügt sich nicht den topologischen Ordnungen unserer Begriffswelten.“²⁴⁸

Auch wenn die Emphase in diesem Satz von Sybille Krämer darauf gelegt ist, dass der Stimme immer unter beiden genannten Aspekten gehört wird, scheinen doch ihre essentiellen Eigenschaften eher in den jeweils zuerst erwähnten zu suchen sein. Dies mag an der Voreingenommenheit liegen, die daher rührt, dass die Annäherung an die Stimme nicht aus einer Metaposition erfolgt, sondern stets von der Seite des Sinns - selbst wenn das Ziel die Rehabilitation der Stimme als dessen Gegensatz sein mag. Aber essentiell erschienen die jeweils erstgenannte Pole vor allem deshalb, weil es genau diese sind, die nicht ohne Weiteres in andere Modalitäten der Kommunikation überführbar sind. Eben weil Geist, Sinn, Intellekt, und Bild das körperliche, sinnliche, affektive und sprachliche Substrat der Stimme erst besetzen, können sie von diesem auch abstrahiert werden, wie das in der Tradition laufend geschehen ist und geschieht. So bleiben mit dem Bild der Stimme als Schwelle, als vermittelnder Übergang von Außen- und Innenwelten die grundlegende traditionelle dualistische Struktur samt den damit einhergehenden Problemen bestehen.

Trotzdem aber hat diese Metapher zunächst auch den Vorteil, die Aufmerksamkeit für weitere relevante Fragestellungen zu schärfen. Denn hat die Wahrnehmung der Stimme einmal die Beziehung dieser beiden Seiten zueinander im Ohr, wird die Frage unvermeidbar, wer in diesem Verhältnis den Ton angibt, wer die Stimme nach welchem Prinzip moduliert, wie die Stimme also bestimmt und von woher sie zu interpretieren sei: Von innen oder von außen,

²⁴⁸ Kolesch und Krämer 2006: 12

Die zitierte Überschreitung beschreibt Kolesch näher:

„Vergleichbar der komplexen Gegebenheit unseres Körpers, die Plessner als Körper-Haben und Leib-Sein umschrieb, könnten wir für unsere Stimme formulieren: Wir *haben* eine Stimme und wir *sind* zugleich Stimme. Die Stimme erscheint so als paradigmatische Figur der Überschreitung. Sie ist eine Transgression, die die Grenze, die sie überschreitet, zugleich begründet. Sie wäre somit weder diesseits von Präsenz noch jenseits von Repräsentation, weder diesseits des Körpers noch jenseits der symbolischen Ordnung, sondern beides, dazwischen.“
Kolesch 2003: 275

willkürlich oder unwillkürlich gesetzt?²⁴⁹ Betrachtet man die Stimme zusätzlich als „Organ elementarer Vergemeinschaftung“²⁵⁰ und bezieht so auch den sozialen Körper sowohl des Sprechers als auch der Stimme selbst mit ein, wie Krämer das folgerichtig tut, so tritt noch die weitere Frage hinzu: Ist sie Stimme selbst- oder fremdbestimmt? Gehört sie der Natur oder der Kultur der Sprecherin an? Welche Voraussetzungen hat sie?

Spricht die Stimme oder bedienen wir uns ihrer? Die Frage scheint falsch gestellt, trifft doch wohl beides gleichzeitig zu. Wer schon einmal in einer Prüfungssituation seine aufgeregte Stimme zu kontrollieren suchte, hat eine Erfahrung davon gemacht, dass die Stimme eine Spur bewahrt - eine Spur des Körpers, des Semiotischen im Sinne Kristevas, aber auch bestimmter kultureller Praktiken, Normen, Traditionen und Disziplinierungen. Sie fungiert gleichzeitig als Zeichen von etwas und als Anzeichen für etwas, als Index - dessen Besonderheit ja gerade darin liegt, dass er nicht - wie das sprachliche Zeichen - ein willkürliches Zeichen darstellt, dessen Beziehung zum Gegenstand durch eine Regel oder Konvention festgelegt wird. Der Index unterhält einen physischen, materiellen Zusammenhang zum Bezeichneten.²⁵¹

Die Annahme der Indexikalität der Stimme beruht auf der Determiniertheit des materiellen Bezuges zur Körperlichkeit der Sprecherin. Sie steht also zur Diskussion, sollte der Gestalt der Stimme selbst eine Kommunikationsabsicht seitens der Sprecherin zukommen. Sie wäre nicht mehr Indiz sondern Mittel zum Ausdruck der Persona, die der Sprecher zu sein beabsichtigt. Das war vielleicht der metaphysische Kern der Auseinandersetzung von Derrida mit Husserl - eine Auseinandersetzung um die Bestimmung des Selbst.²⁵²

²⁴⁹ Dies war hinsichtlich der Gestalt der Worte bei Plato im Dialog *Kratylos* Gegenstand der Frage, wie die Wörter zu ihrer lautlichen Gestalt kommen. Vergl. Platon 2004 sowie Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kratylos>

Im Zusammenhang mit der Perspektive auf die Frage der Technik ist der Gegensatz von Natur und Technik interessant: „Einen nicht- räumlichen Sinn verbindet die philosophische Sprache mit dem Wortpaar <innen/außen>: so bei ARISTOTELES im Zusammenhang der Differenzierung von Physis und Techne: Während die Gebilde der Natur das Prinzip ihrer Bewegung (Veränderung, Wachstum, Ortsbewegung) «in sich selbst» (ἐν αὐτοῖς) haben, ist für die technischen Gebilde eine ihnen fremde Instanz, die «von außen her» (ἐξωθεν) wirkt, maßgebend [1]. Daraus ergibt sich eine Entsprechung dieses Wortpaares mit den polaren Bedeutungen von: Selbstheit einerseits und Bestimmtheit von anderer Instanz andererseits.“ Kaulbach 1998: 679 Durch die Technik werden Ziele von Außen möglich.

Dies steht wiederum im Gegensatz zur Emphase auf die Stimme als „nicht arbiträre“ Spur der Körpers bei Kolesch: Vergl. Kolesch 2003: 277

²⁵⁰ Kolesch und Krämer 2006: 12

²⁵¹ Kolesch 2003: 276

²⁵² „In the very late L'animal que donc je suis, Derrida tells us what he is trying to do with auto-affection: “if the auto-position, the auto-monstration of the auto-directedness of the I, even in man, implied the I as an other and had to welcome in the self some irreducible hetero-affection (which I [that is, Derrida] have attempted elsewhere [my emphasis]), then this autonomy of the I would be neither pure nor rigorous; it would not be able to give way to a simple and linear delimitation between man and animal” (L'animal que donc je suis, p. 133, my English translation). Always, Derrida tries to show that auto-affection is hetero-affection; the experience of the same (I am thinking about myself) is the experience of the other (insofar as I think about myself I am thinking of someone or something else at the same time).“

Lawlor 2006: <http://plato.stanford.edu/entries/derrida/#BasArgImpTimHeaOneSpeSecSov> (Zugriff 2.2.2012)

Zwar erscheint die Stimme auch im Bild der Schwelle nie rein als deren eine oder andere Seite, wie Krämer gesagt hat. Die Frage ist aber, *in welchem Verhältnis* Anzeige und Bedeutung einander durchdringen.

Wir gehen also stattdessen von der in Kapitel 3 dargestellten von Don Ihde vorgenommenen Situierung der Stimme als „meaningful sound“ innerhalb des beschriebenen auditorischen Horizontes aus. Die Sprache war für Ihde wie beschrieben, „language-as-word“ im Zentrum eines weiteren Feldes von „language as the significant“²⁵³ positioniert. Der aus der Verschiedenheit der Struktur der Stimme in diesen Auffassungen hervorgehende Unterschied ihrer Funktion beruht auf der Variabilität der Verfasstheit der Mischungsverhältnisse der beteiligten Aspekte im aktuell erfahrenen Noema, in dessen Situierung in einem von den Horizonten der Stimme eröffneten Feld. Die Interpretation dieser konkreten Beziehungen von Sinn und Sinnlichkeit, Affekt und Intellekt, Körper und Geist etc. ist somit Gegenstand möglicher Intention, der bewussten Setzung meiner Aufmerksamkeit im noetischen Akt und damit auch einer Kritik zugänglich geworden.

Wie sich aus der Analyse der Praxis zeigen wird, bilden genau diese Beziehungen Rohstoff und Material für die Verfahren der Techniken der Stimme. Wir können also die These formulieren, in allen Techniken gilt es, diese Verhältnisse von Bedeutung und Anzeige in der Stimme zielgerichtet zur Steigerung ihrer Performanz zu formen. Damit ist aber diese Unterscheidung aufgehoben, das Anzeichen nicht mehr ausgeschlossen sondern von der Bedeutung eingeholt. Was wir noch nicht herausgearbeitet haben ist, welche Ziele mit *dieser* Stimme erreicht werden sollen.

Um diese Frage der Natur der Stimme und ihrer Ausdruckskraft zu klären, gehen wir zurück zur Frage des Entstehungsgeschichte stimmlicher Kommunikation. Denn sollte es eine Sprache und damit ein Denken geben, das vom Gebrauch der Stimme unabhängig ist, dann kann dieses Denken der konkreten Art und Weise des Gebrauchs der Stimme ein Ziel geben, dass über die Artikulation der Sprache-als-Worte hinaus geht und auch die ihr wesentlichen Eigenschaften der Sinnlichkeit, Körperlichkeit, etc. intentional verwenden.

²⁵³ Ihde 2007: 149

4.2 Naturgeschichte der Stimme und Ausdrucksspiel

Ein interessantes Licht fällt auf die Dynamik der in der Stimme zum Ausdruck kommenden Beziehungen von Sprache und Bild, Geist und Körper und mögliche Ziele ihrer Gestaltung in der aktuellen Diskussion über den Ursprung der Sprache. Im Jahr 2008 (Deutsch 2009) veröffentlichte der Anthropologe und Verhaltensforscher Michael Tomasello ein „bahnbrechendes Buch“²⁵⁴ unter dem Titel *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation* mit Schlussfolgerungen aus einer mehr als einem Jahrzehnt laufenden Versuchsreihe zum vergleichenden Problemlösungsverhalten von menschlichen Kleinkindern und Schimpansen²⁵⁵.

Tomasellos Frage zielt auf den evolutionären Ursprung jener psychologischen Infrastruktur, die kooperative Kommunikation ermöglicht. Durch seine Forschung findet er die Spekulationen der „alten Theorie des Ursprungs der Sprache aus der Gestenkommunikation“²⁵⁶, wie sie etwa Wundt schon vertrat, bestätigt. Seine Hypothese ist nun, „daß willkürliche sprachliche Konventionen evolutionär nur innerhalb des Zusammenhanges von kollaborativen Aktivitäten, in denen die Teilnehmer Absicht und Aufmerksamkeit teilen und die durch natürliche Formen gestischer Kommunikation koordiniert werden, in Erscheinung treten.“²⁵⁷ In der zunehmenden Differenzierung dieser „Teilung von Absicht und Aufmerksamkeit“ spielt die Stimme zunächst keine tragende Rolle. Konventionelle Sprachen und das mit ihnen einhergehende Denken entstehen nach Tomasello zuerst als Zeichensprachen, die ihrerseits erst später in eine stimmliche Modalität transferiert werden.

Die Modalität der Gesten bietet sich deshalb an, weil die Stimme der Primaten zunächst für kollaborative Kommunikation ungeeignet ist: Sie kann nicht flexibel vokalisiert werden. „Der

²⁵⁴ Habermas 2009: <http://www.zeit.de/2009/51/Habermas-Tomasello> (Zugriff 21.2.2012)

²⁵⁵ Habermas 2009

Der amerikanische Anthropologe Tomasello ist Leiter des von der deutschen Max-Planck-Gesellschaft getragenen Wolfgang-Köhler-Primaten-Forschungszentrums im Zoo Leipzig. Das Zentrum gehört zum Max-Planck-Institut für evolutionäre Anthropologie:

„Das Wolfgang-Köhler-Primaten-Forschungszentrum (engl. Wolfgang Köhler Primate Research Center, WKPRC) in Leipzig erforscht Verhalten und Kognition (Wahrnehmungsfähigkeit) der vier Menschenaffenarten der Orang-Utans, Gorillas, Schimpansen und Bonobos. Es wurde in Anerkennung seines Werks über die mentalen Fähigkeiten der Menschenaffen nach dem Psychologen Wolfgang Köhler benannt.“

Vergl. Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang-Köhler-Primaten-Forschungszentrum> (Zugriff 17.2.2012)

²⁵⁶ Habermas 2009. Habermas bezieht sich hier auf die Theorie von Wilhelm Wundt.

²⁵⁷ Tomasello 2011: 20

Grund für diesen Mangel an Flexibilität der stimmlichen Produktion liegt in der sehr engen Kopplung der Vokalisierungen nichtmenschlicher Primaten an Emotionen.²⁵⁸ Wie die Beobachtung von Schimpansen gezeigt hat, sind diese nicht in der Lage „bei Abwesenheit eines geeigneten emotionalen Zustandes“ einen Laut zu produzieren.²⁵⁹ Das liege daran, dass aus evolutionärer Sicht Rufe mit besonders dringlichen, mit dem Überleben des Rufers in Zusammenhang stehenden Situationen verbunden waren. „Ein bestimmter Ruf wurde stets evolutionär selektiert, weil er dem Rufer einen bestimmten Nutzen bringt“, wie z.B. ein Raubtier abzuschrecken oder diesem zu signalisieren, dass es entdeckt wurde. Andere Tiere hören das und ziehen aus dem Erlauschten Information, obwohl sie gar nicht der Adressat des Rufes gewesen sind. Daraus ergibt sich zunächst ein Ungleichgewicht der Komplexität von Stimmproduktion und Interpretation: „Dieses Muster von flexiblem Verstehen, aber völlig unflexibler Produktion bei den Vokalisierungen von Primaten fassen Seyfarth und Cheney zusammen: ‚Lauschende Tiere erwerben Informationen von Signalgebern, die ihrerseits jedoch nicht beabsichtigen, diese Informationen zur Verfügung zu stellen‘.“²⁶⁰ Dabei kommen ihnen die physikalischen Eigenschaften des „akustischen Kanals“ entgegen, die bewirken, dass sich ein Ruf an alles und jedes wendet, das sich in der Nähe befindet.

Die *natürliche* Stimme der Primaten „bedeutet“ also mangels Intention tatsächlich nichts, richtet sich an niemanden, ist bloße Anzeige - und entspricht damit Husserls und Derridas Auffassung der Stimme.²⁶¹ Ihre vokalisierte Kommunikation ist im Gegensatz dazu „kodiert, d.h. dass „die Individuen mit artspezifischen Vokalisierungen und mit ebenso artspezifischen Reaktionen darauf geboren werden.“ Für die verlautende Stimme hat „Mutter Natur so gut wie keinen Spielraum für Intentionalität, Kooperation oder Schlußfolgerungen gelassen.“²⁶² Die intentionale Kommunikation zwischen Individuen, so Tomasello, läuft bei den meisten Primaten also über Gesten (und Mimik, etc.).

Der Befund der „Bedeutungslosigkeit“ der Stimme gilt jedoch ganz offensichtlich und ebenso nach Ihdes phänomenologischer Befragung nicht für die Stimme der Menschen, auch

²⁵⁸ Tomasello 2011: 28

²⁵⁹ Tomasello 2011: 28. Tomasello zitiert hier Ergebnisse von Jane Goodall.

²⁶⁰ Tomasello 2011: 29

²⁶¹ Siehe Fußnote 189 Kapitel 3 (S. 60) dieser Arbeit.

²⁶² Tomasello 2011: 242f

wenn zahlreiche zeitgenössische Beschreibungen dies nach wie vor implizieren. Der Mensch ist nicht nur „lauschendes“ sondern auch ein „sprechendes Tier“.²⁶³ Er kann seine Stimme erheben. Für dieses Vermögen hat die naturgeschichtliche Entwicklung die kommunikativen Konventionen irgendwann doch an das Ohr gerichtet und dessen Potential voll ausgeschöpft. Warum? Was will uns die Stimme, wollen wir mit ihr im Besonderen sagen, das wir nicht mit Zeichen und Gesten sagen können?

Tomasello erzählt eine - wie er selbst sagt²⁶⁴ - komplizierte und spekulative Geschichte des evolutionären Vorganges, die in der Zusammenfassung von Jürgen Habermas einfach beginnt:

Bereits in diesem vorsprachlichen Alter folgen ungefähr einjährige Kinder der Zeigegeste von Bezugspersonen und benutzen selber den Zeigefinger, um mit anderen ihre Wahrnehmungen zu teilen. Am Funktionieren dieser einfachen Geste entdeckte Tomasello eine triadische Beziehung, für die es bei Schimpansen keine Entsprechung gibt. Auf der horizontalen Ebene übernehmen die Beteiligten mit der Blickrichtung auch die Intention des jeweils anderen, sodass eine soziale Perspektive entsteht, aus der beide in vertikaler Richtung ihre Aufmerksamkeit zugleich auf das angezeigte Objekt richten. Auf diese Weise gewinnen sie von dem gemeinsam identifizierten und wahrgenommenen Gegenstand ein intersubjektiv geteiltes Wissen. Als bald kommen nachahmende Gebärden für die Repräsentation von Gegenständen, auch von Objekten außerhalb der Sichtweite des Kindes, hinzu. Auf diesem Wege kann sich sukzessive ein gemeinsames Hintergrundwissen aufbauen, auf das sich die erweiterte Gestenkommunikation stützt.²⁶⁵

Auslösendes Moment der Entwicklung von Sprache ist der gemeinsame Hintergrund intersubjektiven Wissens, der sich aus gemeinsamer Interaktion mit der Welt ergibt. Tomasello sieht in der vorausgehenden Kollaboration den die Entwicklung der Kommunikation auslösenden evolutionären Vorteil für das einzelne Individuum:

Wir glauben, daß die menschliche Kommunikation ursprünglich deshalb adaptiv war, weil sie im Kontext mutualistischer, gemeinschaftlicher Tätigkeiten entstand, bei denen Individuen, die anderen halfen, damit zugleich sich selbst halfen.²⁶⁶

Helfen um sich selbst zu helfen: Dies ist in Linie mit Darwin, aber nicht trivial, „da kooperative Kommunikation heute für alle möglichen Arten von hinterlistigen, kompetitiven und sonstigen individualistischen Zwecken eingesetzt werden kann“²⁶⁷ und man auch die These vertreten könnte, Kommunikation würde dem Einzelnen kompetitive Vorteile bringen. Zu-

²⁶³ Diese Vorgänge sind nicht reziprok.

²⁶⁴ Tomasello 2011: 255

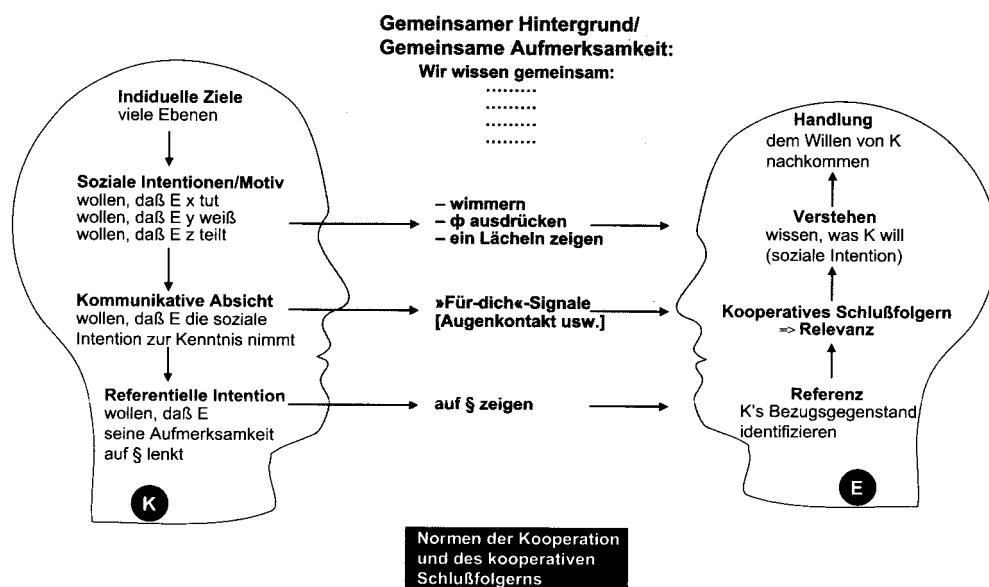
²⁶⁵ Habermas 2009

²⁶⁶ Tomasello 2011: 183

²⁶⁷ Tomasello 2011: 183. Mittlerweile haben wir auch gelernt, mit dem Stimmausdruck zu lügen.

nächst umfasst die für kooperative Kommunikation erforderliche psychologische Infrastruktur, die sich laut Tomasello als Anpassung an diesen Vorteil der gemeinschaftlichen Tätigkeit entwickelte, „die grundlegende Fertigkeit der geteilten Intentionalität - das rekursive Erkennen geistiger Zustände“, aus der wiederum die „Entstehung von gemeinsamer Aufmerksamkeit und eines gemeinsamen Hintergrunds“ begrifflicher Natur sowie „gegenseitige Erwartungen von Hilfsbereitschaft“ hervorgehen.

Das „Kooperationsmodell menschlicher Kommunikation“ sowie einige Beziehungen“ zwischen den Komponenten stellt Tomasello wie folgt dar:



„Zusammenfassung des Kooperationsmodells menschlicher Kommunikation (K=Kommunizierender; E=Empfänger)“²⁶⁸

Darin verfolgt die Kommunizierende individuelle *Ziele* mit einer *sozialen Intention*, weil sie weiß, dass die Empfängerin ihr bei der Erreichung behilflich sein kann. Sie entscheidet sich also für einen Kommunikationsakt und sendet in *kommunikativer Absicht* Signale, welche die Aufmerksamkeit der Empfängerin auf die entsprechende Sache lenken sollen. Die Empfängerin versucht auf Basis von *Kooperationsnormen* zu erschliessen, was die Kommunizierende mitteilen will. Beide stützen sich auf einen *gemeinsamen Hintergrund*.²⁶⁹

268 Tomasello 2011: 110

269 Vergl. Tomasello 2011: 109

Das erste „Bedeutend“ geschieht nun in Tomasellos Erzählung über die erwähnten Zeigegesten, welche auf den „natürlichen Neigungen“ der Primaten und Menschen, „der Blickrichtung von anderen zu externen Objekten zu folgen“ sowie „die Handlung anderer als absichtlich zu interpretieren“ beruhen. Diese wurden im weiteren Verlauf der Entwicklung durch immer komplexere Gesten und Zeichen, wie etwa ikonische Gesten für Objekte und Handlungen ergänzt, die räumliche (und auch zeitliche) Distanz zu überwinden vermögen. Diese sind strukturell etwas völlig anderes als die einfachen Zeigegesten, denn sie fungieren als symbolische Repräsentationen nicht anwesender Bezugsgegenstände. Damit dieser Sprung möglich ist und in der Formulierung dieser Gesten kommt nun „Kultur“ ins Spiel, sie beruhen auf Konvention:

Während Zeigegesten und Gebärdespiel als »natürliche« Kommunikation angesehen werden könnten, weil sie die Aufmerksamkeit und Vorstellungskraft in einer Weise lenken, die alle Menschen verstehen, auch wenn sie zuvor keinen Umgang miteinander hatten, werden in der »konventionellen« Kommunikation arbiträre Zeichen verwendet, die geteilte Erfahrungen sozialen Lernens bei allen Gruppenmitgliedern erfordern (die im Prinzip alle wissen, daß sie diese Lernerfahrungen teilen).²⁷⁰

Im Übergang zur Kultur der Zeichen wird immer weniger gesagt und immer mehr vorausgesetzt. Wir erinnern daran, dass auch Ihde in seiner Wesensschau der Stimme diesen Umstand geteilter, aber nicht ausgesprochener Erfahrung im Horizont des „Schweigens“ der Stimme gehört hatte. Für Tomasello besteht nun ein „theoretischer Hauptpunkt“ darin, dass „kommunikative Konventionen“ durch zwei Merkmale gekennzeichnet sind:

Erstens und vor allem tun wir deshalb alle etwas auf dieselbe Art und Weise, weil es die Art und Weise ist, wie alle anderen es tun (außerdem wissen wir das wechselseitig): Es handelt sich um geteiltes Wissen. Zweitens hätten wir es auch anders tun können, wenn wir nur gewollt hätten: es ist zumindest bis zu einem gewissen Grad arbiträr.²⁷¹

Diese Arbitrarität ist relativ, sie geht aus dem Kontinuum möglicher „ikonischer Gesten“ für die Darstellung einer Sache oder eines Sachverhaltes hervor. Diese zunächst arbiträren Gesten verdichten sich zu Konventionen, denn „es ist zu jedermanns Vorteil, wenn jeder sich an eine Gestalt hält und daher jeder genau das tut, was auch jeder andere tut, weil alle das tun.“²⁷² Konventionen gehen wiederum aus Kooperation hervor, denn niemand kann sie alleine erfin-

²⁷⁰ Tomasello 2011: 235

²⁷¹ Tomasello 2011: 235

²⁷² Tomasello 2011: 237

den, im Gegensatz zu einzelnen arbiträren Gesten selbst. Für das soziale Lernen der Konvention wiederum ist neben der genannten Infrastruktur eine weitere Eigenschaft erforderlich, die über die Disposition von Primaten zur einfachen Imitation hinausgeht: „Imitation durch Rollentausch“²⁷³. Dadurch wird erreicht, dass „jeder Kenner der Konvention versteht, daß er die Konvention anderen gegenüber so verwenden kann, wie diese sie ihm gegenüber verwendet haben, und umgekehrt, so daß die Rollen des Produzierenden und des Verstehenden sowohl bei der Produktion als auch beim Verstehen implizit gegenwärtig sind.“²⁷⁴ Damit ist der Weg für eine „Standardisierung der Zeichen“ offen, wodurch die einstige „Ikonizität jedoch für Individuen, die die Zeichen neu lernen, undurchsichtig wird.“²⁷⁵ Die Entstehung „kommunikativer Konventionen“ ist also „ganz natürlich“ und „ein soziologische Ergebnis intentionaler Handlungen von Menschen, aber nichts, was irgend jemand beabsichtigt hätte.“²⁷⁶ Die Voraussetzung für diese gesamte Bewegung ist aber, dass ich als Individuum die willkürliche Kontrolle über jene Teile meines Körpers habe, mit denen ich Bedeutung produziere.

Die Pointe an dieser Geschichte ist für unsere Betrachtung, dass die Entstehung komplexer kooperativer Kommunikation und vor allem die Entstehung von Kommunikationskonventionen in der stimmlichen Modalität für Tomasello nicht vorstellbar ist.²⁷⁷ Die Organisation der

²⁷³ Tomasello 2011: 238

²⁷⁴ Tomasello 2011: 238 Hierzu wäre in Verwendung zeitgenössischer Medien anzumerken, dass die Verfügbarkeit von Techniken zur Medienproduktion grundlegend die Rezeption verändern. Solange ich nur Lesen und nicht schreiben kann, ist eine unüberwindbare Hierarchie der Rollen gegeben und ich kann die Konventionen nicht verstehen, sondern bin ihnen ausgeliefert. In dem Moment, in dem ich eine Videokamera und ein Schnitt- und Bildbearbeitungsprogramm zur Verfügung habe, sehe ich Film und Fernsehen anders, das wiederum auf meine veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten zu reagieren hat.

Der Wettlauf um Beeindruckung von Theatermaschinen und Schauspielerkörpern über einfache Ton- und Bildaufnahmen, Schwarz-Weiss und Mono über Farbe, von High Fidelity zu Surround-Sound, über High Definition und 3D-Bilder zu hyperrealen Computersimulationen und der Herstellung der Immersion virtueller Realitäten in Videospiele zieht die Erzähl/Kultur/Unterhaltungsindustrie stets weiter, wenn das wertvolle Publikum in der Lage wäre, einen Rollentausch tatsächlich zu vollziehen, um die Herrschaft über die Narrative nicht zu verlieren und die Hierarchien zu wahren.

²⁷⁵ Tomasello 2011: 240

²⁷⁶ Tomasello 2011: 242

²⁷⁷ Vergl. dazu Tomasello 2011:242- 245

Tomasello führt dazu folgende Argumente an: 1 Die Vokalisierungen nichtmenschlicher Primaten sind nicht absichtlich hervorgebracht, sondern an Emotion gebunden. 2. Vokalisierungen sind ein schlechteres Medium für handlungsbasierte Gesten, da sie von Primaten nicht als intentional interpretiert werden. 3. Es ist nicht natürlich, die Aufmerksamkeit auf etwas durch Vokalisierung zu lenken, da der Hörer immer die Aufmerksamkeit auf den Rufer, seinen Aufenthalt, seinen Gefühlszustand und eventuell dessen Ursache richten wird. 4. Primaten sind disponiert, der Blickrichtung anderer zu folgen. 5. Nichtkonventionalisierte Vokalisierungen können die Vorstellungskraft nicht auf abwesende Bezugsgegenstände lenken.

sozialen Strukturen mittels „kommunikativen Konventionen“ geht den gesprochenen Worten und der sprechenden Stimme voran und prägen ihre Entwicklung.

Wie könnte es nun zur Kontrolle über die zunächst genetisch „kodierte“ Stimme gekommen sein? Der laut Tomasello vor etwa 150.000 Jahren zeitgleich mit der plötzlichen Ausbreitung des modernen Menschen stattfindende Übergang zur stimmlichen Modalität wird mit dem Auftreten des „Sprachgens“ FOXP2 (Forkhead Box Protein)²⁷⁸ in Zusammenhang gebracht, das jene „unglaublich feinkörnige motorische Steuerung“ ermöglicht, die für artikuliertes Sprechen erforderlich ist. Die Antwort auf die Frage, wie ein Übergang zur stimmlichen Sprache in einem bereits ausdifferenzierten gestischen Kommunikationssystem einen Wettbewerbsvorteil ergibt, scheint aber nicht erschöpfend geklärt.²⁷⁹

Tomasello listet einige Hypothesen aus der aktuellen Diskussion: Die Stimme biete sich an, „weil sie die Kommunikation über größere Entfernungen ermöglicht; weil sie die Kommunikation in dichten Wäldern ermöglicht; weil sie die Hände freigibt, so daß man gleichzeitig kommunizieren und Dinge mit den Händen manipulieren kann; weil sie die Augen entlastet, um die Umgebung nach Raubtieren und anderen wichtigen Informationen abzusuchen, während die Kommunikation auditiv stattfindet; usw. usw.“²⁸⁰ Auch Ihdés phänomenologischer Befund der „Interferenz“ und gegenseitigem „Widerstand“ von Wahrnehmungen und Vorstellungen in der selben Modalität wäre hier als ein weiteres interessantes mögliches Ingrediens anzufügen.

Tomasello selbst betont aber einen anderen, für unsere Überlegungen entscheidenden Aspekt für das Werden der Stimme hinzu: Nämlich, „daß die Kommunikation in der stimmlichen Modalität eher an ein öffentliches Publikum gerichtet ist als die Kommunikation in der gestischen Modalität.“²⁸¹ Aus der Vielzahl evolutionärer Vorteile der Kommunikation für Individuen in Gruppen hervorgegangen „ermöglicht das stimmliche Medium jedem, der sich in

²⁷⁸ Wikipedia-Autoren 2012: http://de.wikipedia.org/wiki/Forkhead-Box-Protein_P2 (Zugriff 12.2.2012)

²⁷⁹ So ist das Auftreten der spezifischen FOXP2 Mutation nicht auf den modernen Menschen beschränkt. Es kommt schon beim Neandertaler vor, wie DNA-Vergleiche im Jahr 2007 ergeben haben und ist damit bis zu 400.000 Jahre alt. Vergl. Wikipedia-Autoren 2012: http://de.wikipedia.org/wiki/Forkhead-Box-Protein_P2#FOXP2_in_der_Pal.C3.A4ogenetik (Zugriff 12.2.2012) Dies verschiebt aber nicht Tomasellos grundsätzlichen Befund.

²⁸⁰ Tomasello 2011: 246

²⁸¹ Tomasello 2011: 247

der Nähe befindet, sozusagen zu lauschen (was nur durch besondere Akte, etwa Flüstern, verhindert werden kann). Somit sind stimmliche Akte im Normalfall öffentlich und unter anderem deshalb relevant für die Etablierung bzw. Sicherung der Reputation [Hervorhebung Rantaša] und dergleichen.“²⁸²

In dieser Naturgeschichte der menschlichen Kommunikation steht die *stimmhafte, gesprochene* Sprache am Ende einer komplexen Entwicklung „kommunikativer Konventionen“²⁸³ in nichtstimmlicher Modalität. An diese war auch das sich entwickelnde Denken gebunden - wie dies im einzelnen ausgesehen haben könnte führt Tomasello leider nicht aus.²⁸⁴ Erst als jene möglicherweise die Gesten begleitenden emotionalen Vokalisierungen durch die „stärkere willentliche Kontrolle“²⁸⁵ der Menschen über ihren Stimmapparat von der bei allen anderen Primaten vorherrschenden Engbindung an Emotionen befreit war, konnte auch die Stimme zum Träger intendierter Bedeutungen werden. Selbst ohne ausgebildeten oder funktionierenden Artikulationsapparat werden bedeutende „Lautgebärden“ möglich, sobald die psychologischen Voraussetzungen wie geteilte Intentionalität und gemeinsamer Hintergrund für ihren Ausdruck gegeben sind. Gegenüber den Konventionen der Gesten tritt durch den Wechsel zu stimmlicher Modalität der soziale Aspekt der Stimme durch die ihr immanente Kraft, die akustische Öffentlichkeit zu ordnen, zu den kommunikativen Funktionen hinzu.

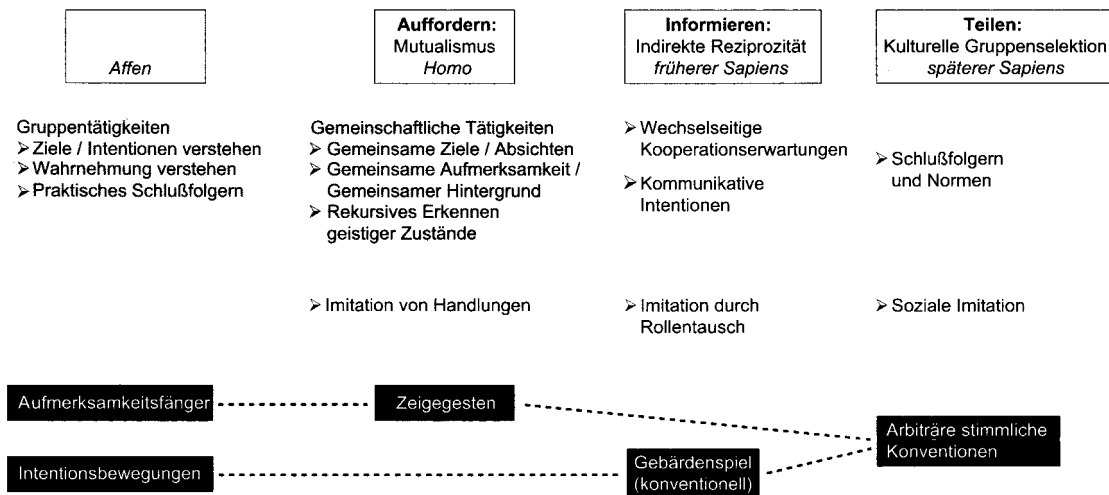
Die von Tomasello geschilderte Abfolge der Entwicklungsschritte hat er in folgender Skizze dargestellt:

²⁸² Tomasello 2011: 247

²⁸³ Wir könnten vielleicht auch sagen, der Sprache, wenn wiederum deren Verhältnis zur Kultur geklärt wäre. Aber das wäre ein weiterer, ausführlicher im Zeichen der Stimme neu zu denkender Diskurs.

²⁸⁴ Als weiterführende Frage bietet sich die Möglichkeit an, die geistesgeschichtliche Tendenz zum Visualismus und Visuoentrismus unter anderem auch in dieser Entwicklungslinie zu sehen.

²⁸⁵ Tomasello 2011: 248



„Evolutionäre Grundlagen menschlicher kooperativer Kommunikation“²⁸⁶

Erst im letzten Schritt der Entstehung von Sprache erfolgt der Übergang zur gesprochenen Sprache in stimmlicher Konvention.

Wenn wir den geschilderten Mechanismus der Entstehung von kommunikativen Konventionen unter der Prämisse des speziellen sozialen Charakters der auditiven Kommunikation betrachten, zeigt sich kein Grund für die Annahme, dass die Konventionen für die nun mit stimmlichen Akten intendierbaren Bedeutungen auf die Möglichkeiten der Gestensprache zur Bezeichnung von Bezugsgegenständen oder -handlungen, beschränkt bleiben. Wahrscheinlicher liegt es für den einzelnen Sprecher nahe, die spezifischen neuen Möglichkeiten der Öffentlichkeit des akustischen Kanals zu nützen, um neben der referentiellen Intention immer auch seine soziale Position zu verhandeln und dafür mit kontrollierter Stimme weiterhin die eigene Befindlichkeit darzustellen. Darüber äußert sich Tomasello selbst aber nicht, dafür aber ein wichtiger Impulsgeber für seine Theoriebildung: Ludwig Wittgenstein.

Es ist kein Zufall, dass Tomasello jedem einzelne Kapitel in seinem Buch ein Zitat von Ludwig Wittgenstein mit Bezug auf Gesten voran stellt.²⁸⁷ Aber selbst wenn „Wittgensteins Sprachspielidee“, wie Sybille Kämer herausgestrichen hat, zunächst „ohne Stimmlichkeit“

²⁸⁶ Tomasello 2011: 256

²⁸⁷ Dem ersten Kapitel etwa dieses: „Was wir Bedeutung nennen, muß mit der Gebärdensprache (Zeigesprache) zusammenhängen. Ludwig Wittgenstein, The Big Typescript.“ Tomasello 2011:12

konzipiert zu sein scheint²⁸⁸, finden wir bei ihm für unsere Überlegungen wesentliche Gedanken zu der von Ihde herausgearbeiteten „Grammatik“ der „Musikalität“ der Stimme, die für uns einen der Ansätze einer Technik der Stimme darstellt. Reinhart Meyer-Kalkus hat in seiner Untersuchung der *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*²⁸⁹ unter anderem auf die „verstreuten kürzeren Aufzeichnungen zum spezifischen Tonfall von Äußerungen“²⁹⁰ aufmerksam gemacht.

Nach Meyer-Kalkus kommt es Wittgenstein „darauf an, die Funktionsweise der Begriffe Inneres und Äußeres bloßzulegen und die verschiedenen Sprachspiele zu unterscheiden, in denen wir davon Gebrauch machen. Dafür prägt er den Begriff des »Ausdrucksspiels.«“²⁹¹ Konkret hinterfragt Wittgenstein anhand der „pragmatischen Funktion von Tonfällen und Sprechmelodien“ die „Gewißheit unseres Wissens, das sich auf bestimmte Tonfälle, Mienen oder Blicke stützt“. „Ist der Tonfall einer Äußerung ein verlässlicher Indikator für einen Gefühlsausdruck?“²⁹² Wittgenstein beobachtet, daß ein vom Äußeren unterschiedenes Inneres nur dann angenommen wird, wenn Zweifel an unserem Verständnis des sprechenden Verhaltens auftreten. Wittgenstein: „Wenn Miene, Gebärde und Umstände eindeutig sind, dann scheint das Innere das Äußere zu sein; erst wenn wir das Äußere nicht lesen können, scheint ein Inneres hinter ihm versteckt.“²⁹³ Weiters: „Man könnte sogar sagen: Die Unsicherheit über das Innere ist eine Unsicherheit über etwas Äußeres.“²⁹⁴ Wittgenstein zieht daraus den Schluß: „Das ›Innere‹ ist eine Täuschung. D. h.: Der ganze Ideenkomplex, auf den mit diesem Wort angespielt wird, ist wie ein gemalter Vorhang vor die Szene der eigentlichen Wortverwendung gezogen.“²⁹⁵

²⁸⁸ Krämer 2002: 337. Krämer erwähnt allerdings in einer Fussnote selbst den wie sie schreibt „merkwürdigen Hinweis, „daß ein Merkmal unseres Satzbegriffes der Satzklang ist“, daß also unser grammatisches Verständnis durch eine Hörerfahrung vermittelt ist: Ludwig Wittgenstein (1980), »Philosophische Untersuchungen«, in: ders., Schriften I, Frankfurt a. M., S 279-544, § 134.“ Vergl. Krämer 2002

²⁸⁹Meyer-Kalkus 2001

²⁹⁰ Meyer-Kalkus 2001: 174

²⁹¹ Meyer-Kalkus 2001: 176

²⁹² Meyer-Kalkus 2001: 182

²⁹³ Meyer-Kalkus 2001: 175. Meyer Kalkus zitiert hier Wittgenstein, Ludwig: Letzte Schriften. S 88

²⁹⁴ Meyer-Kalkus 2001: 117

²⁹⁵ Meyer-Kalkus 2001: 113

Warum aber kann dieser Zweifel überhaupt entstehen, der ein Zweifel an der Wahrhaftigkeit ist? Weil eben auch der Tonfall und die Stimme zum bewußten Verhalten gehören und eine Kulturtechnik sind. Wittgenstein: Das feinst gegliederte Benehmen des Menschen ist vielleicht die Sprache mit dem Ton und Mienenspiel.“²⁹⁶ Meyer-Kalkus zieht aus diesen Bemerkungen den Schluß:

Wittgensteins Aufzeichnungen [...] brechen [...] mit dem herkömmlichen physiognomischen und ausdruckspsychologischen Denken, mit dem dort unterstellten Parallelismus zwischen Leib und Seele und der Vorstellung eines körper- bzw. sprachunabhängigen Inneren, das sich in Stimme, Mimik und Gestik ausdrückt. [160] Demgegenüber setzen Wittgensteins Überlegungen bei den Ausdrucksspielen an, also bei Sätzen und anderen Äußerungen, die in bestimmten Situationen vorgebracht werden und nur dort ihren Sinn haben. Mit ihrer Hilfe verständigen wir uns über das, was wir Inneres und Äußeres nennen. Zu diesen Ausdrucksspielen zählen keineswegs nur elaborierte sprachliche Formen, sondern auch Gesten, Ausrufe, Mienen - und eben der Ton der Stimme. Nur weil wir in solche Sprachspiele dank unserer sprachlichen Sozialisation eingeführt, ja darauf »abgerichtet« worden sind, können wir nach Wittgenstein das jeweils Gemeinte verstehen.²⁹⁷

Mit der Bindung der „Ausdruckswahrnehmung an Handlungen und pragmatische Kontexte“²⁹⁸ können wir also der Dichotomie des logos als bewußten Ausdruck und phoné²⁹⁹ als unbewußtes Anzeichen des Inneren entgegnen, dass die Möglichkeiten der menschlichen Stimme sich bereits in der Naturgeschichte weit entfernt haben von „genetisch festgelegten und sehr unflexiblen Struktur“ der so genannten „stimmlichen Displays“ unserer genetischen Verwandten, den nichtmenschlichen Primaten³⁰⁰ und dass die menschliche phoné auch ohne Worte Bedeutung hat. Menschen sprechen, wie in Kapitel 2 bemerkt, eine andere Sprache als alle ihre Verwandten, denn ihre Stimme ist flexibel, der Gebrauch dem Willen unterworfen. Ihre Ausdrücke sind, wie die Vielfalt der Sprachen und ihre Beziehung zur Stimme zeigt arbiträr, durch soziale Normen geregelt und mit Techniken des Sprechens armiert. Die im gestischen Zeichenraum entstandenen „Sprachspiele“ schaffen den Kontext für die Hervorbrin-

296 Meyer-Kalkus 2001: 91

297 Meyer-Kalkus 2001: 177

298 Meyer-Kalkus 2001: 177

299 Mersch denkt die Stimme körperlich, von „ihrem“ Leib her, dem erst durch Artikulation die Signifikanz der Bedeutung gegeben wird. Seine Stimme gehört nicht zur Sprache sondern geht ihr voraus: „Ein Nichtsprachliches bildet dann den Ausgangspunkt, von dem her Sprechen geschieht. Die Stimme geht dabei insofern dem Sprechen voraus, als sie jene nichteinholbare Bedingung darstellt, die der Kommunikation zuvorkommt. Dieses Zuvorkommen entschälen [Hervorhebung PMR] heißt, ihre Präsenz von der Nichtpräsenz der Zeichen zu befreien“ Mersch 2006S 215f

Diese gesamte Argumentation wirft eine weitere Frage im auditorischen Horizont auf, nämlich ob die konkrete Stimme eines Menschen sich überhaupt „entkleiden“ kann und wenn, ob dann eine wahrerer Kern sich zeigte als in den alltäglichen „Masken“ ihrer Erscheinung?

300 Vergl Tomasello 2011S 28

gung von „Ausdrucksspielen“ der Stimme. Diese dienen der sozialen Dimension der Stimme mit dem Ziel der permanenten „Etablierung bzw. Sicherung der Reputation“.

Wie wir in dem Beispiel des jungen Rechtsanwaltes am Ende von Abschnitt 3.2.8 gesehen haben, moduliert das Bestreben der Einordnung, Positionierung und Durchsetzung der eigenen Interessen den stimmlichen Ausdruck mindestens so sehr, wie die „language-as-word“. Damit wäre die Gestaltung von Hierarchien als wesentlichen und stets von der Stimme kommunizierte Funktion gerade der auditorischen Dimension der Sprache aufzufassen. Was sie produziert, ihre „Performanz“, ist die Konstruktion der per-sona, der sozialen Rolle des Sprechers. Der stimmliche Ausdruck ist wie die Lautung von Worten Gegenstand „arbiträrer Konventionen“ und ist in der oben dargestellten Grafik in die Rubriken „Informieren“ und „Teilen“ eingeschrieben. Es wäre wenig überraschend, wenn die auf so komplexe Weise gewordene Kontrolle der Stimme sich dabei nicht auch an das Erbe des auf die Engbindung der Vokalisierung mit der Emotion und deren Interpretation geeichte Primatenohr richten würde. Allerdings kann sich dieses ab dem Moment, in dem die kontrollierte Stimme Träger der kommunikativen Konventionen wird, nicht mehr darauf verlassen, dass die „Codes“, auf die es geprägt ist, noch gelten. Während die Stimme hinter den Worten verschwindet, ist sie nicht mehr transparent.³⁰¹

Die interpretierenden „meaning acts“ der Menschen gehen entwicklungsgeschichtlich der Möglichkeit zur Produktion von „meaningful sounds“ voraus. Der Wittgensteinsche Zweifel an der Gewißheit des Gefühlsausdrucks und seine Konzeption des „Ausdrucksspiels“ belegen, dass die Bedeutungsproduktion der Stimme nicht auf die Artikulation und den Sinn von Sprache-als-Wort beschränkt ist, sondern auch die Sinnlichkeit der Stimme umfasst.

Der Gebrauch der Stimme und seine Konventionen sind das Resultat der kooperativen Kommunikation, nicht ihr Ursprung. Das Werden der Stimme entspringt dem Vorteil der Ko-

³⁰¹ An dieser Stelle spalten sich die derzeit verfügbaren ausgearbeiteten „Theorien der Stimme“ und folgen entweder der Seite des Individuums oder der Gesellschaft. Mladen Dolar geht in seinem Buch *His Masters Voice. Eine Theorie der Stimme* eher dem psychoanalytischen Weg im Anschluss an Lacan nach, während Adriana Cavarero in ihrer Studie *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* eher den politischen und sozialen Aspekt in Berufung auf Hannah Arendt bearbeitet. Es wäre lohnenswert, beide Theorien auf ihr kritisches Potential hinsichtlich der Stimme als Technik der Bedeutung zu befragen, was aber über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht.

Weitere Überlegungen zu Einzelaspekten der mundanen Stimme hinsichtlich Geschlechtlichkeit finden sich bei Julia Kristeva und Hélène Cixous und werden von Cavarero kommentiert.

Vergl. Dolar 2007 und Cavarero 2005

operation und dient ihrer Organisation. Die Techniken der Stimme werden somit zum Werkzeug der Konstruktion der Struktur des Sozialen, die Bewegung von Emotionen ihr wesentliches Verfahren. So, wie das Ohr das Individuum im physischen Raum und in Relation zu einem akustischen Ereignis lokalisiert, ist es auch Bestandteil seiner Orientierung im sozialen Raum. Im Hören auf die Stimmen erfährt es, wo es steht und wohin es gehen kann. Das Ziel der Techniken der Stimme ist die jeweilig angemessene Positionierung der Subjekte im ständig sich verändernden sozialen Raum.

4.3 Kulturgeschichte der Stimme

Mit der Absage an das Bild der Stimme als „Schwelle“ und im Anschluss an Ihdes Begriffsmanöver der Situierung der Stimme in einem Feld der „meaning acts“ und der Ableitung ihrer gesellschaftsorganisierenden Funktion aus der Naturgeschichte haben wir eine Eigenschaft der Stimme herausgearbeitet, die Doris Kolesch „natürlich künstlich“ benennt:

Selbst die »natürliche« Stimme erweist sich als Resultat eines komplexen Zusammenspiels von anatomisch-physiologischen Bedingungen, hormonellen Faktoren, psychosozialen Elementen und kulturellen Techniken, Handlungsstilen und Technologien - wir können auch sagen: als *natürlich künstlich*.³⁰²

Die Stimme ist immer auch künstlich. Die natürliche, als unwillkürliches und damit authentisches Anzeichen der inneren Verfasstheit ihrer Sprecherin, als ihres wahren Selbst zu hörende Stimme, die frei von jeder zielgerichteten (bewußten oder unbewußten) Anwendung einer techné³⁰³ und unabhängig wäre von unseren Geschäften, eine solche Stimme des sprechenden Menschen ist, wie mit Tomasello und Wittgenstein gezeigt, ein Mythos. Was durch die „persona“ tönt ist nicht ihre Natur, sondern stets bereits die Stimme einer Rolle, moduliert durch die Anforderungen des für die Hörer dargestellten „Charakters“ in der Geschichte des aktuell gegebenen „Stückes“, also durch aktuelle und sedimentierte, eigene und fremde, bewußte und unbewußte *Intentionen*. Die Beherrschung der Stimme im Sprechen - wie auch ihr angemess-

³⁰² Kolesch 2004: 26

³⁰³ Eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Begriff der Technik ist an dieser Stelle nicht möglich. Wir bescheiden uns damit, das Merkmal der Zielgerichtetheit aus den philosophischen Wörterbüchern zu belegen: „Während die Natur durch →Werden (von selbst) bestimmt ist, bedeutet Technik immer ein zielgerichtetes Machen. Als natürlich gilt das Resultat des Werdens, als technisch-künstlich gilt das Resultat des Machens“ Wildfeuer 2003: 639

sener Einsatz jenseits des Sprechens³⁰⁴ - ist eine Voraussetzung bei der sukzessiven Einbindung der Person in das Geflecht der sozialen Beziehungen³⁰⁵, zur Erreichung von sprachlicher Kompetenz, zur Teilnahme an „Sprachspielen“, für den Vollzug von Sprechakten, usw.

Ontogenetisch gehört der Gebrauch der Stimme zu den ersten erworbenen Kulturtechniken³⁰⁶, Gegenstand der (Sprech)Erziehung und der Verfeinerung des Sprechens in der öffentlichen Sphäre mittels Stimm- und Sprechtechnik. Nachdem wir die Eingangs erwähnte Kluft zwischen philosophischen Diskussionen der Stimme und den Diskursen um ihre Praxis überbrückt und Möglichkeit, Ansatzpunkte, Ziel und Material für Techniken der Stimme herausgearbeitet haben, wenden wir uns nun dem Gebrauch der Stimme als Technik zu.

Thomas Macho hat in seinen *Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme*³⁰⁷ unter der Kapitelüberschrift *Verkörperungstechniken* darauf hingewiesen, dass Stimme „auf »Körpertechniken« (im Sinne des Begriffs von Marcel Mauss) zurückgeführt werden können.“³⁰⁸ Auch er sieht in der Stimme „ein Faktum der Vernunft, nicht der Natur“, denn:

Natürlich benutzen die Körpertechniken der Stimme den Stimmapparat; bis heute ist aber entscheidend, dass der Gebrauch der Stimme - nicht nur von Schauspielern und Sängern, sondern auch von Politikern, Radiosprechern und TV-Moderatoren, Managern, Priestern oder Lehrern - rhetorisch geschult und geübt wird. Der Stimme wird erst allmählich ein eigener, unverwechselbarer Körper verliehen, der mit dem Körper des Sprechenden assoziiert werden kann. Volumen, Dynamik, Rhythmus und Klangfarbe zeichnen die individualisierte Stimme aus, machen sie wiedererkennbar und nachahmbar; so kann die Stimme zum Medium der Befehle, Belehrungen und Überzeugungen geformt werden.“³⁰⁹

³⁰⁴ Der Schluckauf des Aristophanes im „Symposion“, „Das Ganze Niesen“ von Kurt Schwitters, etc. ... Über den Einsatz von Techniken der Stimme jenseits des Sprechens wie in der Kontrolle des Lachens, des Einsatzes von Tränen, dem Schrei, etc. wäre an anderer Stelle gesondert weiter zu diskutieren.

³⁰⁵ Vergl. Mersch 2006 „Urtümliche Sozialität“ sagt Krämer dazu: Krämer 2006: 284

³⁰⁶ „ Schon in den ersten Tagen ihres Lebens schreien französische Säuglinge anders als deutsche. Während die französischen Neugeborenen häufiger ansteigende Schreimelodien produzieren, schreien kleine Deutsche eher mit fallender Tonhöhe. Der Grund dafür sind vermutlich unterschiedliche Betonungsmuster in den beiden Sprachen, die von den Föten bereits im Mutterleib wahrgenommen und später reproduziert werden. [...] Die vorherrschende Meinung war bisher, dass Neugeborene nicht aktiv auf die Lautproduktion Einfluss nehmen können“, sagt Kathleen Wermke. Stattdessen galt die Überzeugung: Die Schreimelodie von Neugeborenen wird wie bei Affenjungen allein durch Aufbau und Abfallen des Atemdrucks bestimmt und ist nicht vom Gehirn beeinflusst. Diese Ansicht hat das Forscherteam jetzt widerlegt.“ Wermke 2009

³⁰⁷ Macho 2006: 132

³⁰⁸ Macho 2006: 132

³⁰⁹ Macho 2006: 132

Abgesehen davon, dass wir den Begriff des Werkzeugs anstelle jenes des Mediums für die Stimme hier bevorzugen würden, müssen wir Thomas Machos Hinweis hier in doppelter Hinsicht kurz nachgehen, um die für uns relevanten Bezüge herauszuarbeiten.

Zum einen bleibt Macho nämlich vage hinsichtlich der konkreten Ziele von Marcel Mauss „Techniken des Körpers“, der in seiner fragmentarische gebliebenen Darstellung dieses Konzeptes trotz ausführlicher Auflistung in Frage kommender Fertigkeiten die Stimme nicht explizit anführt. So könnte man meinen, es ginge bloß um die üblicherweise im Vordergrund stehende Artikulation durch die Benutzung von „Zunge, Kehlkopf und Rachenraum“³¹⁰. Mauss selbst hat die Techniken des Körpers in Kategorien nach Geschlechtern, Leistung und Form der Überlieferung sowie nach Lebensabschnitten wie Techniken der Geburt und Geburtshilfe, der Kindheit und der Adoleszenz sowie für das Erwachsenenalter in Kategorien des Schlafes, des Ausruhens, der Aktivität und Bewegung, der Körperpflege, des Essens und der Fortpflanzung organisiert.³¹¹ Der spezielle Ort für Techniken der Stimme wäre also zu bestimmen, wenn wird den Begriff von Mauss nicht bloß metaphorisch verwenden wollen.

Zweitens erwähnt Macho nach seinem allgemeinen Hinweis auf die Rhetorik interessanterweise nur mehr die die Mnemotechnik des Einprägens und der Einprägsamkeit, also die Phase der „Memoria“ in der rhetorischen Entwicklung einer Rede und konzentriert somit seine Ausführungen wiederum auf ein „geistiges“ Vermögen und nicht auf die letzte Phase der Produktion der Rede in der „pronuntiatio/actio“, also dem eigentlichen Vortrag, in dem die körperliche Stimme ihren Auftritt hat.

4.3.1 Stimme als Technik des Körpers

Als der Anthropologe und Soziologe Marcel Mauss 1934 seinen Vortrag mit der Vorstellung des Konzeptes von den „Techniken des Körpers“ hielt, rechtfertigte er seinen Vorschlag damit, dass er über viele Jahre seiner „Vorlesung über deskriptive Ethnologie“ mit der „Schmach des »Verschiedenen« an einem Punkt zu arbeiten hatte“, der noch nicht in Konzep-

³¹⁰ Macho 2006: 132

³¹¹ Mauss 1989: „Vorgetragen vor der Societe de Psychologie am 17. 5. 1934. Zuerst erschienen in Journal de Psychologie Normale et Pathologique, Bd. 32, Heft 3-4, 1935, S.271-293.“

te gefasst war und sich den Kategorien der damaligen Wissenschaft entzog³¹². Konkret waren es die kulturellen Unterschiede rein körperlicher Tätigkeiten wie z.B. des Schwimmens in verschiedenen Gesellschaften, die mit den damals verfügbaren Kriterien nicht erklärbar waren. Dies führte ihn zur Frage „welche sozialen Phänomene waren das?“ und deren Beantwortung mit der „Bildung des Begriffs der Körpertechniken“³¹³.

Damit stellt er sich gegen die traditionelle Verortung des Körpers in der Sphäre der Natur des Menschen und die damalige Auffassung von Technik, die diese an den Gebrauch von Werkzeugen gebunden hatte:

Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne von Instrument zu sprechen, das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper. Jetzt verschwindet diese große Kategorie, die ich mit den Worten der deskriptiven Soziologie als »Verschiedenes« klassifizierte, und nimmt Form und Gestalt an: wir wissen, wo wir alles einzuordnen haben. Vor den Techniken mit Instrumenten steht die Gesamtheit der Techniken des Körpers.³¹⁴

Mit der Transformation des als „Natur“ des Menschen verstandenen Körpers und seines Gebrauchs zu einem Träger der sozialen und kulturellen Sphäre findet Mauss aber nicht nur den Angelpunkt, um all die ihm bis dahin unerklärlichen „verschiedenen“ Phänomene in eine Ordnung zu bringen. Über die Gewinnung eines deskriptiven Klassifikationsprinzips hinaus schreibt er vor allem den Körper und seine Leistungen damit in die soziale Ordnung ein:

Ich übertreibe nicht die Wichtigkeit dieser Art von Leistung, Leistung psycho-soziologischer Taxinomie. Aber das ist wenigstens etwas: die Ordnung, die innerhalb der Ideen hergestellt wurde, dort, wo vorher keine herrschte. Selbst innerhalb dieser Gruppierung von Fakten erlaubte das Prinzip eine genaue Klassifikation. Diese ständige Anpassung an ein physisches, mechanisches, chemisches Ziel (zum Beispiel wenn wir trinken) wird in einer Reihe festgelegter Handlungen verfolgt,

³¹² Mauss beklagt das Problem der Grenzen der Disziplinen, wie wir es auch als Hindernis für die Arbeit an der Erkenntnis Stimme Eingangs erwähnt hatten und bemüht die Analogie der Naturwissenschaft in einer Weise, die wir auch als Plädoyer für eine intensivere Beschäftigung mit der Stimme auffassen können:

„Wenn eine Naturwissenschaft Fortschritte macht, macht sie diese nur in der Richtung aufs Konkrete und immer in der Richtung aufs Unbekannte. Doch das Unbekannte befindet sich an den Grenzen zwischen den Wissenschaften, dort, wo die Professoren »sich gegenseitig aufessen«, wie Goethe sagt (ich sage aufessen, Goethe aber ist nicht so höflich). Meistens ruhen in diesen schlecht abgegrenzten Gebieten die dringlichen Probleme. Dieses Ödland besitzt übrigens ein Merkmal. In den Naturwissenschaften, so wie sie existieren, findet man stets eine unschöne Kategorie. Es gibt immer einen Augenblick, in dem man, da die Kenntnis gewisser Tatsachen noch nicht in Konzepten gefaßt ist, und diese Tatsachen noch nicht einmal organisch gruppiert sind, diese Masse von Phänomenen mit dem Etikett der Unwissenheit versieht und unter die Rubrik »Verschiedenes« einordnet. Hier muß die Forschung einsetzen. Hier kann man sicher sein, Wahrheiten zu finden“ Mauss 1989: 199

³¹³ Mauss 1989: 200

³¹⁴ Mauss 1989: 206

und zwar beim Individuum nicht einfach von ihnen selbst festgelegt, sondern durch seine ganze Erziehung durch die ganze Gesellschaft, dessen Teil es ist, an dem Platz in ihr, den es einnimmt.“³¹⁵

Der Körper der Natur, dessen „Spur“ die Stimme ist, erscheint nun in psycho-soziologischer Taxinomie“. Der biologische Körper ist „gendered, cultural, historical, and sexual - as a product or expression of habitus“³¹⁶. Um einen „klaren Einblick in all diese Tatsachen: Laufen, Schwimmen usw.“ zu haben, ist für Mauss „eine dreifache, ganzheitliche Betrachtungsweise, des »totalen Menschen« notwendig“: „mechanisch und physikalisch, wie eine anatomische und physiologische Theorie“, oder „im Gegensatz dazu psychologisch oder soziologisch.“³¹⁷ Den Überbegriff des „habitus“ für die für die als Körpertechniken zu analysierenden Tatsachen setzt Mauss „in gutem Lateinisch, das in Frankreich verstanden wird“ gegen jegliches Ursprungsdenken, dass soziale Phänomene naturalisieren oder transzendieren möchte:

Dieses Wort ist weitaus besser als »Gewohnheit«, »das Bestehende«, »das Erworbene« und die »Fähigkeit« im Sinne von Aristoteles (der ein Psychologe war). Es bezeichnet nicht jene metaphysischen Gewohnheiten, jene mysteriöse »Erinnerung«, Thema umfangreicher Bücher oder kurzer, berühmter Abhandlungen.³¹⁸

Diese Abwendung von einem Ursprungsdenken ist darum zu betonen, weil innerhalb einer Gesellschaft der Habitus als „geteilter gemeinsamer Hintergrund“ fungiert, der, wie wir bei Tomasello gesehen haben, „kommunikative Konventionen“ überhaupt erst ermöglicht und damit die Tendenz hat, transparent und als Natur missverstanden zu werden.³¹⁹ Die Sound- und Medienkünstlerin/Wissenschaftlerin Norie Neumark kommentiert dazu:

„As habits, they tend not to be noticeable to those in that society and culture, because they are "naturalized" by it. That is, in their naturalizing of sex, gender, and class, techniques do not have to be named or directly spoken of. Although they are often experienced as a "natural" product of a biological nature, they are actually constructive of "biology" and "nature" itself.“³²⁰

³¹⁵ Mauss 1989: 206

³¹⁶ Neumark 2010: xxi

³¹⁷ Mauss 1989: 203 (Wir schliessen uns dieser Sichtweise an und kommen ihr in der Wahl unserer Zugangsweise so gut es geht im Rahmen der Grenzen dieser Untersuchung nach)

³¹⁸ Mauss 1989: 202

³¹⁹ Xenophobe und rassistische Reflexe, wie sie traditionell und zunehmend wieder in der aktuellen politischen Diskussion zur „Kulturalisierung“ von Konflikten üblich sind, finden hierin ihren Anknüpfungspunkt.

³²⁰ Neumark 2010: xxi

Die aufklärerische Überführung des Körpers von der natürlichen in die soziale und kulturelle Sphäre macht ihn im weiteren Sinne auch einer Gesellschaftskritik zugänglich, die sich im Anschluss an Mauss entfalten sollte. Er selbst ist sich dieses kritischen Potentials bewusst und setzt es gegen jede Art der metaphysischen Begründung von Kultur:

Diese »Gewohnheiten« variieren nicht nur mit den Individuen und ihren Nachahmungen, sie variieren vor allem mit den Gesellschaften, den Erziehungsweisen, den Schicklichkeiten und den Moden, dem Prestige. Man hat darin Techniken und das Werk der individuellen und kollektiven praktischen Vernunft zu sehen, da, wo man gemeinhin nur die Seele und ihre Fähigkeiten der Wiederholung sieht.³²¹

Der Hinweis auf die Seele, das Innere des Körpers sozusagen, ist gerade für die Stimme interessant. Mit der Auffassung des Gebrauchs der Stimme als „Körpertechnik“ wird diese Kritik naturalistischer Auffassungen („jene metaphysischen Gewohnheiten, jene mysteriöse »Erinnerung« schreibt Mauss³²²) auch für das Projekt einer „Rehabilitierung der Stimme“ relevant, stellt sie doch den Ansatz einer „negativen Semiologie“ in Frage. Die bereits anhand von Tomasello in der Naturgeschichte der Stimme herausgearbeiteten Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft ist mit dem Eintreten des Körpers in die Kulturgeschichte von Interesse, wie dies bei Mauss im Weiteren konzipiert wird. Seine Befunde passen zu unseren bisherigen Ergebnissen, wenn er formuliert:

Dank der Gesellschaft gibt es eine Intervention des Bewußtseins. Nicht dank des Unbewußtseins gibt es eine Intervention der Gesellschaft. Dank der Gesellschaft gibt es die Sicherheit einsatzbereiter Bewegungen, die Herrschaft des Bewußten über die Emotion und das Unbewußtsein.³²³

Wenn dies auch für die Stimme gilt, ist dies ein deutliches Argument gegen die Indexikalität ihrer Äusserungen. Für die Frage nun, wie sich dieses Verhältnis vermittelt, wie dem „biologischen, physiologischen Apparat“ der die Körperbewegungen ausführt „Muster und Ordnung“ zukommt findet Mauss die Formulierung: „Wie stark ist das psychologische Getriebe?“³²⁴ Mit diesem etwas mechanistisch geratenen Bild will er zum Ausdruck bringen, dass der individuellen Psychologie „ausser in den Augenblicken der Neuschöpfung oder Reform“ keine ursächliche Rolle zukommt, sondern lediglich eine der Anpassung. In diesem Sinne also ist die

³²¹ Mauss 1989: 202f

³²² Mauss 1989: 202

³²³ Mauss 1989: 219

³²⁴ Mauss 1989: 218

jeweilige Körpertechnik Ausdruck des gesellschaftlich geprägten Habitus, in den sich seitens des Individuums dessen Möglichkeiten „der individuellen Fähigkeit, der technischen Orientierung, und die der Charakterologie, der Biotypologie“ einschreiben, die es in diesem Licht zu erforschen gilt - womit Mauss etwas inkonsequent einer nicht erst zur Zeit seines Vortrages umstrittenen Physiognomik³²⁵, also des Schlusses von einem „Äusseren“ auf eine zuvor in Frage gestellte „Seele“ in der „Charakterologie“ zwar noch Raum lässt und mit der „Biotypologie“ die Terminologie des Rassismus seiner Epoche noch nicht ganz hinter sich gelassen hat, diese Fragen jedoch der wissenschaftlichen Forschung zuführen will.³²⁶ Aber diese Dinge erscheinen nur noch am Rande und in Anerkennung der Unterschiede individueller Voraussetzungen, denn die wesentliche Kraft in der Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft in den Körpertechniken sieht er in der jeweiligen Erziehung, die eine Gesellschaft realisiert:

„In allen diesen Elementen der Kunst, sich des Körpers zu bedienen, dominierten die Einflüsse der *Erziehung*. Der Begriff der Erziehung konnte sich über dem der Nachahmung einstufen. Es gibt nämlich besondere Kinder, die sehr große Fähigkeiten zu Nachahmung besitzen, andere wiederum sehr schwach ausgebildete, alle erhalten aber die gleiche Erziehung, wodurch wir die Konsequenzen verstehen können. Das, was vor sich geht, ist eine in ihrer Perfektion bestehende Nachahmung. Das Kind, auch der Erwachsene, imitiert Handlungen, die Erfolg hatten, die zudem bei Personen Erfolg hatten, in die es Vertrauen setzt, und die Autorität auf es ausüben. Das Verhalten wird von außen her, von oben vorgegeben, es sei denn, es handele sich um einen ausschließlich biologischen

³²⁵ Vergleiche die Diskussion im Abschnitt *Physiognomische Trugschlüsse* der „Einleitung“ bei Meyer-Kalkus 2001: 42-46, sowie im Abschnitt „Höhe, Stärke und Charakter“ im Kapitel *Die Erfindung der Stimme* bei Göttert 1998, besonders S 27f. Es gäbe von Johann Caspar Lavater über Francis Galton, Cesare Lambroso und viele andere eine Reihe unheilvoller Linien nachzuzeichnen, die allesamt über eine unglückliche Verbindung von Körper und „wahrer“ Seele zu Gewalt bis hin zu Eugenik und Mord führen und in denen auch die Stimme eine Rolle spielt. Dies ist aber nicht Gegenstand dieser Arbeit.

„Als Physiognomik (griech. φύσις/physis = Natur, Gestalt, γνώμη/gnōmē = Erkenntnis) bezeichnet man die „Kunst“, aus dem unveränderlichen physiologischen Äußeren des Körpers, besonders des Gesichts, auf die seelischen Eigenschaften eines Menschen zu schließen. Nachdem sie seit der Antike als Geheimwissen zirkulierte und im Zeitalter der Aufklärung zu einer populärwissenschaftlichen Blüte kam, wurde sie im 19. und 20. Jh. als wissenschaftlicher Unterbau für Rassismus und Eugenik herangezogen wurde. Traditionell steht sie häufig im Gegensatz zur Pathognomik, d.h. der Kunst, aus der Physiognomie als stehend gewordenem Ausdruck von Gefühlen, Affekten, Neigungen und Gewohnheit den Charakter zu lesen, sowie zur Mimik, die sich mit dem durch die Gesichtsmuskulatur spontan gebildeten Ausdruck beschäftigt.“

Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Physiognomik> (Zugriff 17.2.2012)

³²⁶ Auch wenn sein Anliegen genau darin besteht, sich von der jedem Rassismus inhärenten Naturauffassung durch Herausarbeitung des gesellschaftlichen Aspektes der menschlichen Verhältnisse abzusetzen, lesen sich heute Sätze wie der folgende problematisch:

„Hier trifft der Ethnologe auf die bedeutenden Fragen der psychischen Möglichkeiten dieser oder jener Rasse und dieser oder jener biologischen Struktur dieses oder jenes Volkes. Das sind grundlegende Fragen. Ich glaube, daß wir auch hier noch, was immer der Anschein sagen mag, biologisch-soziologischen Phänomenen gegenüberstehen.“ Mauss 1989: 219

Wenn wir ihn richtig verstehen, zeigt Mauss damit aber an, von welchem „Zeitgeist“ er ausgegangen ist und in welche Richtung er sich wendet. In den aufzufindenden Tatsachen der Körpertechniken sind eben nicht starre Pole, sondern ein dynamische Zusammenspiel von Faktoren im Werk.

Vorgang, der den Körper betrifft. Das Individuum übernimmt den Bewegungsablauf aus dem Verhalten, das von anderen vor ihm oder mit ihm praktiziert wird.“³²⁷

Auch den Punkt der Nachahmung hatten wir bei Tomasello bestätigt gefunden. In Mauss Beschreibung finden Naturgeschichte und Kulturgeschichte zusammen - allerdings nicht im Zeichen eines damals noch wirkmächtigen Behaviorismus, sondern im Zeichen des Sozialen und der Kultivierung des Körpers im Habitus.³²⁸ Denn zur Naturgeschichte gehört hier neben der individuellen Ausprägung von Begabungen nur die psychologische Infrastruktur zur Nachahmung und Vertrauen und diese ermöglicht, wie wir bei Tomasello gesehen haben jene „Drift zum Arbiträren“, die der Vielfalt der kulturellen Anpassungen der Gesellschaften des Menschen an die unterschiedlichsten Umweltbedingungen zugrunde liegt. Dieser Verdanken wir zwar die Fähigkeit zum Erwerb des Habitus - auch jenem des Sprechens - nicht aber den jeweiligen Habitus selbst, denn dieser will gelernt sein. Dabei geht es nicht nur um das Was, sondern auch um das Wie des Sagens, also auch um die Stimme.

In der Figur der Vermittlung durch Erziehung können wir nun auch die Stimme an das Konzept der Körpertechniken anschliessen. Deren besondere Kraft hatten wir in der ihr eigenen Organisationsfähigkeit sozialer Hierarchien durch die Charakteristik des akustischen Kanals gefunden. Reputation, Hierarchie und Autorität stehen nun auch bei Mauss im Kern der Sozialität der Nachahmung:

Genau in diesem Begriff des Prestiges der Person, die im Hinblick auf das nachahmende Individuum befiehlt, herrscht, bestimmt, befindet sich das ganze soziale Element. In der folgenden Nachahmung liegen das psychologische und das biologische Element.³²⁹

In der Sprach- und Sprecherziehung geht es nicht nur um die Worte der Muttersprache, sondern auch um den Erwerb stimmlicher Fertigkeit. In der von Mauss konstatierten Ausrichtung der formenden Erziehung tritt der innere Zusammenhang der generell kultivierenden Bewe-

³²⁷ Mauss 1989: 203

³²⁸ Dies wird der Soziologe Pierre Bourdieu, weiter ausführen, der das Habitus-Konzept von Mauss übernimmt. Vergl. Jurt 2010

³²⁹ Mauss 1989: 203

Neuerdings wurden diese Befunde für die Sprache im Allgemeinen empirisch durch Analyse von Online-Netzwerke bestätigt, Vergl. Danescu-Niculescu-Mizil, Lee et al. 2011 bzw. Czepel 2011 „US-Forscher haben ein Computerprogramm vorgestellt, das Macht aus Sprache destilliert: Wer Redeweisen unbewusst von anderen übernimmt, liegt in der Hackordnung - statistisch - im Hinterfeld.“ (<http://science.orf.at/stories/1692495/>, Zugriff 22.2.2012)

gung des Konzeptes der Körpertechniken mit jener Besonderheit der Stimme, die wir in ihrer dezidierten Abstammung von „kodierte“ Vokalisierungen von Emotionen bei unserer Vorfahren gesehen haben, letztlich vollends hervor:

Ich glaube, daß die grundlegende Erziehung zu all diesen Techniken darin besteht, den Körper seinem Gebrauch anzupassen. Beispielsweise zielen die großen Prüfungen im Ertragen von Schmerzen usw., die bei der Initiation im größten Teil der Menschheit eine Rolle spielen, darauf ab, Kaltblütigkeit, Widerstandsvermögen, Ernsthaftigkeit, Geistesgegenwart, Würde usw. zu erlernen. [...] Sie besteht besonders in der Erziehung zur Kaltblütigkeit. Und sie ist vor allem ein Mechanismus der Verzögerung, der Hemmung unbeherrschter Bewegungen; diese Verzögerung erlaubt eine unmittelbar folgende koordinierte Reaktion koordinierter Bewegungen, in der Richtung des einmal gewählten Ziels. Dieser Widerstand gegen die aufsteigenden Emotionen stellt etwas Grundlegendes im sozialen und im mentalen Leben dar. Er trennt die beiden Bereiche, er klassifiziert sogar die sogenannten primitiven Gesellschaften: je nachdem, ob die Reaktionen mehr oder weniger brutal, unreflektiert, unbewußt oder im Gegenteil distanziert, präzise, von einem klaren Bewußtsein diktiert sind.³³⁰

Die Kontrolle der Emotionen im Sinne der Einordnung in soziale Hierarchien machen das Spiel der Techniken des Körpers aus.

Als Ergebnis unserer Überprüfung könne wir also festhalten, die von Mauss aufgezeigte Struktur des Konzeptes der „Techniken des Körpers“ und die phänomenologisch und naturgeschichtlich aufgefundene Struktur der Stimme legen tatsächlich eine Anwendung auch für den auf Bewegungen des Körpers beruhenden Einsatz der Stimme im Sprechen nahe, obwohl Mauss selbst diesen Bezug nicht hergestellt hat.³³¹ Als wesentliches Ziel aber erscheint in der Anwendung dieses Begriffes auf die Stimme nicht Verständigung im Sinne von Artikulation allein. Die Stimme als Körpertechnik bleibt also nicht auf die Produktion von Sinn allein beschränkt, sondern bedient sich auch der Kontrolle des Affektes durch die „praktische Vernunft“. Mauss schliesst daraus auf den Grad unterschiedlicher Kultiviertheit von Völkern.

Im Anschluss an Mauss Konzept des Habitus untersucht der Soziologe Pierre Bourdieu die Sprache.³³² Zwar vermeidet er das Wort Stimme in seiner diesbezüglichen Untersuchung *Was*

³³⁰ Mauss 1989: 219

³³¹ Meyer-Kalkus weist darauf hin, Mauss habe „bereits um 1910 eine Reihe von Untersuchungen zu den »oralen Riten« in außereuropäischen Kulturen vorgenommen, in ausdrücklichem Gegensatz zu den ausdrucks- und körperpsychologischen Prämissen von Wilhelm Wundt und seiner Schule. Mauss' Beispiele sind das Gebet [4] und die Klagegesänge bei Totenfeiern. In seinem Aufsatz »L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens)« (1921) arbeitet er die sozialen Implikationen der Klagegesänge australischer Ureinwohner bei Totenritualen heraus, wobei er ethnologische, sozial-, religions- und sprachwissenschaftliche Gesichtspunkte zusammenführt. Nicht um den Ausdruck individueller Empfindungen handele es sich hier, sondern um einen sozialen Vorgang.“ Meyer-Kalkus 2001: 215

³³² Vergl. Meyer-Kalkus 2001: 216ff

heisst sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs (so sehr ist die Stimme in der Sprache verschwunden, dass nicht einmal aufmerksame und auf den Körper bedachte Beobachter sie bemerken) und trotzdem ist sie auch gemeint, wenn er die soziale Distinktivität von „Sprachstilen“ beschreibt:

Der eigentliche soziale Wert der sozialen Verwendungen der Sprache liegt in ihrer Tendenz, Systeme von Unterschieden (zwischen prosodischen und artikulatorischen oder lexikologischen und syntaktischen Varianten) zu bilden, die das System der sozialen Unterschiede in der symbolischen Ordnung der differentiellen Unterschiede widerspiegeln. Sprechen heißt, sich einen der Sprachstile anzueignen, die es bereits im Gebrauch und durch den Gebrauch gibt und die objektiv von ihrer Position in der Hierarchie der Sprachstile geprägt sind, deren Ordnung ein Abbild der Hierarchie der entsprechenden sozialen Gruppen ist. Diese Sprachstile, Systeme klassifizierter und klassifizierender, hierarchisch geordneter und hierarchisch ordnender Unterschiede, prägen diejenigen, die sie sich aneignen, und das spontane Stilverständnis mit seinem praktischen Sinn für die Äquivalenzen zwischen zwei Kategorien von Unterschieden erfasst durch die Klassen der Stilmerkmale hindurch die sozialen Klassen.³³³

Wer nicht die Kompetenz hat, die im jeweiligem sozialen Kontext „legitime Sprache“ zu sprechen, wer dafür nicht die richtige Kompetenz erworben hat, der wird ausgeschlossen und ist zum Schweigen verurteilt: „Die Sprachkompetenz, die ausreicht um Sätze zu bilden, kann völlig unzureichend sein, um Sätze zu bilden, auf die gehört wird, ...“³³⁴

Wenn also etwas in der „künstlichen Natur“ der sprechenden Stimme liegt, dann ist es das: Sprechen lernen und die Stimme zu beherrschen, sie also angemessen zu gebrauchen, um eine gesellschaftliche „persona“ darzustellen gehören zusammen. Die am ausführlichsten dokumentierte Tradition der abendländischen Geistesgeschichte der Körpertechnik der Stimme finden wir in der Rhetorik und der daraus abgeleiteten sprecherzieherischen Stimmbildung der Antike, an deren Beispiel wir kurz die bisherigen Ergebnisse überprüfen. Wie wir sehen werden, ist die Wahrheit darin getragen von der Wahrhaftigkeit der Stimme und diese aufgespannt im Gegensatz von Natürlichkeit und Künstlichkeit.³³⁵

³³³ Bourdieu 1990: 31f

³³⁴ Bourdieu 1990: 32 Die in der politischen Öffentlichkeit geführte Debatte um Sprachkurse für Zuwanderer übersieht in ihrem Kampf um „Sprachautorität“ geflissentlich, dass gesellschaftliche Akzeptanz eben nicht mit Worten allein zu gewinnen ist.

³³⁵ Es gibt Leute, die glauben: „es genüge für die Menschen, um Redner zu sein, auf die Welt zu kommen; doch mögen sie mit Nachsicht die Mühe betrachten, die wir uns machen, die wir glauben, nichts sei vollkommen, wo nicht die Natur durch unsere Sorge und Mühe gefördert werde.“ Quintilianus 1975 S 613 (Buch XI, 3, 11)

4.3.2 Das Beispiel der Rhetorik

In der klassischen Rhetorik der Antike kommen dem professionellen Redner nach Karl-Heinz Göttert drei Aufgaben zu:

Aufgaben des Redners		
intellektuell	affektiv	
Einsicht	Besänftigung	Erregung
Logik	Ethos	Pathos
belehren (<i>docere</i>) beweisen (<i>probare</i>)	gewinnen (<i>conciliare</i>) erfreuen (<i>delectare</i>)	bewegen (<i>movere</i>) aufstacheln (<i>concitare</i>)

336

Sein Ziel ist es bei allen Arten der Rede, die Adressaten in einer öffentlichen Situation zu überzeugen³³⁷: In der Gerichtsrede werden die angesprochenen Richter ein Urteil über Vergangenes fällen, in der politischen oder Beratungsrede vor der Versammlung die Mitglieder eine Entscheidung über zukünftiges Handeln treffen und in der Lobrede die Zuhörerinnen sich je nach Anlass ihre Meinung über den Laureat bilden. Der „dramatischen Stimme“ (Ihde) des griechischen Rhetors oder später römischen Orators kommt dabei in der für den Erfolg einer Rede nach Meinung der Überlieferung wichtigsten,³³⁸ in lateinischer Terminologie *actio* (Auf-

³³⁶ Göttert 1994: 22

³³⁷ Vergl. Göttert 1994: 17f

³³⁸ „Hat ja doch auch Demosthenes auf die Frage, was bei der ganzen Aufgabe, die der Redner zu leisten hat, an die erste Stelle zu setzen sei, den Siegesplatz dem Vortrag verliehen und ihm auch weiter den zweiten und dritten Platz (zuerkannt), bis man aufhörte, weiterzufragen, so daß es offensichtlich war, daß er ihn nicht nur für die Hauptsache, sondern für das Einzige (was zählt) erkannt hatte . [...] Und, beim Herkules, da ja die Worte an sich schon viel ausmachen, die Stimme dem, was wir sagen, noch eine eigene Ausdruckskraft gibt und Gebärde und Bewegung auch noch etwas zu bedeuten hat, so muß ja gewiß etwas Vollkommenes zustande kommen, wenn das alles zusammenwirkt.“ Quintilianus 1975: 611 (Buch XI, 3, 6 und 9)

treten) oder *pronuntiatio*³³⁹ (Vortrag) genannten Phase die tragende Rolle zu, die durch Gesten und Mimik unterstützt wird³⁴⁰.

Die Situation des rhetorischen Redners ist dabei grundsätzlich anders als jene des Schauspielers im Theater - während dieser nur Erdichtetes spielt, glaubt jener, was er sagt³⁴¹ - aber am Verhältnis dieser beiden Situationen entfaltet sich von Anfang an die philosophische Kritik, die wie gezeigt zum Ausschluss der Stimme aus der Philosophie geführt hat. Denn wenn im „dramatischen“, also künstlichen, bloß darstellenden³⁴² Vortrag die größte Wirkung der Rede liegt, so gewinnt der Schein über die Fakten. Die Stimme ist somit nicht nur ein Problem der Wahrheit und der Leidenschaft - sondern auch eines der Politik und der Gerechtigkeit. Aristoteles muss seine Beschäftigung mit dem Thema erst rechtfertigen und er tut dies mit einem Bezug auf die Praxis, die auf der Schlechtigkeit der Hörer beruhe:

339 Die fünf Phasen der Redearbeitung in der Rhetorik:

Bearbeitungsphasen				
Gedanken (<i>res</i>)			Sprache (<i>verbum</i>)	
Erfindung der Gedanken (<i>inventio</i>)	Gliederung der Gedanken (<i>dispositio</i>)	Memorieren der Rede (<i>memoria</i>)	sprachliche Darstellung der Gedanken (<i>elocutio</i>)	Vortrag der Rede (<i>pronuntiatio</i>)

Göttert 1994: 25

³⁴⁰ „Der Vortrag heißt bei den meisten ‚actio (Auftreten), jedoch scheint er den ersteren Namen von der Verwendung der Stimme, den letzteren von der des Gebärdenspieles zu haben. Denn Cicero (78) nennt ‚actio einmal ‚gleichsam die Sprache‘, ein andermal ‚eine Art von körperlicher Beredsamkeit‘. Zugleich indessen zerlegt er sie in zwei Teile, die zugleich die Teile der ‚pronuntiatio‘ sind, Stimme und Bewegung; deshalb darf man beide Bezeichnungen ohne Unterschied gebrauchen.“ Quintilianus 1975: 609, (Buch XI, 3, 1)

³⁴¹ Vergl. Quintilianus 1975: 609 (Buch XI,3, 5)

Göttert fasst den Unterschied von Schauspiel und Rede so zusammen: „das ‚Spiel‘ des Redners ist im Gegensatz zu dem des Schauspielers Ernst. Der bekannte Slogan, daß derjenige selbst entzündet sein müsse, der andere entzünden wolle,(23) gilt nur beim Schauspieler als Zeichen von Unprofessionalität.(24) Der Redner trete für die Wahrheit selbst ein, heißt es bei Cicero, während die Schauspieler sie nur nachahmten: ‚Und ohne Zweifel übertrifft die Wirklichkeit die Nachahmung in jedem Punkt‘.“ Göttert 1998: 63

Ob dies immer zutrifft ist natürlich Gegenstand einer ethischen Diskussion und des Verdachts. Die Funktion der Selbstaffektion durch stimmlichen Ausdruck ist aber unbestritten.

³⁴² Neben der Frage bloßer Erscheinungen in der Mimesis der Künste enthält Platons Kritik der Darstellung (im Gegensatz zur Erzählung) als ungeeignete Kunst für die „Wächter“ der Polis eine politische Dimension. Einsetzend mit der Figur der darstellenden *Prosopopöia* in der Erzählung des Dichters berichtet er:

„Aber wenn er irgendeine Rede vorträgt, als wäre er ein anderer: müssen wir nicht sagen, daß er seinen Vortrag so sehr als möglich dem nachbildet, von dem er vorher ankündigt, daß er reden werde?- Das müssen wir sagen. Denn wie könnten wir anders? - Aber sich selbst einem anderen nachbilden in Stimme oder Gebärde, das heißt doch den darstellen, dem man sich nachbildet? - Was sonst? - In einem solchen Falle also, scheint es, vollbringen dieser und andere Dichter ihre Erzählung durch Darstellung. - Allerdings. - Wenn nun nirgends der Dichter sich selbst verbergen wollte: so würde er dann seine ganz Erzählung ohne Darstellung verrichtet haben.“ Platon 2006: 288 (*Politeia*, Buch III, 393c)

Die Stimme ist Trägerin einer Nachbildung, hinter der sich der Dichter verbirgt. Mit ihrem Verhältnis zur Kunst ist ihr problematisches Verhältnis zur Wahrheit gesagt.

Zu Platons Auseinandersetzung mit der Rhetorik vergl. Platon 2007: *Gorgias*

Aber da die gesamte Beschäftigung mit der Rhetorik auf den Schein hinausläuft, so haben wir uns damit zu befassen, nicht weil es richtig ist, sondern weil es notwendig ist, da die Gerechtigkeit von einer Rede nicht mehr verlangt, als daß sie [5] weder kränken noch allzu erfreuen soll. Gerechtigkeit ist ja ein Kampf mit bloßen Fakten, so daß alles, was über Beweise hinaus geht, überflüssig ist. Dennoch ist sie (die rhetorische Theorie), wie bereits gesagt, wegen der Schlechtigkeit der Zuhörer von großer Bedeutung.³⁴³

Im Kern der Rhetorik steht der Schein. Die „schlechten Zuhörer“, die diesen Schein bevorzugen sind - in der besonderen historischen griechischen Situation, der die Entstehung der Philosophie genauso zu verdanken ist wie jene ihrer großen Gegenspielerin der Rhetorik (in der Sophistik) - im Theater, bei Gericht und in der Versammlung die Selben³⁴⁴ und in letzteren beiden Fällen immer auch potentielle Redner. Werfen wir kurz einen Blick auf diesen Kontext, um die von Aristoteles angeführte Notwendigkeit einer Beschäftigung mit Rhetorik nachvollziehen zu können.

In der „basisdemokratischen“ Struktur Athens hatte jeder der etwa „60.000 Vollbürger“³⁴⁵ also erwachsene, aus Athen stammende Männer“, unabhängig vom sozialen Stand oder Bildung in der Vollversammlung (Ekklesia) „Rederecht (Isegoria) und gleiche Rechte (Isonomia).“³⁴⁶ Das Quorum der Ekklesia lag bei 6.000 Stimmen, dies war also die mindeste Teilnehmerzahl. Der Gebrauch der Isegoria war noch nicht so straff organisiert, wie das später in den Parlamenten üblich wurde: „Die Redezeit war wohl unbegrenzt und die Reden wurden meistens nach einer Zeit durch den Lärm der Zuhörer beendet.“³⁴⁷ Da politische Ämter gelost wurden, war die Ausübung aktiver Mitbestimmung nicht an planbare Karrieren sondern hing von der Durchsetzungsfähigkeit in der Ekklesia ab. Sie war also „an rhetorische Fähigkeiten gebunden“, was bald dazu führte, dass Interessensgruppen einzelne Bürger als bezahlte „Demagogen“ damit beauftragten, ihr Rederecht für ihre Anliegen in der Ekklesia zu benutzen und für diese zu sprechen. Der Umstand, das als Gesandte in „Volksversammlungen ande-

³⁴³ Aristoteles 1999: 153 (Buch III, 1, 1404a)

³⁴⁴ In der folgenden Darstellung halten wir uns an Schlingplässer 2007 Vergl. S 29 und S 54ff. Ihm verdanken wir auch einzelne Hinweise zu Zitierstellen.

³⁴⁵ Schlingplässer 2007: 29. An anderer Stelle spricht Schlingplässer von 35.000 Vollbürgern im 4 Jh. v. Chr.: Schlingplässer 2007: 53. Er weist aber darauf hin, dass in der Forschung widersprüchliche Zahlenangaben kursieren.

³⁴⁶ Schlingplässer 2007: 29. Der Zugang zu politischen Ämtern war allerdings nicht für alle Einkommensklassen gleichermassen offen. Vergl. Wikipedia-Autoren 2012: http://de.wikipedia.org/wiki/Attische_Demokratie (Zugriff 29.2.2012)

³⁴⁷ Schlingplässer 2007: 54. Schlingplässer verweist unter anderem auch auf den Plato-Dialog Gorgias, in dem die Polemik um die Kürze der Rede eine Rolle spielt.

rer Poleis“ ebenfalls besser geschulte Redner in Frage kamen, tat ein Weiteres. Eine Professionalisierung der Redekunst war die Folge.

Das Volksgericht (Heliäia) setzte sich ebenfalls aus „6.000 - seit der Mitte des 5. Jh. v. Chr. gelosten - Bürgern oder Laienrichtern“ zusammen. Je nach Sache wurde dieses Gericht wiederum per Los in Kammern aufgeteilt: „jeweils 201-501 Heliastes bei zivilrechtlichen Prozessen, bei politischen Prozessen 1.001 - 2.501, unter Umständen waren sogar alle 6.000 Heliastes versammelt“.³⁴⁸ Allein die Größe dieser „Spruchkörper“ weist bereits auf die akustische Situation hin, die ein Redner vor Gericht stimmlich zu bewältigen hatte. Die räumliche Situation steigerte die Schwierigkeit noch, denn ausser in den überdachten Räumen der Agora tagten die Gerichte „auch unter freiem Himmel. Rednertribüne war dann ein Felsen. Publikum war zu den Prozessen zugelassen.“ Anders als später in Rom gab es in Athen aber keine professionellen Gerichtsredner. „Kläger und Angeklagter mußten jeweils selbst ihrer Rede vortragen.“ Unterstützung konnte ein Bürger heranziehen, indem er sich seine Gerichtsrede von „einem Logographen, einer Art ‚Ghostwriter‘, schreiben liess. Die Rededauer war mit 3 Stunden limitiert, die Möglichkeit von jeweils einer Gegenrede für beide Parteien vorgesehen. „Danach wurde ohne weitere Diskussion über das Urteil abgestimmt“.

Wenn wir also kurz inne halten und das Getöse und Geschrei imaginieren³⁴⁹, aus dem folgenschwere Urteile über zu ziehende Konsequenzen aus der Vergangenheit einzelner in der Heliäia oder die Zukunft der Gemeinschaft der Polis als Ganzes in der Ekklesia hervorgingen wird verständlich, warum Aristoteles in der Untersuchung der Rhetorik dem Vortrag „die größte Wirkung“ zuschreibt und ihn damit über den sprachlichen Ausdruck und die Herkunft der Argumente stellt. Denn beim Urteil spielt neben dem Verstand der Affekt eine Rolle: „Alle Menschen kommen ja dadurch zu einer Überzeugung, daß sie, wenn sie entscheiden, sich selbst in eine bestimmte Stimmung versetzt sehen oder daß sie glauben, die Redner seien mit diesem oder jenem Charakterzug ausgestattet, oder daß sie vor reinem Beweis stehen.“³⁵⁰ Wie

³⁴⁸ Schlingplässer 2007: 56 Bei Wikipedia ist von einem Spruchkörper mit 1.001 - 1.501 Heliasten die Rede. Vergl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Heliäia> (Zugriff 21.2.2012)

³⁴⁹ Vergleiche auch die Sammlung zeitgenössischer griechischer und römischer Berichte im Kapitel „Forensische Rhetorik“ in Göttert 1998: 61ff Hierin berichtet er auch über die angeblich schwache Stimme Platons und den Sprachfehler des Aristoteles, der mit der Zunge an den Zähnen anstiess.

³⁵⁰ Aristoteles 1999: 152 (III, 1, 1404a)

auch das Fehlurteil über Sokrates zeigt³⁵¹, fehlt für Vernunft und Durchsetzungskraft des Arguments hier eindeutig die Ruhe, die die Philosophen seit jeher anderswo suchen: „Sinn gibt es eben doppelt: auf der Ebene der Wissenschaft (für Eingeweihte) und auf der Ebene der Rhetorik (für Ungebildete). Und auf dieser letzten Ebene kommt Sinn nur in einer körperlichen Vermittlung in Frage, als an die Ohren gerichteter, akustisch aufbereiteter Sinn.“³⁵²

Die letzte, wichtigste Phase der Rede mit dem Auftritt der Stimme, der Vortrag, heisst im griechischen nun Hypokrisis und es „ist darauf hinzuweisen, dass das Wort "Hypokrisis" Verwandtschaft und Nähe zum Schauspiel zeigt, da der Schauspieler im Griechischen ὑποκρίτης; (hypokrítēs) heißt.“³⁵³ Aristoteles stellt die innere Verwandtschaft der dramatischen und der rhetorischen Stimme in scharfer Kritik heraus, wenn er den damals noch geringen Kenntnisstand aus dem Theater, dessen Mangel er ebenfalls aufschlussreich begründet, warnend für eine Verwendung in der ungeliebten Rhetorik erschliesst:

Denn sogar Tragödie und Rhapsodik sind erst spät mit diesem Bereich konfrontiert worden, anfangs spielten ja die Dichter die Tragödien selbst. Es ist indes klar, daß es auch in der Rhetorik so etwas gibt wie in der Poetik. Mit letzterer haben sich schon andere beschäftigt, unter ihnen auch Glaukon von Theos (4) Hierbei geht es darum, wie man um jeden beliebigen Affekt hervorzurufen, die Stimme einzusetzen hat, wann sie laut, wann leise, wann mittelstark, dann in welcher Stimmlagen z.B. einer hohen, tiefen oder mittleren, schließlich, welchen Rhythmus man in der betreffenden Situation anschlagen soll. Denn drei Dinge gilt es dabei zu beachten: Lautstärke, Tonfall und Rhythmus. Damit erringt man in Wettkämpfen Preise, und wie heutzutage dort die Schauspieler effektvoller sind als die Dichter, so ist es in den politischen ‚Kämpfen‘ infolge des jämmerlichen Zustandes der Regierungen.³⁵⁴

In die Rhetorik ist aus der Sicht der Philosophie die Jämmerlichkeit von je her eingeschrieben, weil sie mit Wahrheit nichts zu tun hat. Das ändert nichts an der Macht der Stimme, der er eine große Zukunft voraussagt, wenn sie sich am Schauspiel orientiert: „All das jedoch ist äußerer Schein und an die Adresse des Zuhörers gerichtet. Daher lehrt so auch kein Mensch Geometrie. Jene Disziplin wird, wenn sie sich erst entwickelt hat, dasselbe vermögen wie die Schauspielkunst“.³⁵⁵ Die kursorischen Angaben zur Stimmführung weisen darauf hin, das der Gebrauch der Stimme willkürlich und in der Form der techné zu erfolgen hat.

³⁵¹ Sokrates wurde mit 281 von 501 Stimmen schuldig gesprochen, die Todesstrafe mit 361 Stimmen angemessen. Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Helias> (Zugriff 2.3.2012)

³⁵² Göttert 1998: 69

³⁵³ Schlingplässer 2007: 25

³⁵⁴ Aristoteles 1999:152 (III, 1, 1403b)

³⁵⁵ Aristoteles 1999: 153, (III, 1, 1404a), hier auch die weiteren Anführungen.

Allerdings besteht - abgesehen von der besondern Akustik der Theater, die besondere Anforderungen an die Genauigkeit der Stimme stellt - ein großer Unterschied zur Stimme des Schauspiels, der einer einfachen Übernahme der stimmlichen Fertigkeiten von der Bühne in die Rhetorik entgegensteht. Denn während im Theater „in der gebundenen Rede“ eine „Abweichung vom Gewöhnlichen“ Bewunderung hervorruft und den „Stil erhabener“ erscheinen lässt und es aufgrund der entrückten Inhalte auch nötig ist der „Sprache einen fremden Ton zu geben“ muss sich die Redekunst bei den prosaischen Themen des Alltags verbergen:

In Prosareden aber bewirkt der fremde Ton einen Mangel, denn hier ist die Thematik weniger bedeutsam. Daher muß der Redner unauffällig ans Werk gehen und keinen gekünstelten, sondern einen natürlichen Eindruck erwecken (dies nämlich überzeugt, jenes bewirkt das Gegenteil, denn die Leute fühlen sich betrogen, wenn man heimlich etwas gegen sie im Schilde führt, ähnlich wie wenn Wein gepantscht wird)³⁵⁶

Die Technik hat sich also hinter „künstlicher Natürlichkeit“ (wir kennen das Motiv bereits) zu verbergen, wenn sie erfolgreich sein will und entsprechende Anweisungen gegen eine „pathetische“ Rede werden in sie eingehen. Denn die „schlechten Zuhörer“ haben gute Ohren³⁵⁷, sind sie doch je nach sozialem Status mehr oder weniger gut darauf eingerichtet, selbst Redner zu sein.

Der demokratischen Situation entsprechend spielt die Vorbereitung auf die Redesituation in der attischen Erziehung eine große Rolle³⁵⁸ - von den Progymnasmata der Jugendlichen (mimetischen Übungen des Nacherzählens, Rezitierens oder laut Lesens unter Anleitung des grammatikós (Sprachlehrer) oder rhétors (Redelehrers)) bis hin zur oft sehr teuren Phonaskia (Stimmbildungsunterricht) für wohlhabende Bürger bei Schauspielern oder umfassenden Ausbildungen bei berühmten Lehrern wie dem Sophisten Protagoras oder bei Isokrates³⁵⁹, dessen Schule mit Platons Akademie nicht nur inhaltlich konkurrierte.³⁶⁰ Wesentliches didaktisches

³⁵⁶ Aristoteles 1999: 155 (III, 2, 1404b)

³⁵⁷ Vergl. Schlingplässer 2007: 41 (Seine Quellenangaben scheinen allerdings ungenau)

³⁵⁸ Vergl. Schlingplässer 2007: 32ff

³⁵⁹ Dieser Meister der Rede hatte sein Erwerbsleben als Logograph begonnen.
Vergl. Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Isokrates> (Zugriff 21.2.2012)
Schlingplässer: „Von Isokrates berichtet Plutarch, er habe zu leise gesprochen und soll deswegen 10.000.000 Drachmen Belohnung für einen guten Stimmlehrer ausgelobt haben. Diese enorme Summe lässt darauf schließen, dass Isokrates durch seinen Unterricht sehr reich geworden sein muss.“ Schlingplässer 2007: 101
Ein Arbeiter verdiente eine Drachme pro Tag.

³⁶⁰ Vergl. Schlingplässer 2007: 101f

Mittel zur Erlernung der Vortragstechnik waren imitierende Anagnosis, also das Nachsprechen nach Sinnschritten, Akzentsystem oder verschiedenen Emotionen. Anders als im Nachsprechen als Unterrichtsmethode zur Wissensvermittlung ist das Ziel hier die Habitualisierung der Fertigkeit, also eine nahezu natürlich erscheinende Abrufbarkeit der erlernten Fertigkeit ohne kognitive Beteiligung, wenn die Situation es erforderlich macht. Der insgesamt agonistischen Kultur entsprechend wurde das Erreichte in der Praxis regelmäßiger Wettbewerbe auch laufend überprüft. Die Redekunst war in der Kultur also laufend und für jedermann präsent.

Sehen wir uns noch kurz einige konkrete Beispiele der Kunst an. In allen Epochen gab und gibt es Stimmlehrerinnen - Schauspieler, Ärzte, Sprecher und Redner, etc. - die, basierend auf medizinischen oder anderen Vorstellungen Lehrer, ihre eigenen individuellen Systeme der Stimmbildung und Erziehung entwickelten und bis ins Detail einzelner Übungen und Techniken ausformulierten. Da eine systematische und kritische Aufarbeitung der umfangreichen und vielfältigen historischen und aktuellen Praxisliteratur entlang der bisherigen Ergebnisse eine eigene umfangreiche Untersuchung erforderlich machen würde, muß uns hier ein kleiner Überblick nach der Art der Technik aus der Praxis der Antike genügen.

Grundsätzlich geht es um die Erreichung von drei Teilzielen im Vorgang der Überzeugung Anderer: Deutlichkeit und Verständlichkeit, Mitreißen der Zuhörer, Unterstützung des Status und der Glaubwürdigkeit des Redners. Eingesetzt werden Modulationen von Lautstärke, Rhythmus und Atmung, Sprachmelodie und Betonung, Klangfarbe, Artikulation. Kein Parameter der Stimme - ob willkürlich steuerbar oder langwierig anzutrainieren - bleibt von den Empfehlungen der Stimmlehrer unberücksichtigt.

„Deutlich nun ist der Vortrag erstens dann, wenn die Wörter ihre vollen Ausgänge erhalten“³⁶¹ schreibt Marcus Fabius Quintilianus, der große römische Rhetoriklehrer, der eine der umfassendsten Lehranweisungen der rhetorischen Tradition hinterlassen hat. „So notwendig aber die volle Entfaltung der Wörter ist, so lästig und abstoßend ist es, alle Buchstaben in Rechnung zu stellen und gleichsam einzeln zu verrechnen“ warnt er gleichwohl vor übertriebener Anwendung der zuvor genannten Regel. Das Streben nach der richtigen Balance von Kunstfertigkeit und Natürlichkeit bezeichnet das Muster, das sich durch die gesamte Lehre zieht. Fehler allerdings stören den Effekt der Rede und sind zu vermeiden:

³⁶¹ Quintilianus 1975: 621

Und ebenso kommt es zum fehlerfreien Vortrag, wenn zunächst die Stimme selbst sozusagen gesund ist d.h. wenn sie keine der Beeinträchtigungen erfährt, von denen ich gerade berichtet habe, und sie ferner nicht genuschelt, roh, grob, hart, starr, heiser, schmalzig oder dünn, hohl, abstoßend, kümmerlich, weichlich und weibisch klingt und das Atmen weder kurzatmig noch zu unregelmäßig noch beim Atemholen mühsam wirkt.³⁶²

Stotterer haben wenig Chancen auf öffentliches Gehör. Entscheidend für die Deutlichkeit ist neben der Qualität der Stimme als solche auch der Atem, die Setzung richtiger Pausen. Ein weiterer trainierbarer Aspekt, bereits wichtig für den Status des Sprechers, ist auch die Frage des Dialektes: Es sei die „Aussprache leicht, klar, angenehm und in der Art unsere Hauptstadt“ zu halten, es ist darauf zu achten dass „kein Anklang an die Sprache auf dem Land oder in der Fremde mitklingt“.

Für die emotionalen Qualitäten zum Beispiel, mit denen die Zuhörer mitgerissen werden sollen, hat Schlingplässer aus der bei Göttert zitierten Darstellung psychologisierender physiognomischer Schlüsse in der pseudoaristotelischen Schrift Physiognomica folgende Übersicht zusammengestellt:

Art der Stimme	Charaktermerkmal	Begründung
hohe Stimme	aufgebracht, zorniger Charakter	Stimme wächst an
	feige	Hasen u. ä. Tiere haben hohe Stimmen
tiefe Stimme	gelassen	entspannte Stimme
	tapfer	Löwen u. ä. Tiere haben tiefe Stimmen
langsames Sprechen	anständig	—

363

Bei Quintilianus heisst es dazu:

Grimmig ist sie im Zorn, rau und drängend und häufiger Atem holend; denn der Atem kann ja nicht lange ausreichen, wenn er ohne Maßhalten ausströmt. Ein wenig getragener ist sie beim Erzeugen von Abneigung, weil hierzu gewöhnlich nur die Schwächeren ihre Zuflucht nehmen, dagegen beim Schmeicheln, Gestehen, Genugtun und Bitten sanft und untertänig. (64) Wenn man Rat gibt, mahnt, verspricht und tröstet, ist die Stimme gewichtig; bei Furcht und Scheu knapp, bei Anfeuerungen mutig, bei Erörterungen rund und glatt, beim Beklagen schmiegsam, weinerlich und gleichsam verschwommener, dagegen bei Exkursstellen vollströmend und von zuversichtlicher Helle, bei darstellenden und plaudernden Stellen gleichmäßig und in einer Mittellage zwischen

³⁶² Quintilianus 1975: 621

³⁶³ Schlingplässer 2007: 70. Vergl. auch Göttert 1998: 28

Hoch und Tief. (65) Die Stimme hebt sich aber mit der gesteigerten Erregung, sie senkt sich mit der Besänftigung höher oder tiefer je nach dem Ausmaß der beiden Stimmungen.³⁶⁴

Jede einzelne Stimmung will gezielt gesetzt sein, die Regel der Abwechslung und Vermeidung der Eintönigkeit hat in der Vorbereitung bereits die Komposition der Rede bestimmt.

Aber auch die Position des Redners wird über die Stimme transportiert. Dazu dienen alle Techniken, die den Ethos³⁶⁵ des Redners und seine Auctoritas³⁶⁶ unterstreichen. Götttert zitiert Aristoteles:

Man hat auch die Vorstellung, daß der Gang des Hochgesinnten langsam, seine Stimme tief, seine Rede ruhig sein müsse. Denn ein Mann, dem wenig wichtig ist, pflegt nicht eilfertig zu sein, und wer nichts für groß erachtet, seine Stimme nicht anzustrengen. Das laute Sprechen und hastige Gehen kommt aber daher, daß man einen solchen hohen Standpunkt im gegebenen Falle nicht hat.³⁶⁷

Die Stimme der Gelassenheit signalisiert Kraft, die eine „gesittete Lebensführung“ des Sprechers betonen soll. Quintilianus:

Das Gewinnende beruht gewöhnlich auf der Kraft der Empfehlung, die eine gesittete Lebensführung bedeutet, die irgendwie auch aus der Stimme und dem Vortrag hervorschimmert, oder auf dem Liebreiz, der die Rede beherrscht, das Überzeugende auf der bekräftigenden Haltung, die zuweilen

³⁶⁴ Quintilianus 1975: 633

³⁶⁵ „Der Begriff <E.> bezeichnet in der Rhetorik komplexe Zusammenhänge, die durch verschiedene Denk- und Überlieferungsströme gebildet wurden. Vertraut ist der philosophische Sprachgebrauch, der mit <E.> «sittlicher Charakter, moralische Gesinnung» meint und auf die griech. Begriffe ἦθος, êthos: <Charakter> und ἔθος, êthos: <Gewohnheit, Gewöhnung> zurückgeht. [1] In der <Rhetorik> der ARISTOTELES ist <E.> neben πάθος (pâthos, Affekt) und λόγος (lôgos, Argument) eines der drei entechnischen (d.h. zur Kunst gehörenden) Überzeugungsmittel der Rede und umfaßt die Selbstrepräsentation des Redners. [...] <E.> kann auch Merkmal einer der drei rhetorischen Affekt- bzw. Stillagen sein. Eine komplizierte Rezeption hat schon in der Antike zu der reduzierten [6] Auffassung geführt, daß man unter <ethisch> die gemäßigte Affektstufe und entsprechend einen maßvollen - den sog. «mittleren» - Rede- bzw. Schreibstil verstand.“ Robling 1994: 1516f

³⁶⁶ „Der Terminus <A.> ist zusammen mit auctor, von dem er abstammt, etymologisch mit dem Verb <augeo> in seiner einfachen religiösen Bedeutung «etwas entstehen lassen», «zum Dasein bringen» [1] verbunden und hat keine direkte griechische Entsprechung. Logischer Ort der A. ist zunächst das Beweisverfahren der dialektischen/juristischen Rede (Beweis ex auctoritate, Testimonium, Zitat). A. als Topos (Aristoteles), als Glaubwürdigkeit und Ansehen (Cicero) sowie als Ehrwürdigkeit (Quintilian) wird in der Antike zum sozialen Faktum: Autorität qua Alter, Weisheit, Lebenserfahrung, Leistung (persönliche Autorität) erhält öffentliche Normierungs- und Beweiskraft. [...]

Im öffentlichen und privaten Leben ist A. die Fähigkeit, andere durch sein besonderes Ansehen zu beeinflussen. Dieses Ansehen ermöglicht es dem, der damit ausgestattet ist, seinen Willen durchzusetzen, ohne dabei auf irgendwelche Zwangsmittel zurückzugreifen. [...]

In der Rhetorik wird A. immer als Überzeugungsmittel verwendet. [...]

Die Rede bewegt sich so auf der Grundlage der A. des Redners, die jener vor allem aus seiner Lebensführung bezieht und außerdem aus der Art seines Redens: «auctoritas, quam mereri debemus ante omnia quidem vita, sed et ipso genere orationis: quod quo fuerit gravius et sanctus, hoc plus hebeat necesse est in adfirmando ponderis» (das Ansehen, das wir uns vor allem durch unsere Lebensführung verdienen, jedoch gerade auch durch die Art, wie wir reden: je würdiger und feierlicher diese ist, um so mehr muß sie zwangsläufig bei persönlichen Versicherungen an Gewicht haben.“ Calboli Montefusco und Z. 1992: 1177ff

³⁶⁷ Götttert 1998: 28 zitiert hier Aristoteles aus der Nikomachischen Ethik.

mehr bedeutet als die Beweisführung selbst. (155) 'Würdest du denn', sagte Cicero zu Calidius, (131) 'so über diese Dinge sprechen, wenn sie wahr wären?' und weiter: 'kein Gedanke, daß du uns damit in Glut brächtest: zum Einschlafen war es, was du da gebracht hast!' Selbstvertrauen muß also zum Vorschein kommen und Festigkeit, jedenfalls wenn persönliches Ansehen dahintersteht.³⁶⁸

Wie genau eine „gute Stimme“ zu klingen hat, was als „Liebreiz“ gilt, ist abhängig von den Moden der Zeit. Die Grammatik der Musikalität der Stimme hängt vom gesellschaftlichen Kontext ab. Was als „Euphonia“³⁶⁹ gehört wird, verändert sich bereits im Lauf der Antike und ist Gegenstand von geschmäckerischen Polemiken. Der Gebrauch der Stimme unterliegt der Geschichte. Die genannten Beispiele zeigen aber an, wie weit der Ausdruck der Stimme Gegenstand bewusster Kalkulation ist und nur von „ungebildeten“ als wahrhaftiges Anzeichen aufgenommen wird.

Da viele der Empfehlungen nicht durch willkürliche Kontrolle zu verwirklichen sind, gehören körperliche und geistige Übungen und Trainings ebenfalls ins Repertoire der Stimmtechniken.³⁷⁰ Vom allgemeinen Körpertraining über die Schonung der Stimme in der Adolzenz, von den Steinen, die sich Demosthenes unter die Zunge gelegt haben soll um seine Artikulation zu trainieren bis zu den Bleiplatten, die Nero auf seiner Brust plazierte, um die Zwerchfellatmung zu üben reichen die Überlieferungen. Stimmdiäten, Training der Körperhaltung, Atemübungen, die erwähnten Wiederholungen und das mentale „sich in Stimmung“ versetzen gehörten genauso dazu wie die Arbeit mit dem „Tonarion“ (einer Art Flöte) zur Einübung und Wahrung der richtigen Stimmlage. Auch Eingriffe von Außen, wie die Kastration zur Wahrung der Gesangsstimme bei Knaben wäre in diesem Sinne eine Technik der Stimme. Im Prinzip blieben diese Verfahren beinahe über zwei Jahrtausende unverändert. Erst im Zeitalter der Medienstimme werden technische Artefakte die Beeinflussung nicht willkürlich steuerbarer Stimmanteile weiter treiben und die Grenze von Natürlichkeit und Künstlichkeit weiter verschieben.

³⁶⁸ Quintilianus 1975: 667

³⁶⁹ „Neben der Psychologisierung der Stimmqualitäten gab es noch die Ästhetisierung von gesprochener Sprache, die sogenannte εὐφωμία (euphonia) als Teil der grammatischen Wissenschaft. Ihr Gegenteil war die κακοφωμία (kakophonia). Also kakophonisch galten insbesondere Hiata (Aufeinandertreffen von Vokalen am Wortende und -anfang), Konsonantencluster, Stabreime und rhythmische Monotonie. Im Rahmen der Euphonia wurden bestimmte Laute als schöner klingend oder angenehmer gewertet und anderen vorgezogen. Dabei hatte jeder Grammatiker sein eigenes System. Die Euphonia hatte durchaus Einfluss auf die Rhetorik, sollte der Redner doch "unschöne", kakophone Laute vermeiden“ Schlingplässer 2007: 71

³⁷⁰ Vergl. Kapitel 11, „Stimmbildnerische Übungen“ in Schlingplässer 2007: 113ff

Wir hören, wie sehr die antike Redekunst vor allem mit ihrem gezielten Einsatz des Körpers im Vortrag auf nahezu exemplarische Weise dem Konzept der „Körpertechnik“ im Sinne von Mauss entspricht. Sie ist erworbener Habitus durch Erziehung und Nachahmung, Ausrichtung auf Affektkontrolle mit dem Ziel der sozialen Positionierung. An der antiken Diskussion um diese Kunst wird aber auch die vom Mauss konstatierte Transparenz ablesbar, durch die ein Habitus in einer Kultur unsichtbar werden und als Natur erscheinen kann, die bis heute die Diskussion prägt.

Gerade dieses Verschwinden ermöglicht die erfolgreiche Perfektionierung der Technik durch Wissende, vor allem wenn sie sich den geschulten Ohren nicht aufdrängt. Die Frontlinie zwischen Natur und Kunst verläuft mitten durch die Stimme und kehrt auf kultiviertem Niveau in der Gebrauchsanleitung für Anwender wieder in der Ermahnung zur Wahrung der „Natürlichkeit“ des Vortrages. Es scheint beinahe ein Wettrüsten von Angriff mit und Abwehr von affektiver Manipulation im Gange. In der unter Praktikern diskutierten Frage, ob die Hypokrisis überhaupt Lehr- und Lernbar sei treffen überhaupt unterschiedliche Menschenbilder aufeinander.³⁷¹ Denn an der Formbarkeit der Stimme scheiden sich die Geister. Ist sie „(physis: ‚Naturanlage‘, ‚Talent‘; lateinisch: natura), die folglich nur in geringem Maße vermittelt und erlernbar ist? In diesem Falle würde dies in Bezug auf die Stimme bedeuten, dass eine gute Stimme zu einem wesentlichen Teil Veranlagung ist.“³⁷² Die vorsokratische Sophistik denkt die Physis formbar, Aristoteles deterministisch als göttliche Gabe.³⁷³ Damit wäre die Hypokrisis, wiewohl in der Rede das Wichtigste, einer Theorie auch nicht zugänglich: Aristoteles schreibt: „Es beruht doch die Schauspielerei auf einer natürlichen Anlage und ist einer Verwissenschaftlichung nicht zugänglich, soweit aber der sprachliche Ausdruck betroffen ist, ist sie es sehr wohl. Daher gibt es auch für die, die darin Könner sind, Preise, ebenso wie für Vortragsredner.“³⁷⁴ In der Beschreibung des „sprachlichen Ausdrucks“ wird er dann Vokabular, schriftliche Gestaltung und Klang nicht trennen. Ein gewisser Widerspruch zur

³⁷¹ „Ein Hinweis ist hier noch anzufügen, zumal ja gerade beim Vortrag das Schickliche besonders ins Auge fällt, daß nämlich das, was sich schickt, oft für jeden etwas anderes ist. Es gibt nämlich hierbei eine Art verborgener und unerklärlicher Gesetzmäßigkeit, und so wahr der Satz ist, 'die Hauptsache bei der Kunstlehre sei, daß sich schicke, was man mache (168), so doch auch der andere, dieses Schickliche lasse sich weder ohne Kunstlehre noch ganz durch Kunstlehre vermitteln.“ Quintilianus 1975: 677

³⁷² Schlingplässer 2007: 131

³⁷³ Schlingplässer 2007: 130f

³⁷⁴ Aristoteles 1999: 153 (Buch III, 1, 1404a)

Eindringlichkeit seiner Warnung vor der zunehmenden „Schauspielerei“ in der Politik ist nicht zu überhören.

Trotz der verbreiteten und vielfältigen Übungspraxis war es aber erst Quintilian, der eine ausgearbeitete Didaktik der Stimmerziehung vorgelegt hat. Wenn wir bedenken, dass auch die moderne Linguistik die Stimme weitgehend überhört und erst im 20. Jahrhundert, nach Verfügbarkeit technischer Aufzeichnungssysteme und geeigneter medizinischer Kenntnis der Stimme, zu einer entsprechenden Theorie der Stimmqualität gefunden hat, ist dies nicht weiter verwunderlich.

4.4 Zusammenfassung und Diskussion

Das Programm dieses Abschnittes war es zu untersuchen, auf welche Weise die Stimme überhaupt Gegenstand einer Technik sein kann. Geklärt werden sollte, welches Vermögen setzt dies voraus, welches Ziel soll mit der Technik erreicht werden und lassen sich Beispiele dafür angeben.

Um uns dieser Frage zu nähern haben zunächst die in der Diskussion dominante Dichotomie in der Metapher der Stimme als „Schwellenphänomen“ (Kolesch und Krämer) zwischen „Innen und Aussen“ vorgestellt. Auch wenn in diesem Bild in der Stimme immer beide „Pole“ - Körper und Geist, Sinn und Sinnlichkeit, Affekt und Intellekt - anwesend sind, bleibt, so unsere Kritik, ihre Beziehung doch starr und naturhaft gedacht. Die Frage nach dem Verhältnis dieser Pole erschöpft sich deshalb auf eine Frage der Wertung oder Hierarchie. Mit Doris Kolesch haben wir festgestellt, dass die Stimme diesen Dualismus überschreitet und in der Spannung zwischen „Zeichen“ und „Anzeichen“ die Frage nach der Fremd- oder Selbstbestimmtheit geortet, denn „wir haben eine Stimme und wir sind eine Stimme“. Im „meaning act“ von Don Ihde haben wir aber das geeignete Alternativmodell aufgewiesen, das ein dynamischeres Verständnis der gegenständlichen Verhältnisse ermöglicht. Die Frage war nun, welches konkrete Ziel Techniken der Stimme erreichen wollen.

Um dies zu klären haben wir im nächsten Schritt die Naturgeschichte stimmlicher Kommunikation diskutiert, um die Besonderheit der Performanz der Stimme gegenüber anderen Kommunikationsformen herauszuarbeiten und auf diese Weise das gesuchte Ziel aufzufinden.

Denn, so die Vermutung, die Funktion stimmlicher Kommunikation beschränkt sich nicht auf den Austausch von Worten. Anhand von Michael Tomasellos Theorie der Entstehung der Sprache aus Zeigegesten konnten wir darstellen, dass die Verbindung von stimmlichem Ausdruck und Affekt naturgeschichtlich bei Primaten zunächst genetisch kodiert funktioniert. Die Vokalisierung unserer nächsten Verwandten sind tatsächlich Anzeichen und nicht Zeichen. Sprache entwickelt sich daher nicht in lautlicher Modalität sondern durch die Entwicklung kommunikativer Konventionen im Medium der Geste. Tomasello zeigt, dass die Entwicklung von Sprache in stimmlicher Modalität auf die Lösung der Engbindung von Affekt und Vokalisierung angewiesen ist. Der Unterschied zwischen den beiden Modalitäten liegt in ihrer sozialen Dimension. Während Gesten von Anfang an bilateral, also auf die Kommunikation zwischen zwei Individuen ausgerichtet sind, ist stimmlicher Ausdruck per se öffentlich, richtet sich also an alle Individuen in Hörweite. Stimmlicher Ausdruck ist damit nach Tomasello prädestiniert für die Etablierung und Sicherung sozialer Reputation und Hierarchien. Die Stimme der Sprache erscheint im Übergang von der Natur- zur Kulturgeschichte sowohl arbiträres Zeichen für die Bezeichnung von Sachverhalten als auch intentionaler Stimmausdruck zur Gestaltung der Beziehungen zwischen den Kommunizierenden. Die Skepsis gegenüber der bloßen „Indexikalität“ der Stimme wurde anhand von Wittgensteins Wort vom „Ausdrucks-spiel“ unterstrichen.

Anhand von Marcel Mauss Konzeption der Techniken des Körpers konnten wir den Befund aus der Naturgeschichte der Stimme bestätigen, auch wenn Mauss die Stimme in seinem diesbezüglichen Vortrag nicht explizit erwähnt. Mauss Leistung bestand darin, den anthropologischen Körper aus der Sphäre der Natur in jene der Kultur überzuführen. „Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne von Instrument zu sprechen, das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper.“ Damit ist auch die Stimme als Spur des Körpers aus der Sphäre des „gewordenen“ in die Sphäre des „gemachten“ verschoben. Diese Verschiebung ist aber transparent, da die Techniken die Form eines Habitus annehmen und den Mitgliedern der betreffenden Gesellschaft wie Natur erscheinen. Der oder die Einzelne ist durch die Gesellschaft geprägt: „Dank der Gesellschaft gibt es die Sicherheit einsatzbereiter Bewegungen, die Herrschaft des Bewußten über die Emotion und das Unbewußtsein.“ Das Ziel der Körper-techniken charakterisiert Mauss mit der Kontrolle von Emotionen und der Einordnung in so-

ziale Hierarchien - passgenau zum Befund Tomasellos über die Eigenart des akustischen Kanals.

Als konkretes Anwendungsbeispiel für den technischen Charakter der Stimme haben wir den Vortrag in der antiken Rhetorik und die dort zum Einsatz kommenden Techniken der Stimme angesehen. Vor dem Hintergrund der Sprechsituationen mit Bedingungen von Akustik und Struktur der Öffentlichkeit war der Überzeugungscharakter der Stimme Thema sowohl der rhetorischen Anleitungen als auch der kritischen philosophischen Diskussion. Den während es in der Rede um die Wahrheit gehe, dient die Kunst der Rhetorik dem Schein. Die Grenzlinie zwischen „Natürlich“ und „Künstlich“, die durch die Stimme verläuft, findet sich wieder im Gebot der „Verborgtheit“ der Kunst. Die Ziele der *techné* der Stimme waren Verständlichkeit, mitreissende Kontrolle des Affekts und Darstellung des sozialen Status des Sprechers. In der Praxis der Rhetorik werden die naturgeschichtlichen und anthropologischen wie auch die phänomenologischen Befunde aus dem 3. Kapitel bestätigt. In den zum Einsatz kommenden Techniken der Stimme zeigt sich auch die Umgehung der Limitationen willkürlicher Kontrolle durch Training und Übungen des Körpers als solchen, das wiederum die entsprechenden Spuren in der Stimme hinterlässt. Dies weist den Weg zur medialen Situation der Stimme, in der die Grenzlinie zwischen „natürlich“ und „künstlich“ durch den Einsatz technischer Artefakte weiter verschoben wird.

Fazit:

Die Geschichte der Stimme in der hier dargestellten Perspektive ihrer „Technizität“ unterstreicht ihren besonderen sozialen und politischen Charakter. Der Stimmausdruck als beziehungsgestaltendes Element der Kommunikation lässt sich aber nicht einfach in einem Zeichenbegriff fassen, er ist vielmehr performativ. Er bezeichnet die gesellschaftliche „person“ nicht nur, er erzeugt und verkörpert sie gleichermaßen. Darin hebt er die Gegensätze von „Sinn und Sinnlichkeit“ in einer dialektischen Bewegung auf. Der Verlauf dieser Bewegung lässt sich mit Ihdes Konzeption begrifflich fassen. Damit sind die grundsätzlichen Voraussetzungen vorhanden, auch die Medienstimme, deren Konstitution entlang unserer Diskussion keinen radikalen Bruch, sondern eine Fortsetzung der Bewegung der Stimme von der Natur zur Kultur darstellt, einer Kritik zu unterziehen.

5. Die Stimme im technischen Medium: Radio

Die Körpertechniken für den gelungenen Vortrag der antiken Rhetorik sind heute in die Disziplinen der Sprecherziehung für den privaten Bereich, des Stimm- und Vortragstrainings für den professionell öffentlichen sowie der Sprechkunst im Schauspiel für den künstlerischen Bereich eingegangen. Mit der Verfügbarkeit von Tonaufzeichnung, Mikrofon und Lautsprecher verschieben sich jedoch die Bedingungen von Öffentlichkeit und Privatheit der Stimme grundsätzlich und eröffnen weitere Möglichkeiten für die Technik der Stimme über die bloße Beherrschung des Körpers hinaus. Einen ganz besonderen Stellenwert nimmt unter diesen neuen technischen Bedingungen das Radio ein:

Offensichtlich tritt es uns gegenüber direkt auf, wie von Mensch zu Mensch, privat und intim, während es tatsächlich aber, und das ist wichtiger, eine unterschwellige Echokammer ist, die die Zauberkraft besitzt, längst vergessene Saiten erklingen zu lassen. In noch stärkerem Maße als das Telefon oder der Telegraf ist der Rundfunk eine Erweiterung unseres Zentralnervensystems, dem nur die menschliche Sprache selbst gleichkommt.³⁷⁵

Was uns hier gegenübertritt ist nicht nur ein Gerät oder ein ökonomisch-infrastruktureller Apparat, sondern in der Sprache des Mediums auch eine ganz eigene, eine neue bisher ungehörte Stimme.

Unter der technischen Erweiterung des Zentralnervensystems verändert sich der Gebrauch der Stimme jener Menschen, die sie in diesem Medium erheben dürfen und passt sich den Gegebenheiten an. Die professionelle Radiosprecherin hat ihr Metier, von Artikulation über Atemübungen bis zur richtigen Haltung, natürlich erlernt. Sie weiss Betonungen richtig, das heisst den Erwartungen der Hörerinnen und Hörer gemäß zu führen und den Sender, (für) den sie spricht zu repräsentieren Sie ist die Stimme des Radios.

Die neue Qualität, die nun hinzukommt beruht auf den Einflüssen technischer Geräte, mittels derer zusätzlich auch aus physiologischen Gegebenheiten resultierende Stimmeigenschaften wie die für das klangliche Erscheinungsbild wesentliche Frequenzzusammensetzung verändert werden können. Audiotechniken bieten nun auf den Körpertechniken der Stimme auf-

³⁷⁵ McLuhan 1994: 457

bauend in der Formung der für das Radio so charakteristischen „körperlosen Stimmen“³⁷⁶ eine Überschreitung, die exemplarisch anzeigen kann, in welche Richtung die Bewegung, die Entwicklung der „natürlich künstlichen“ Stimme unter Bedingungen medialer Prothetik zeigt.

Der folgende Abschnitt bietet das Transkript eines Interviewgespräches des Autors (Kürzel PMR) mit Ing. Karl Petermichl (Kürzel KP), Leiter der Hörfunktechnik des Kultursenders Ö1 des ORF, das am 16. Dezember 2011 im Funkhaus Wien stattgefunden hat. Darin geht es vor allem um den audiotecnischen Aspekt der Radiostimme im Kontext der Anforderungen des Mediums. Die Fussnoten annotieren neben technischen Begriffserklärungen Hinweise aus der Geschichte des Radios und wo es notwendig schien auch vereinzelte Ergänzungen zum Gesagten.

5.1 Interviewgespräch mit Ing. Karl Petermichl

PMR: Woran erkennt man eine gute Radiostimme?

KP: Ich glaube das interessante dabei ist, und das habe ich nach wirklich vielen Jahren, in denen ich selbst am Mischpult sitze und gesessen bin und wirklich hunderte, tausende Stunden Sprecher aufgenommen habe, dass die gute Stimme dann letzten Endes doch nicht vom Mikrophon oder von Filtern anhängt sondern von der Person, der Persönlichkeit, von dem was man hineinlegt. Das heisst, insofern ist es nicht ganz möglich zu sagen, was ist die gute Stimme. Aus meiner Sicht ist es nicht eindeutig mit gewissen Frequenzen zu verkoppeln, vielleicht sogar mit gewissen Formanten³⁷⁷, das vielleicht noch eher, weil die Formanten da viel wichtiger sind für die quasi Qualität einer Stimme als die bloßen Frequenzen. Und da greift ja auch die Technik viel zu kurz, wenn man versucht, eine Stimme zu filtern, wie es so schön heißt, um sie gut „hinzufiltern“, denn wir filtern ja immer nur Frequenzbänder und nicht Formanten. Aber die Qualität der guten Radiostimme ist ganz ursprünglich davon abhängig, wie auch die Person die eigene Stimme erlebt und die innewohnende Energie, die innewohnende Ausdrucksfreudigkeit und Ausdrucksmöglichkeit sozusagen in Schallwellen umwandeln kann. Das wäre die allgemeine Definition. Ich würde es wirklich vermessen finden zu sagen

³⁷⁶ Vergl. Meyer-Kalkus 2001: 60ff

³⁷⁷ Vergleiche Kapitel 2

das ist dann, wenn man als Mann viel Bass hat und wenn man als Frau schöne Mitten oder Höhen hat.

Es entzieht sich, wenn man es wirklich anschaut, die gute Stimme einer Messung. Ich könnte jetzt nicht, wenn man mir ein Spektrogramm zeigt, sagen, ist das eine gute Stimme oder eine weniger gute Stimme. Die Richtung kann man vielleicht angeben, aber ich glaube es ist doch eher so wie mit guten Musikaufnahmen. Im Endeffekt, das gute Jazzsolo, die gute Klassikaufnahme, ob die aus den 30er-Jahren mit einem Mikrofon gemacht wurde aus der Entfernung, sie wirkt einfach, geht einem aufs Gemüt und ist einfach spürbar und greifbar wogegen mit 50 Digitalmikrofonen aufgenommene Leblosigkeit deshalb nicht lebhafter wird. Also es ist kein technischer Vorgang, kein spektralanalytisch erfassbarer Vorgang. Nicht zu 100 Prozent. Ich glaube, einen gewissen Prozentanteil gibt es, den man dann auch tunen kann, den man formen kann, den man auch technisch unterstützen kann. Aber das wirkliche Angebot an den Hörer, das was einen „anspringt“ wie man so schön sagt, das muss der Stimme, muss der Persönlichkeit innewohnen. Das ist nicht von bloßer Schönheit, von bloßer Frequenzverteilung abhängig.

PMR: Jetzt könnte ich die Gegenfrage stellen: Woran erkennt man eine schlechte Stimme?

KP: Das ist vielleicht leichter definierbar und fassbar. Ich erkenne eine schlechte Stimme daran, dass ich den Mikrofonregler aufmache und filtere und filtere und es kommt nichts. Ich kann nicht etwas hervorheben, das nicht da ist. Ich kann einigermaßen abschwächen, was vielleicht störend ist, als störend empfunden wird. Wobei auch da, genauso wenn man auf in Photoshop bearbeitete Modelfotos schaut: Was ist denn Schönheit? Genauso wie auch bei Männern eine Narbe attraktiv sein kann für Frauen oder bei Frauen für Männer Sommersprossen attraktiv sind wo sich die Geister scheiden, Hautunreinheiten werden vielleicht bei manchen als schrecklich empfunden, und manche sagen, gerade das zieht mich an, also unsere landläufige Schönheit aus der Werbe- und Modelwelt ist natürlich auf die Stimme übertragbar.

Ich habe natürlich Stimmen wo ich sagen kann: Die hat aber eine schöne Stimme. Aber höre ich dieser Person dann auch zu über drei Minuten, über dreissig Minuten? Also ich glaube auch da geht es zwischen dem „ist die Stimme geeignet“ für einen Nachrichtensprecher, der dann keine selbstverfassten Inhalte erzählt sondern halt etwas runterliest, was wohl klingt, wo man sagt: Der könnte mir auch das Telefonbuch vorlesen und ich würde ihm oder ihr zu-

hören. Das ist sicher eine relativ gut objektivierbare schöne Stimme und die kann man technisch auch sicher erfassen.

Die schlechte Stimme ist ganz sicher die, die schon von der Artikulation, vom Träger der Stimme farblos ist. Farblos im Sinne von „selbst nicht sicher“, farblos von, hm - Energie. Ich kann es als Techniker, wir reden weniger als man vielleicht glaubt von Frequenzen und von Pegeln sondern eigentlich von Energie. Also die Summe von Spektralanteilen würde ich sagen ist das, was insgesamt den Eindruck zusammenbaut. Und die schlechte Stimme habe ich nun nicht wirklich gut definiert. Wie gesagt, eine die nicht gut formbar ist, wo auch die Technik und technische Hilfsmittel nicht greifen aus irgend einem Grund.

Ich glaube man kann es so vergleichen: Wenn ich zum Friseur gehe mit meinem Haar und ihm sage ich hätte gerne die und die Haarpracht, dann verzweifelt der Friseur, denn mit meinen Haaren kann man genau nichts machen. Das ist ein feines Haar, das zusammengedrückt ist, da geht genau nichts. Das ist schlechtes Haar, eindeutig! (lacht) Und dann gibt es wieder Damen und Herren, die haben ein Haar, das entweder von sich aus schon so natürlich schön ist, dass es einfach toll ist. Die brauchen sich nicht föhnen und es schaut einfach toll aus. Oder sie gehen immerhin zum Friseur und der hat etwas, womit er arbeiten kann. Der kann Locken machen oder der kann irgend etwas tun damit. Das ist dann immerhin mittelgutes Haar. Und ich habe schlechtes Haar. Weder schaut man mich an und sagt: Wow, der hat tolles Haar. Und ich sag drauf, weiss nicht warum, das ist so. Noch gehe ich zu einem Experten und der sagt: Ich habe immerhin etwas, das ich modellieren kann. So würde ich das für die Stimme auch beschreiben.

PMR: Das ist ein schöner Vergleich zur Physiognomik.³⁷⁸ Haben Weiterentwicklungen des technischen Umfeldes wie etwa Verbesserungen der Übertragungsqualität die Anforderungen an die Stimme im Radio verändert?

³⁷⁸ „Seit der Antike gab es die Überzeugung, daß wir Menschen an ihren Stimmen wiedererkennen und daß sie uns durch ihre Stimmen sichtbar werden wie in anderer Weise durch ihren Anblick. Ein eigenes, heute wenig geschätztes, ja verrufenes Wissensgebiet hatte sich dafür etabliert: die Physiognomik. Diese schloß nicht nur aus Gesicht und Körperform, sondern auch aus Stimme und Sprechweise auf Charakter und emotionale Gestimmtheit eines Menschen. Seit dem 18. Jahrhundert und besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Physiognomik der Stimme auch unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten diskutiert, in Sprachwissenschaft, Psychologie und Philologie. Wie manifestieren sich Wesenszüge einer Person in ihrer Stimme? Wie vorübergehende Gefühle? Lassen sich Züge der Stimme auch im Geschriebenen wiederfinden? Erlaubt die Klanggestalt der Sprache vielleicht sogar Rückschlüsse auf die Kultur einer sozialen Gruppe bzw. eines Volkes? Und wie verlässlich sind solche Urteile?“ Meyer-Kalkus 2001: 2

KP: Es hat sich definitiv entlang der ästhetischen Veränderung in der Werbung, im Spielfilm, in der medialen Aufbereitung auch das Bild dessen verändert, was man als schöne Stimme wahrnimmt. Ganz ganz klar. Warum, in welchen Aspekten?

Erstens einmal dürfen wir nicht vergessen, dass sich das Ohr ja noch nicht so lange gewöhnt hat an das Anhören einer Aufzeichnung. Wenn ich jetzt grob sage, Tonaufzeichnung ist für normale Menschen gerade einmal 80 oder 90 Jahre irgendwie verfügbar. Also nicht die Experimente mit dem Draht.³⁷⁹ Also maximal sind es 100 Jahre, in denen das Ohr überhaupt Chancen hatte, sich daran zu gewöhnen. Und da war in den ersten 50 Jahren einmal die Natürlichkeit an vorderster Stelle. Denn da war es natürlich überhaupt ein Wunder, dass man eine Stimme nicht nur verzerrt oder irgendwie komplett dumpf oder komplett verändert hört, sondern eben natürlich hört. Und ich glaube, der Anfangsteil der Stimmaufzeichnung und -wiedergabe war eigentlich in dem Bemühen von einer technisch vollkommen insuffizienten Qualität auf das Natürliche zu gehen.³⁸⁰

Dann glaube ich war eine lange Zäsur, wo die Natürlichkeit wichtig war und dass es für das Ohr möglichst wenig von dem abweicht, wie es auch im Raum klingt. Denn damit hat man das Ohr sicher am wenigsten erschreckt und den Hörer am wenigsten sozusagen zu einer Reaktion gebracht, die unnatürlich wäre, eben wie Erschrecken. Natürliche Abbildung stand da sicher für 30 bis 40 Jahre im Vordergrund.

³⁷⁹ Petermichl bezieht sich auf einen Vorläufer des Tonbandes, das 1890 von Valdemar Poulsen erfundene Drahtongerät oder Telegraphon. Dieses spielte in den Anfängen des öffentlichen Rundfunks in den 1920er Jahren eine wichtige Rolle in der Ausbildung der Sprecher, die darüber erstmals ihre eigene Stimme hören konnten, ohne gleichzeitig zu Sprechen:

„bereits wenige Jahre nach Einführung des Experiments ›Öffentlicher Rundfunk‹ werden breite Debatten um die zeitgemäße Ausprägung radiophoner Sprechformen geführt, die sich mit der weiten Verbreitung der Aufzeichnungstechnik zu normativen Vorschriften einer Ausbildung der Stimme in Abhängigkeit von ihren Aufnahmegegeräten wandeln. Allerdings findet eine inhaltliche Diskussion und Festlegung der Stimmbildung im Rundfunk bereits lange vor der umfassenden Einführung von Tonspeicherungstechniken statt.“ Gethmann 2006: 22

³⁸⁰ Als natürlich galt in der öffentlichen Situation des Radios zunächst die Sprache der Bühne:

„Die Experimentalsituation des Sprechens im Radio war in ihrer ersten Phase also zunächst von einer stabilen Etablierung des Versuchs gekennzeichnet, denn die wenigen Sprecher besaßen nur die Aufgabe, zwischen den einzelnen unzusammenhängenden Programmteilen zu moderieren. Ihr Sprechen entstammte den Bühnen, von denen sie engagiert worden waren, die Ausprägung eigener Formen war nicht geplant. In diesem technischen und sozialen Experiment ›Öffentlicher Rundfunk‹ spielte zu Anfang die Hörerreaktion eine entscheidende Rolle, diese wurden nämlich immer wieder aufgefordert, dem Sender mitzuteilen, was sie gehört hatten. Denn »[d]ie Darbietungen waren ebenso primitiv wie der Empfang.« Insofern waren die meisten Hörer der Frühzeit damit ausgelastet, ihren Empfänger auf Sendung zu halten, weshalb die Freude darüber, überhaupt etwas zu hören, zunächst überwog.“ Gethmann 2006: 102

Das hat sich dann insofern verändert, als genauso wie im Hollywood-Film oder eben auch in der Werbung oder in allen anderen ästhetischen Kategorien das bloße Natürliche nicht mehr genug war. Denn das Natürliche ist der Alltag. Von der positiven Konnotation dessen, was man gewohnt ist und kennt und gerne hat, hat sich das natürlich gewandelt - sicher auch in Zeiten des Wirtschaftsaufschwunges, in Zeiten des „alles muss blinken, alles muss größer und schöner sein“ und Metallic-Lack am Auto - genau entlang dieser Bruchlinien hat sich das auch entwickelt, dass das natürliche Sprechspektrum als wenig interessant wahrgenommen wurde. Umgekehrt haben Werbeleute - und da kommt das sicher her - entdeckt, wenn sie die Stimme verändern, künstlich verändern, dass sie ein dahinplätscherndes Programm insoweit dahingehend unterbrechen³⁸¹ als man hellhörig wird. Das sagt ja auch das Wort schon, „hellhörig“, das man besser zuhört. Wobei auch da genauso wie bei guten Filmeffekten es zunächst noch unerheblich ist, ob das positiv oder negativ ist, Hauptsache man fällt auf. Ich glaube das war im Film, in der bildenden Kunst, überall so. Schock würde ich einmal sagen, ich weiß nicht, vom Dadaismus kommend, da kenne ich mich jetzt theoretisch zu wenig aus, dann 60er, 70er-Jahre würde ich das verorten, wo alles dann ein bisschen Übernatürlich sein musste, Überschön, entweder noch schöner oder noch schrecklicher. Und das hat sicher technisch ganz ganz interessante Vorgänge mit sich gebracht. Effektgeräte, Aufnahmetechnologien, Mikrofontwicklungen, die dann immer mehr spezialisiert wurden in diese Richtung hin, besondere Qualitäten zu verstärken. Ich sage gar nicht, nur schöner machen. Auch das Schreckliche. Hauptsache, es fällt im Werbeblock auf, zwischen 20 anderen Werbungen.

³⁸¹ Werbeeinschaltungen spielten von Anfang im Radio eine wichtige Rolle. Waren sie zunächst nur in der Ansage ausgesprochen, kam es bald zu eigenen Werbesendungen, die um Aufmerksamkeit buhlten: „Obwohl die erste Werbesendung erst am 15. September 1924 gesendet wurde, erscheint die Werbung nicht nur für das frühe amerikanische Radio, sondern auch für den deutschen Rundfunk konstitutiv, wenn man Knöpfkes Bemerkung am ersten Abend als Werbebotschaft wertet: »Zur Begleitung wird ein Steinway-Flügel benutzt.« Ein einfaches Mittel zur Steigerung der Aufmerksamkeit ist die Erhöhung der subjektiven Lautstärke. Das Thema ist bis heute aktuell: Generaldirektor des ORF, Alexander Wrabetz hat erst vor kurzem für das Fernsehen gemeinsam mit ZDF, ARD die Fernsehwerbung ab 2012 leiser gemacht. Vergleiche: <http://derstandard.at/1319183262407/Einserkastl-RAU-Entkreisung> (Zugriff 21.2.2012)

PMR: Gibt es unterschiedliche Einsatzmöglichkeiten der Rundfunktechnik, etwa unterschiedliche Stimmen für unterschiedliche Programmformate?³⁸²

KP: Ich glaube, dass zunächst die Tendenz für alle gleich ist. Und zwar würde ich das eben verorten auch hier in der Rundfunktechnik der 60er und 70er-Jahre. Sowohl in den Hörspielen als auch in den Sprecherstudios.

Um eine kurze technische Sequenz anzubieten: Übergang von dynamischen Mikrofonen auf Kondensatormikrophone, ganz klar. Die empfindlicher waren, die auch mehr Details übertragen haben. Wo auch die Membranen größer gemacht werden konnten. Dynamische Mikrophone sind ja darauf angewiesen, dass durch die bloßen Schallmoleküle, die ja klarer Weise sehr wenig Energie haben, die Membran schwingt und eine minimale Spannung erzeugt wird, die man dann verstärkt. Das heisst, da war man auch in der Membranbauweise eingeschränkt, damit man nur ein bisschen eine Spannung zusammen bekommt. Kondensatormikrophone im Unterschied dazu waren in der Membranauswahl viel freier, weil ja nicht mehr eine Spannung erzeugt werden muss, sondern nur eine Spannung moduliert werden muss. Das heisst, da bekomme ich die Phantomspeisung vom Mischpult angeboten und es wirkt die Membran ja nur mehr als Gegenelektrode in einem quasi Kondensator und muss jetzt keinen Strom mehr erzeugen so wie ein Tonabnehmer am Plattenspieler. Tonabnehmer am Plattenspieler ist genauso wie ein dynamische Mikrofon. Da müssen Kräfte wirken, damit überhaupt etwas herauskommt.³⁸³ Beim Kondensatormikrofon bekomme ich die Spannung angeboten und moduliere diese nurmehr.

Das hat dazu geführt, dass Mikrophone empfindlicher wurden, dass sowohl in den Höhen als auch im Bassbereich eine Erweiterung des Spektrums stattgefunden hat und - und ich glaube, das ist das ganz Wichtige - das man umschaltbare Charakteristiken hatte. Ich konnte

³⁸² Am Anfang des Rundfunks in den 1920er-Jahren bildeten sich verschiedene Sprechweisen: „Paul Laven weist darauf hin, dass sich im Hinblick auf ihre Sprechtechniken zu jener Zeit auch das Verständnis der Tätigkeit des Ansagers von der des Sprechers zu unterscheiden begann, »dessen Aufgaben schöpferisch sind im Gegensatz zum Ansager, dessen Arbeit ja die sorgfältige Vermittlung vorgeschriebener Mitteilungen ist.« Dieser Wandel in der Möglichkeit des freien Sprechens erfolgte innerhalb von nur drei Jahren, da es zunächst die Ansager waren, die als einzige ihre Ankündigungen im Rundfunk und ihre Moderationen frei sprechen durften. Mit der Entdeckung des Erfolgs der ersten Rundfunkreportagen ging dieses Privileg auf die Reporter über, während die Sprecher seit den frühen Hörspielen die anspruchsvolle Aufgabe erhielten, im Unterschied zum Ansager nicht mehr nur einen Text zu vermitteln sondern so zu simulieren, dass er authentisch klang.“ Gethmann 2006: 122

³⁸³ Physikalische Analogie zum Ohr: Vergleiche Kapitel 2

von Kugel auf Niere auf Achter³⁸⁴ umschalten und speziell beim Nierenmikrofon - und das war auch technisch ein ganz interessanter Übergang - alle klassischen Sprechermikrophone bis in die Mitte 60er-Jahre waren dynamische Kugelmikrophone und erst dann haben sich die Nierenmikrophone etabliert. Und warum?

Das Kugelmikrofon nimmt um die ganze Kapsel herum gleichartig wahr und unterstützt die Natürlichkeit. Denn mit dem Kugelmikrofon bekomme ich nie diese Intimität, diese Nähe. Denn in der natürlichen Umgebung ist es nie so, dass ich beim Ohr so dran bin und so spreche (geht mit den Lippen ganz nahe ans Mikrofon). Das wäre undenkbar und wäre uns eigentlich unangenehm. Wenn jemand zu mir so kommt würde ich erschreckt davon hüpfen. Diese Nähe, wie wir sie zu einem Mikrofon haben zu einem Ohr wäre eigentlich eine Kampfansage in der normalen Welt. Wenn in der U-Bahn jemand zu mir so herkommt und mir ins Ohr spricht mit zwei Zentimeter Abstand. Das wäre eine Kriegserklärung eigentlich. Beim Radio lasse ich mir das aber gefallen, denn der Sprecher, die Sprecherin sitzt zwei Zentimeter vor dem Mikrofon. Das heisst die Sprecher waren damals in einem größeren Abstand, der Natürlichkeit entsprechend, sie sprachen in ein Kugelmikrofon. Weil ja auch unserer Ohren rundherum wahrnehmen und nicht nur das vor uns, das zwar besser, aber im Prinzip ist es eine kugelförmige Wahrnehmung. Ich höre auch, was hinter mir ist. Kugelförmige Mikrophone, großer Sprechabstand und eingeschränkter Frequenzbereich. ³⁸⁵

PMR: Und ich höre den Raum in der Aufnahme mit? Da spielt der Aufnahmeraum eine Rolle? Da kommt die Sprecherkabine ins Spiel?

KP: Ganz ganz klar. Was aber die Natürlichkeit unterstützt. Und darum glaube ich ist es gültig wenn man sagt, das lange Zeit in der Sprachaufnahme und -wiedergabe die Natürlichkeit sehr erwünscht war um dem Zuhörer das Grundvertrauen in das Medium zu geben.

PMR: Später kommt dann der Sprung von Mono auf Stereo?

³⁸⁴ Bezieht sich auf Richtcharakteristik des Mikrophons. Die Bezeichnungen sind nach den graphischen Darstellungen in Diagrammen gegeben: „Der richtungsabhängige Übertragungsfaktor von Mikrofonen (Richtcharakteristik) ist eng mit der physikalischen Bauweise verknüpft.“ Schneider 2008: 330

³⁸⁵ Vergl. die Beschreibung des Raumhörens in Kapitel 2 und Bedeutung der Frequenzcharakteristik für die Raumabbildung bereits in einem monophonen Signal.

KP: Der kommt später erst. Ich würde sagen, der Sprung auf eine andere Stimmqualität als die Natürliche war Mitte 60er, bis Mitte 70er Jahre. Anders bei Schallplatten, aber Hörplatten wurden nicht viel gemacht, da war Radio dominant. Stereoradio war erst ab den späten 70ern, frühen 80ern dominant. Und dann eben erst auf Kondensatormikrophone, die man auch vor allem für die Musikaufnahme gemacht für die klassische. Das hat dann jemand zu einem Sprecher gestellt und war überrascht, wie toll das auf einmal klingt. Und alle haben gesagt, der klingt auf einmal irgendwie greifbarer, irgendwie prickelnder, weil man hört das Schmatzen und man hört den Resonanzraum der Brust besser. Also erstens einmal eben Kondensatormikrophone empfindlicher, dann das nähere Hingehen und dann die Nierencharakteristik, die auch - und ich glaube das ist für das Kapitel Technik ein wichtiger Begriff: Der Nahbesprechungseffekt, der dir ja vielleicht bekannt ist.

Kugelmikrophone haben keinen Nahbesprechungseffekt, Nierenmikrophone sehr wohl. Dadurch, dass die Nierenkapsel hinter dem Diaphragma eine akustische Verblendung hat, damit sie eben vorne mehr aufnimmt, gibt es bei gewissen Frequenzen, je näher ich komme, ein Stauphänomen, das dazu führt, dass die natürlichen Bässe überhöht werden und eigentlich beim Näherkommen beim Nierenmikrophon es eben dann wuchtiger, dröhniger klingt. Das hat man ganz radikal ausgenutzt um 1965/70, eben für die Werbung. Auch für die ersten fast Rap-artigen Sachen würde ich sagen, die sind dann sicher auch in der Zeit entstanden, wo ich ganz bewusst das Mikrofon ganz ganz nahe am Mund habe und dadurch den Nahbesprechungseffekt ganz bewusst ausnutze. Noch bevor ich einen Filter irgendwo angegriffen habe hat man einmal gesagt: „Geh näher hin zum Mikrofon“. Warum? Damit ich diese Bassüberhöhung, speziell bei männlichen Stimmen diese wirklich betonte Eindringlichkeit, die betonte Präsenz und Wuchtigkeit im energetischen Sinne herstellen kann.

PMR: Diese Bassüberhöhung nähert ja die Stimme des Sprechers ein bisschen, so könnte man vermuten, an das an, wie er es selber hört. Ich habe ja innen mehr Resonanzen und höre meine Stimme tiefer irgendwie. Ist das für den Hörer dann auch so, dass er mehr „sich selber“ sprechen hört, dass das näher...

KP: .. an der Eigenwahrnehmung ist ...

PMR: ... dass das mehr so reingeht, intimer wird, kann man das so sagen? Wäre das eine Vermutung, die einen Sinn hat?

KP: Schliesse ich nicht aus. Das habe ich jetzt nicht durchgedacht. Wobei, streng technisch gesehen, werden bei der Bassanhebung, beim Nahbesprechungseffekt andere Frequenzen betont. Der Unterschied zwischen unserem eigenen Hören und dem, wenn ich meine eigene Aufnahme höre, ist eher im oberen Bassbereich und im Mittenbereich. Da sind wir jetzt bei Frequenzmäßig 400, 500 Hz da wo wir uns verändern. Also ich höre mich selbst jetzt sicher bassbetonter als du mich hörst, aber in einem anderen Bereich. Der Nahbesprechungseffekt wirkt unter 200 Hz. Er wirkt sich zum Beispiel bei Frauenstimmen fast nicht aus.

PMR: Macht aber dann vielleicht in Bezug zur Frage der Autorität Sinn? Tief ist groß, groß ist stark und mächtig. Diese Logik gibt es zumindest in der Männerwelt.³⁸⁶

KP: Unbedingt, ja. Speziell für Männerstimmen war das auf alle Fälle in der Werbung ein ganz wichtiges Durchsetzungsverfahren, dieser Nahbesprechungseffekt, noch bevor man mit Kompressoren und Filtern gearbeitet hat. Ganz, ganz klar.

PMR: Weil das jetzt so interessant ist, machen wir da gleich weiter. Nämlich, eben Kompressoren, Filter, De-Esser, was es alles gibt. Wie ist das dann weitergegangen in der Audiotechnik?

KP: Von der rein technischen Entwicklung muss man betrachten, dass ja speziell in den Anfangsjahren der Schallspeicherung und Wiedergabe vor allem mechanische Tonträger das einzige Mittel waren. Also Schallplatte als Massenmedium. Und dann erst Magnetband. Und bei der Schallplatte musste man ja den Dynamikbereich³⁸⁷ einengen. Denn da es ja um mechani-

³⁸⁶ „Dass die Höhe respektive Tiefe der Stimme die Attraktivität beeinflusst, ist in der Anthropologie an sich nichts Neues. Männer mit tieferen Stimmen werden laut Studien als anziehend, physisch stark und sozial dominant wahrgenommen. Bei Frauen ist die Sachlage etwas komplizierter: Hohe Stimmen gelten einerseits als attraktiv, andererseits scheinen sie der sozialen Dominanz abträglich zu sein.“ science.orf.at 2012 (Zugriff 13.3.2012)

³⁸⁷ Grob gesprochen geht es beim Dynamikumfang um den Unterschied zwischen kleinster und größter wahrnehmbarer Lautstärke. In Audioverarbeitung ist dies unter anderem von verfahrensbedingten Störgeräuschen (Rauschen) im leisen Bereich und Verzerrungen (Klirren) im lauten Bereich gekennzeichnet. Das menschliche Gehör hat einen Dynamikumfang von ca. 130 dB (Spanne von Hörschwelle zu Schmerzschwelle). Vergleiche Müller 2008: 1137, 1141

sche Kräfte geht, vor allem beim Schneiden der Mutter³⁸⁸ kann ich da ja nicht endlos Kräfte ausüben und einwirken lassen, sonst zerreisst es mir den Schneidstichel. Und ich habe auch nicht den Platz auf den Rillen. Das heisst, eigentlich hat es dort begonnen, dass man den Dynamikbereich einschränkt, wodurch eben die technischen Vorrichtungen wie Kompressor/Limiter³⁸⁹ entstanden sind. Gar nicht für die Stimme oder für die Musik damit es besser klingt. Sondern eigentlich, damit man überhaupt einmal dem technischen Dynamikumfang des Mediums entsprechen kann. Von der natürlichen Akustik, wenn ich jetzt sage, ein Symphonieorchester hat vielleicht maximal 115 dB/SPL Dynamikumfang vom leisesten Flötenpianissimo bis zum Tutti- Fortissimo, das kann ich ja auf einer Schallplatte unmöglich unterbringen. Das heisst, ich muss sowohl die leisen Stellen anheben, was mit mechanischem Tonmeisterreglerschieben möglich war, das oberste einzufangen für diese zwei, drei lauten Stellen hat man denn eben mit einem Limiter gemacht. Das war eigentlich nur zum Schutz hauptsächlich des Schneidstichels. Ich nehme an, du hast Vinyl gemacht, du hast das vielleicht schon einmal gesehen, wie man eine Platte ...

PMR: In der elektronischen Musik muss man anders schneiden für digitale Ausgaben. Das brennt ja durch.

KP: Genau. Und daher hat man eigentlich den Limiter für die Schneidstichel-Elongationsbegrenzung. Hat sich aber für die Stimme insofern ausgewirkt, und da komme ich wieder auf das Thema Energie, dass sich die Summe der Spektralanteile, die Summe dessen in der Zeiteinheit erhöht. Denn natürlich lebt die Stimme sehr, und das wird ein Rückausflug sein dann zu den Sprechtechniken, und es würde mich auch interessieren, wie die darauf eingehen, lebt

³⁸⁸ „Für die Herstellung einer Schallplatte in großer Stückzahl wird das gemasterte Programmmaterial zunächst mit einem beheizten Schneidstichel in den Lack einer beschichteten Folie geschnitten. Dabei werden nach einer genormten Kennlinie die höherfrequenten Schallanteile angehoben (Preemphasis) und die tieferen abgeschwächt; bei der Wiedergabe wird der Frequenzgang umgekehrt entzerrt. Diese Lackplatte wird zunächst mit Silber beschichtet, damit sie elektrisch leitend ist, und dann galvanisch verkupfert oder vernickelt. Diese Metallschicht bildet ein etwa 0,5 mm dickes Negativ, den „Vater“. Von diesem werden in einem weiteren galvanischen Verfahren mehrere Positive, „Mütter“, abgezogen. Diese werden zur Kontrolle der Aufnahme vom Mutterstecher abgespielt und gegebenenfalls nachbearbeitet. Die eigentlichen Pressmatrizen („Söhne“) werden wiederum durch einen galvanischen Prozess aus den Mutterplatten gefertigt. Um die Haltbarkeit der Pressmatrizen für größere Stückzahlen zu erhöhen, werden diese verchromt. Dieser Vorgang muss für beide Seiten der Schallplatte wiederholt werden.“

Vergleiche Wikipedia-Autoren 2012: <http://de.wikipedia.org/wiki/Schallplatte> (Zugriff 12.2.2012)

³⁸⁹ Als Kompressor wird ein Regelverstärker bezeichnet, der seinen Verstärkungsfaktor in Abhängigkeit vom Eingangssignal gegenläufig verändert: Je lauter das Eingangssignal, umso geringer die Verstärkung. Dadurch wird der Dynamikumfang eines Audiosignales komprimiert. Bei einem Limiter setzt die Komprimierung erst ab einem festgelegten Lautstärkewert ein. Vergleiche Maempel und Weinzierl 2008: 730f

die Stimme sehr aus der Abdeckung von Konsonanten und Vokalen. Das heisst, wichtig für uns sind die Ts und Ks zur Orientierung, wo wir eigentlich sind und dazwischen diese verbindenden, eher weichen Os, also Vokale. Was ich mit dem Limiter erreiche, dass ich diese Spitzen, die ja für das Hören eigentlich auch wichtig sind, für die Sprachverständlichkeit, hinein drücke in die Vokale. Ein T oder ein K hat ja fast keine Energie, das ist ja nur so eine Flocke, hat zwar eine Pegelspitze, aber gegenüber einem A eigentlich keine Energie. Durch den Limiter schiebt sich das näher zusammen, die energiereichen und Laute, wo eher nur kurze Pegelspitzen sind in das, wo die Energie ist und ermöglicht, in einem Werbespot von zehn Sekunden mehr drüber zu bringen. Also mehr Energie aufzubauen. Was sich im besten Fall dann auch dann in der erhöhten Aufmerksamkeit oder gar Zuwendung zum Produkt bis hin zu einer vermeintlich erhofften Kauffreudigkeit auswirkt. Das heisst, der Limiter war sicher das erste technische Mittel das es gab, um zu verdichten, wie wir sagen. Wir verdichten Energien, wir verdichten Pegelausschläge mit dem Ziel der technischen Anpassung, aber auch mit dem Ziel, eine möglichst kompakte Energiedichte anzubieten, die auch dann mehr einwirkt.

Das Zweite war sicher der Filter.³⁹⁰ Der Filter wurde ja früher nicht als Korrektiv-Filter angewendet, sondern auch wieder vom Plattenschneiden her mit einer gewissen Equalisationskurve. War früher in der Radiotechnik, ja, auch um Störgeräusche auszufiltern - Tiefpass, Hochpass³⁹¹ - und und wurde erst dann, würde ich auch sagen in den 60er, 70er-Jahren überhaupt korrektiv eingesetzt, wo die Filter so schmal gemacht werden konnten, dass ich wirklich da etwas im Signal überhaupt bearbeiten konnte. Und nicht nur so grobe Striche drüberlege. Das war dann schon auch ein wichtiger Aspekt, die Filterung, die dann schon die Stimme an ein gewisses Ideal hinpassen kann. Also ich kann gewisse unangenehme Frequenzen ein wenig erleichtern. Ich kann sie nicht ganz wegbringen. Wie schon gesagt, es geht ja vor allem bei der Sprachstimme um Formanten, nicht um Frequenzen. Das heisst, eigentlich greift es viel zu kurz, bei einem Sänger irgendwie zu sagen, ja, nehmen wir bei 1,2 kHz 6 dB heraus mit der Güte 2³⁹², denn das ist ja immer nur für eine Note das, wenn der Grundton - es gibt

³⁹⁰ „Nach etablierter Audio-Terminologie dienen Filter der klangfarblichen Kontrolle von Audiosignalen durch Veränderung des Frequenzspektrums von Signalen. Für die klangfarbliche Wirkung ist dabei v. a. der Amplitudengang von Bedeutung“. Maempel und Weinzierl 2008: 744

³⁹¹ Ein Tiefpass filtert hohe Frequenzen, d.h. heisst dämpft deren Amplitude, ein Hochpass dämpft tiefe Frequenzen.

³⁹² Beschreibt im Zusammenhang mit dem Signalpegel die Flankensteilheit des Filters. Die Genauigkeit der Bestimmung, welche Frequenzen wieviel gedämpft werden sollen wird so beschrieben.

leider noch keine Formantfilter, das würden wir uns wünschen in der FFT³⁹³ mit den modernen Methoden. Ich kann Formanten verändern, das geht schon mit Sachen wie Melodyne³⁹⁴ oder Pitch-Shiftern³⁹⁵, die auch eine Formantbearbeitung haben. Aber so das ich sage, ich habe drei bis vier oder fünf starke Formanten und sage, ich nehme nur den Dritten raus der unangenehm ist, das habe ich noch nirgendwo gesehen.

PMR: Das müsste man prüfen. Ich arbeite mit dem System Kyma, und die sind stark in solchen Sachen.

KP: Das muss ich mir einmal anschauen. Was ich schon sehe: Ich kann Formanten verschieben, bei einer Männerstimme die Formanten ins Weibliche schieben. Aber da habe ich das Gefühl, ich nehme alle und verschiebe sie nach oben. Aber das ich sozusagen in die einzelnen Formanten hineinkomme wäre interessant. Denn ich glaube, das könnte viel mehr Stimmqualität verändern als ein blosser 1,2 kHz Notch-Filter³⁹⁶ irgendwo der sich dann wieder nur auf eine bestimmte Stimmsituation bezieht. Also Formanten, da kommt man nicht heran. Filter ja, aber ich sage einmal, der Standard-Filter für Anwendungen bei einem Herren ist, dass man ihm ein bisschen die Mitten absenkt, weil Mitten klingen traditionell eben zu natürlich und das will man in der Werbung und auch im Radio fast ein bisserl artifizieller haben, um auch vielleicht eine Autorität, vielleicht eine Besonderheit des Sprechenden oder der Sprechenden darzustellen. Also man nimmt Mitten eher raus. Das ist dann die berühmte, wie wir sagen Technik des Pappendeckel-Effektes wo wir bei bei 700 Hz oder 650 bis hinauf zu 850 Hz sehr schmalbandig Mitten heraus nehmen. Das macht die Stimme offener. Wenn mir jemand sagt:

³⁹³ Die Fast Fourier Transformation ist ein beschleunigtes Verfahren zur Berechnung von Werten der Fourier Transformation und spielt in der digitalen Signalverarbeitung (in der jedes „Sample zu einem bestimmten Zeitpunkt einen konkreten einzelnen Wert darstellt) eine große Rolle. Zurückgehend auf den französischen Mathematiker und Physiker Jean Baptiste Joseph Fourier (1768-1830) geht es darum, ein solches zeitdiskretes Signal auf ein Frequenzspektrum von Sinustönen abzubilden:

„Audiosignale lassen sich im Zeitbereich und im Frequenzbereich beschreiben. Während sich das Signal in der Zeitdarstellung als (diskrete und kontinuierliche) Aneinanderreihung von Zuständen zu einzelnen Zeitpunkten t ergibt, kann man das Spektrum als Gewichtungsfunktion lesen, mit der harmonische Verläufe, d.h. sinusförmige, reine Töne mit der Frequenz f bzw. ω überlagert werden, um in ihrer Summe wiederum das Zeitsignal zu ergeben.“ Weinzierl 2008: 6

Anzumerken ist, dass das Gehör mit seinen frequenzbezogenen Haarzellen auch nach dem Prinzip der Frequenzanalyse funktioniert.

³⁹⁴ Audio-Bearbeitungs-Software der Firma Celemony, die 2009 vorgestellt wurde und die Bearbeitung einzelner Noten in mehrstimmigem Audiomaterial wie z.B. Akkorden ermöglicht.

³⁹⁵ „Die Funktion von Pitch-Shifting-Effekten besteht gemäß ihrer Bezeichnung in der Verschiebung der Tonhöhe von Audiosignalen.“ Maempel und Weinzierl 2008 755

³⁹⁶ Filter, der ein enges Frequenzband ausfiltert.

„Geh mach‘ meine Stimme einmal offener“, was mach ich in Wirklichkeit? Ich nehme einmal bei 700 Hz schmalbandig ziemlich viel, bis zu -12 dB in diesen Mitten heraus. Wenn die Stimme unangenehm nasal ist, so einen metallischen Klang hat, geht man so gegen 2 kHz hinauf, wo ich vielleicht auch schmalbandig herausnehme. Natürlich macht sich immer gut für Herren eine Bassanhebung, wo ich sage, so alles unter 150, unter 200 Hz um einige dB anzuheben. Auch das wiederum ist ja eher dann eine größere Autorität (verstellt ein bisschen die Stimme um den Effekt vorzumachen). [...] Von den ersten Filmen und Hörspielen an: Wenn Gott spricht, ist es doch immer eine tiefe, dröhnende Stimme.

PMR: Zu der Stimme Gottes möchte ich dann noch kommen, das ist ein Thema, wenn mein Titel heisst „If Moses Had Owned A Tape Recorder“.

KP: Passt ja genau. Aber da wird man nie hören einen Gott der sagt (spricht mit erhöhter süßlicher Stimme) „Ja ich hab Euch alle lieb und ihr müsst nur gut sein“

PMR: Bei Monty Python vielleicht.

KP: Genau, da spritzt auch dann das Blut aus den abgetrennten Gliedmaßen... Also, wir waren bei technischen Sachen, Kompressor, Limiter zum Verdichten, auch zum Ausgleichen von Schwankungen, denn auch das ist für das Radio ja wichtig, dass man nicht Schwankungen der Lautstärke hat. Filter, Notch, Hi-Pass, Low-Pass-Filter zum entfernen von unangenehmen Frequenzen, zum Hinzufügen von erwünschten Frequenzen.

Dann ist es weitergegangen mit dem, na ja, es gibt unhörbare Signalanteile bei 10 kHz, 15 kHz. da streiten immer noch die Experten. Also bei Sängern, ich habe das selbst erlebt, gibt es schon eine Qualität, die mit dieser „Air“, englisch, also quasi die „airiness“³⁹⁷ beschrieben wird, wo ich sage, na ja, wenn ich da bei 20 kHz +6dB mache, dann klingt die Stimme strahlender, wobei mir jeder Physiker sagt, vollkommener Blödsinn, das hörst du nicht, das ist nur Psychologie. Mag sein, jedenfalls gibt es da, durch welche Unzulänglichkeiten auch immer, ganz in den obersten Höhen, den Unhörbaren, eine Qualität, die Jahrzehnte schon auch immer wieder dann doch verwendet wird. Spürt man es oder nicht, aber es ist etwas da. Das sind so die wichtigsten Sachen.

³⁹⁷ Damit ist eine gewisse Leichtigkeit und Unangestrenztheit der Stimme gemeint.

Was gab es in weiterer Folge? Die Verbesserungen waren dann eigentlich würde ich sagen in der Verbindung aus Kompressor und Filter im Sinne von Mehrbandkompressoren. Die haben wirklich das Ganze noch einmal auf eine neue Möglichkeitsebene gestellt. Das heisst, Kompressoren nicht für das gesamte Signal sondern für die einzelnen Signalanteile abgetrennt. Wo ich sage, 0-200Hz läuft der eine Kompressor, dann 200-500Hz, dann 500-2000Hz bei einem 4-Band Mehrbandkompressor, die noch mehr verdichten. Ich bekomme eigentlich mehr vom Gleichen. Ich werde noch dichter. Ich habe noch mehr die Chance - mit dem arbeiten wir dann gerne auch bei Sängern, mit Mehrbandkompressoren, weil auch dann unangenehme Signalanteile ich nicht einfach ganz wegziehen muss, sondern nur dann, wenn sie auftreten.

De-Esser³⁹⁸ ist eigentlich umstritten. War in Mode, dass man De-Esser haben musste. In Wirklichkeit wandeln die halt dann nur die S in F um. Ein wirklich starkes S bringt man nicht wirklich weg. Das ist aber auch die Erkenntnis - wie auch in der Fotografie - wobei, das löst sich, das müsste man viel weiter diskutieren. Sachen, die ich vor drei Jahren für unmöglich gehalten hätte, sowohl in der Fotografie wie auch in der Audibearbeitungstechnik sind jetzt schon möglich. Wenn wir da von Melodyne oder Kyma reden, das sind Sachen noch vor 10 Jahren gesagt hätte: Das geht einfach nicht, das ist undenkbar, an das kommt man nicht heran. Oder wenn ich mir Photoshop, das Neueste, anschau, wenn da in einer Wolke irgendwo ein Strich ist und ich mache heute nur mehr so (Geste) „den Bereich einkreisen“ und ich sehe nicht mehr, dass da ein Telegraphenmast war, das ist einfach derartig quasi autoregenerativ hinzugefügt, das ist schon toll. Die Analyse, „Artificial Intelligence“ auf eine Art, zumindest „Pattern Recognition“ und dann Übertragung und Ersatz ist da schon toll. Aber jedenfalls, wirkliche Schäden in der Stimme, wenn sie in der Aufnahme sind, kann man nicht wirklich wegbringen. Also wenn ich schon mit viel S aufgenommen habe. Da würde ich eher probieren: ein anderes Mikrofon, oder andere Winkel, dass ich eben aus dem Winkel herauskomme. Das ist auch klar: Zwei Zentimeter Unterschied in der Mikrofonhaltung machen viel mehr aus als jeder Filter oder Kompressor.

³⁹⁸ Frequenzabhängiger Kompressor mit Filter, bei dem „mittels Equalizer, Hochpassfilter oder Bandpass hochfrequente Signalanteile relativ zu den anderen verstärkt werden. Diese Signalanteile, die z.B. bei Sprache Artikulations- und Zischlaute sind, bestimmen so hauptsächlich den Regelvorgang des Kompressors.“ Maempel und Weinzierl 2008: 737

PMR: Was ist heute in so einem Kanal, einem „Voice Channel“, den ich bei der Klangfarbe³⁹⁹ kaufe, drinnen?

KP: Bei einem Channel ist ein normaler Kompressor/Limiter drinnen, dann ein Equalizer im Sinne von „Bass Shelf“ einmal weg, weil die ganz unteren Sachen wollen wir nicht, Bässe anheben, als 3-4-Band-EQ, De-Esser ist vielleicht schon eingebaut, halt auf sehr einfache Art wo ich sage mehr oder weniger, ein De-Esser ist auch nur ein Kompressor, wo die Side-Chain⁴⁰⁰ aber gefiltert ist. Das heisst, in der Side-Chain vom Kompressor kommt ein Signal, das den VCA⁴⁰¹ ansteuert, ist gefiltert auf 7 oder 8 kHz sehr schmalbandig. Wenn diese Frequenz auftritt wird das Signal leiser. Also es kann keine Wunder wirken, aber wenn ich es schon habe, dann verwende ich es auch.

PMR: Welche Rolle spielen noch Psychoakustikprozessoren und ähnliches, die dann im Gesamtmix eingesetzt werden?

KP: Auch da gibt es Moden. Aphex Aural Exciter⁴⁰², als ich gekommen bin so um 1985, war das das Tool, das musste man in jeder Mischung haben. Da kommen wir jetzt wirklich hinein ins Spekulative⁴⁰³. Das wäre eine ganz andere Diplomarbeit: Was ist guter Klang?

Röhrenklang, Oberwellen fügt uns etwas Warmes hinzu, Verzerrungen. Also die Psychoakustikprozessoren begnügen sich damit, dass sie harmonische Verzerrungen hinzufügen. Damit wird das Signal attraktiver, angriffiger. Wir arbeiten damit also im Radio als Summenprozessor. In der Stimme haben wir manchmal schon Röhrengeräte. Aber als Profi muss man sagen, es ist manchmal Psychologie dabei, wenn man dem Moderator sagt - der hat das irgendwo gelesen, da braucht man eine Röhrenvorverstärker - da stellt man ihm den hin und es

³⁹⁹ Bei Musikern beliebtes Musikgeschäft in Wien

⁴⁰⁰ Ein weiterer Signaleingang, der eine Steuerspannung erzeugt, mit der die Reduktion der Verstärkung des Signales gesteuert wird.

⁴⁰¹ Voltage Controlled Amplifier

⁴⁰² Effektgerät, dass den Hochtonbereich eines Signales anhebt.
Wikipedia-Autoren 2012: [http://de.wikipedia.org/wiki/Exciter_\(Gerät\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Exciter_(Gerät))

⁴⁰³ Es gibt ein interessantes Naheverhältnis von Audiotechnik und Esoterik/Mystik. Bei High-End-Fans trifft man darauf immer wieder und auch bei manchen Toningenieuren (siehe z.B. Graber 2000: Tontechnik und interdisziplinäres Sinnen)

ist wieder auf einige Zeit eine Ruh. Das muss ich sagen. Will ich jetzt nicht ausplaudern, aber das ist so und was wir Techniker sagen, was macht die Röhre wirklich? (Seufzt)

Ich habe eine Theorie, aber das ist wirklich Klangtheorie und passt da nicht hierher, wo dann der Klang wirklich besser wird. Da geht es auch eigentlich um die wesentlichen Spektralanteile. Wenn wir uns anschauen, jeder Ton besteht aus einem Grundton und aus Obertönen, harmonischen. Geradzahligen und ungeradzahligen Harmonischen und unharmonischen. Und meine Beobachtung, ich bin wirklich viel gesessen vor dem Spektralanalysator, ist eigentlich die - und das geht hin bis zur Stradivari-Forschung: Wenn ein Instrument einen durchgehenden Ton spielt, ein C oder ein A, bei manchen Instrumenten, bei manchen Stimmen, auch bei einer Sängerin einem Sänger, die ein C oder ein A singen, sehe ich natürlich klar den Grundton und dann abnehmend, das hast du sicher schon gesehen, die Obertöne. Aber! Aber zwischen diesen eigentlich mathematisch völlig klaren - also ich habe 440 Hz, dann habe ich 880 Hz und so weiter - gibt es so etwas, das ich „Bodensatz“ nenne. Spektralanteile, die dazwischen heranwachsen. Die von der puren elektronischen Erzeugung her gar nicht da sein sollten. Denn wenn ich einen Sägezahn erzeuge, dann sehe ich da ganz klar, jedes, natürliche Instrument, jede natürliche Stimme hat zwischen dem eigentlichen Grundton plus Oberton plus Oberwellen jede Menge andere Sachen. Und meine Theorie ist heute, das etwas gut klingt, und das ist für die Stimme genauso wie für das Instrument, je purer diese an sich mathematischen Grundton und Obertöne aus diesem Schlamm wie ich ihn sehe, herauskommen, desto besser ist der Klang subjektiv. Passt jetzt nicht unbedingt dazu.

PMR: Das ist wieder so eine Figur-Grund-Geschichte? In der Gestaltpsychologie sagt man Vordergrund und Hintergrund und das ist ein bisschen so: Was die Gestalt bildet ist das Obertonverhältnis, das andere ist mehr auf der geräuschhaften Ebene, das sind vielleicht nichtperiodische und sonstige Themen...

KP: Ja, ja, genau...

PMR: ... was bei dir der Schlamm ist und könnte man wieder so einen „Rauschabstand“ feststellen.

KP: Ja, vielleicht lässt sich das daraus ableiten. Aber es ist wirklich meine Beobachtung. Und da kommt man mit Technik nicht hinein. Auch nicht mit dem Kyma-System, dass ich das trenne.

PMR: Ah, mit Kyma kann ich extrem genau arbeiten. Jede einzelne Spektrallinie manipulieren.

KP: Ja, statisch. Aber dynamisch?

PMR: Live, das müsste ich mir anschauen, da muss ich die Spezialisten fragen.

KP: Da, da da da da da da da da (Singt eine Tonfolge) Das müsste man ja bei jedem Sample machen. Für mich liegt der gute Klang dort, eigentlich.

PMR: Unterstützung des Sprechers ist aber technisch im wesentlichen Behebung von Schädigungen und nicht durch das Hinzufügen von nicht vorhandenem?⁴⁰⁴

KP: Ich kann im wesentlichen nichts hinzufügen. Ich kann gute Ansätze verstärken. Betonung durch diesen Nahbesprechungseffekt. Ich kann störende Signalkomponenten herausfiltern. Und das war es aber auch schon.

PMR: In Kürze nur die andere Seite gestreift. Wir haben heute schon die Stimmsynthese. Es gelingt mit einfachsten kleinen Geräten relativ natürlich klingende Stimmen zu erzeugen. Jedes „Navi“ spricht schon ganz anständig. Wie weit sind wir da noch von einer echten Stimme entfernt?

KP: Kann ich nicht seriös beantworten, damit habe ich mich noch nicht beschäftigt. es wäre vermessen, da in Sekundenschnelle irgend etwas konstruieren zu wollen. Klanglich wird es auch nicht um statische Dinge gehen. Ein A kann ich synthetisieren. Aber die Übergänge, die Anschlüsse, die es modulieren, wie ich alle Sprechhaltungen in Formeln packen kann, ich glaube das wird das Problem sein.

PMR: Welche Rolle spielt das Verhältnis Stimme und Raum bei der guten Sprecherstimme? Die Kugelcharakteristik nimmt den Raum auf. Die Sprecherkabine die eigentlich dämpfend wirken soll, damit die Stimme im Vordergrund ist, so habe ich es verstanden.

⁴⁰⁴ Die Frage zielt auf die Prothese als Enhancement.

KP: Ja, keine Reflexionen. Das Idealbild der Radiostimme ist, es gibt keinen Raum.⁴⁰⁵ Weil ja in der Wiedergabe ja ohnehin ein Raum hinzugefügt wird. Das muss man ja auch sagen.

PMR: Das ist dann die andere Schiene: In der elektroakustischen Reproduktion, so wie bei der Schallplattenaufnahme mit dem Trägermedium, auf der Lautsprecherseite - der Lautsprecher ist ja wiederum ein Filter - spielt sich das alles noch einmal ab.

KP: Genau.

PMR: Und das alles zusammen erzeugt dieses Bild der Stimme, die wir hören. Seit AutoTune etc. sind zum Beispiel in der Popmusik natürliche Stimmen nicht mehr vorhanden. Digital geclippt. Auch die Kopfstimme hat bei Männern Konjunktur. Auch wenn wir von Bässen reden, die Singer/Songwriter produzieren heute androgyne Kopfstimmen.

KP: Auch das wieder für bestimmte Image-Gruppen passend.

PMR: Ich interpretiere das auch über die Gebrochenheit der Gender-Rollen und aller möglicher anderer Themen.

KP: Durchaus. Auch in der Werbung ist es eh das Gleiche. Das Androgyne ist ein gewisser Trend.

PMR: Was will der Hörer und damit das Radio von einer Stimme?

⁴⁰⁵ Hier drängt sich Jacques Derrida wieder ins Bild. Die ideale Radiostimme hat zwar keinen Raum, sie ist aber trotzdem durch die mediale Situation vollständig heterogen und in ihrer Heterogenität für die Sprecherin erkennbar:

„Der Sprecher muss, so die damalige Erkenntnis, im zunächst befremdlichen Klang der eigenen Stimme eine neue Ordnung der Sprech-Effekte ausbilden und die Stimme daraufhin abhören. Insofern gibt das Radio einen quasi umgekehrten Spracherwerb vor, denn von der eingeübten phonetischen Artikulation oder den dialektalen Färbungen sollen sich die Sprecher wieder mühsam trennen.

Die Unmöglichkeit einer stimmlichen Selbstaffektion entsteht neben der Verwandlung der Sprechsituation durch das Mikrophon auch aus der spezifischen Studioakustik, in der »die Polsterung der Wände der Stimme das Metall nimmt.« Gethmann 2006: 129

Die Unmöglichkeit der Selbstaffektion mangels Feedback und Resonanz von Publikum und Akustik wird oft als Ursache des zeitgenössischen „Mikrofonfiebers“ bei geübten Sängerinnen und Schauspielern beschrieben. Die Pointe für uns ist, dass der Wegfall der Raumwahrnehmung mangels akustischer Reflexionen die Rolle des Außenraumes in der Selbstaffektion hervorhebt. Die Präsenz der Stimme braucht das Aussen. Das Feedback des Apparates im „umgekehrten Spracherwerb“ weist auf die Technik des Körpers im Sprechen hin, die von der Technik des Studios zu einer Neujustierung gezwungen wird.

„Wenn die Stimme das Bewusstsein ist, wie Jacques Derrida schreibt, dann besitzt die trainierte Radiostimme die Funktion der Bewusstseinskontrolle. Sie entsteht in der Geschichte einer Ausprägung von radioeigener Sprechkultur aus einem labilen Miteinander von Befürchtungen des ›freien Sprechens‹, technischen Notwendigkeiten, Erfahrungen der Sprecher und ästhetischen Neuerungen wie dem Sprechen der Innerlichkeit und der Inneren Stimmen.“ Gethmann 2006: 130

KP: Wenn ich einmal an Service denke, soll die Stimme durchgehend gleich laut sein und keine Schwankungen haben, damit ich nicht dauernd am Lautstärkeregerler drehen muss. Verständliche Artikulation. Viele Beschwerden - ich lese ja auch viele Beschwerdeprotokolle - hier steht oft: Kritik an der Sprechtechnik von Das heisst, es ist den Menschen schon auch wichtig Artikulation, Geschwindigkeit.⁴⁰⁶ Auch wahrscheinlich in einer Normalverteilung, es gibt welche, denen ist eh alles zu schnell, anderen ist alles zu langsam. Aber auch da gibt es scheinbar ein 90%-Empfinden: Was ist das richtige Tempo für Nachrichten, was ist die richtige Sprechhaltung für Musiksendungen - da variiert es sicher. Natürlich ist es überall so, im Fernsehen, auch bei Schauspielern überall: Von einem Nachrichtensprecher möchte man weniger Emotionen hören als von einem Frühmorgen-Moderator.⁴⁰⁷ Oder von jemandem, der jetzt eine Hardrock-Sendung moderiert.

PMR: Mir kommt vor, dass die Autorität einer Nachricht in der Zwischenzeit schon durch den O-Ton im wesentlichen bestimmt ist. Eine schlechte Sprachqualität von irgendwo - wenn der aus dem Irak zugespielt wird, dann habe ich so ein genuscheltes Telefoninterview - gibt mir als Hörer den Eindruck, das ist viel richtiger als der gesetzte Nachrichtenton.

KP: Das ist sicher ein Trend und darum gehen ja auch alle Radios auf O-Ton-Nachrichten. Bei Ö1 gab es ja noch die letzte Bastion der heruntergelesenen Nachrichten, wo eben der Redakteur getextet hat. Wobei da ist auch die Frage, inwieweit ist da die Einsparbemühung genauso ein Antriebsmotor dieser ästhetischen Vermeintlichkeit im Übergang von „Redakteur schreibt, Profisprecher liest“ zu „Redakteur liest selbst, verbunden mit O-Ton-Einspielungen“. Hat na-

⁴⁰⁶ Hier geht es auch um den Anschein von Objektivität:

„Die Balance zwischen einem neutralen Sprechen der jeweiligen Nachrichten und der Betonung einzelner Teile - ohne ihren Sinn wertend hervorzuheben und ohne eintönig zu klingen - macht die Schwierigkeit des Nachrichtenverlesens im Rundfunk heute noch aus. So weist auch der ehemalige Leiter der Stimmen-Radioanpassung bei der BBC, Elwyn Evans, auf die Gefahr des rhythmischen Sprechens der Nachrichtensprecher hin, denn die Sprecher klängen monoton, wenn ihre Sprechrhythmen zu regelmäßig seien. Daher entwickelte sich für diese Sendeform bald der so genannte Sicherheitston, dessen Sprechmelodie zum Grundton der Objektivität wurde. Voraussetzung einer Einübung dieser radiophonen Sprechweise war die Einführung von Schallaufzeichnungsgeräten zum Abhören der eigenen Stimme. Denn die Etablierung eines Radiogrundtons der Objektivität basiert auf der Erfahrung der Subjektivität einer Hörwahrnehmung der eigenen Stimme und der erst dadurch hervorgerufenen Bereitschaft zu ihrer Regulierung und Anpassung an das Medium nach vermeintlich objektiven Kriterien.“ Gethmann 2006: 115

⁴⁰⁷ „Es prägt sich mit den Anfängen des deutschen Rundfunks insofern eine plaudernde Moderationsform a u s , deren Erfolg dazu führte, dass bereits im Jahre 1924 Kritik der Radiohörer an jenen Ansagern geübt wurde, die sich nur darum bemühten, mit ihren Ansagen ein Höchstmaß an Verständlichkeit zu erreichen. Doch solche »An-sagebeamte« ließen einen persönlichen Bezug zum Thema und weiterführende Überlegungen vermissen und wurden daher abgelehnt.“ Gethmann 2006: 122

türlich ein bisserl einen Einsparungseffekt, ich brauche statt zwei Leuten nur mehr einen. Aber hat sicher auch den Effekt des Authentischen: Ich habe meine Text selbst geschrieben.⁴⁰⁸ Und das ist im Radio immer rein großer Unterschied, ob man etwas liest, das wer anderer schreibt oder das Selbstgeschriebene interpretiert. Und dann eben die O-Ton-Nachricht, natürlich, genau, völlig richtig, als „wirklich von der Front kommend“, vom Ort des Geschehens kommend. Bis hin zu, das muss man auch sagen zum Ausbau aus der Schulerfahrung, das Nachrichten, die vor Ort gar nicht vorliegen, weil wenn man an der Kriegsfront steht weiss man nicht wie schaut es jetzt gerade aus, die man durchgibt und der muss es dann, oder sie, von dort berichten, weil es dann authentischer klingt. Bis dahin, dass wir mit den Leitungen, das stimmt schon, ist aber eine Neuentwicklung im letzten Jahr erst, die Leitungen von draussen schon so gut sind, das man dann sagt, wozu brauchen wird das eigentlich, der klingt ja so als wäre er im Studio. So, Techniker jubeln, wie toll sie das hingebracht haben und dann sagt der Wellenchef, ja, aber ...

PMR: Wir wollen das gar nicht.

KP: ... kann man nicht irgend etwas machen, damit es irgendwie wieder erkennbar ist. Also diese Entwicklung gibt es schon, sie ist aber eigentlich erst eine sehr neue. Führt dann dazu,

⁴⁰⁸ Wie in der antiken Rhetorik hat sich die „Kunst“ des ganzen Apparates seit den Anfangstagen des Mediums hinter einer Inszenierung der Authentizität zu verbergen. Bereits 1926 kam es in Deutschland zu ersten „Richtlinien zur Regelung des Rundfunks“. Darin war ein staatliches Nachrichtenmonopol und staatliche Zensur vorgesehen. Die Folge war, dass Texte, bevor sie gesprochen werden eine Freigabe benötigten und darum aufgeschrieben werden mussten:

„Nachdem so die erste Phase des Experiments Sprechen im Radio durch staatliche Regulierung der Senderorganisationsstruktur und der Programminhalte sowie ihrer Kontrolle beendet worden war, trat durch die verstärkte Textbindung auch das Sprechen selbst als Aufführung und Präsentation von Texten in den Vordergrund der Aufmerksamkeit. Das anfängliche Kriterium an die Stimme, das Richtige zur richtigen Zeit zu sagen, wurde in dieser zweiten Phase der Rundfunkentwicklung von einer rigorosen Bindung an verschriftete Rede übernommen, die möglichst unhörbar bleiben sollte.“ Gethmann 2006: 114

„Sprechen im Radio bezieht sich also seit dieser Zeit auf unterschiedliche Nuancen einer Verkleidung der verschrifteten Rede in der Moderation oder im ›spontanen‹ Gespräch, bei Hörspielaufnahmen sogar auf die Überwindung der Schriftlichkeit durch die ›intensivste Verinnerlichung des Wortes, der Sprache und ihres Inhalts‹“ Gethmann 2006: 122

Die Vorgängigkeit der Schrift vor der Rede verlangt, ebenfalls wie in der Rhetorik auch eine bestimmte Form von Text. In einem zeitgenössischen Plakat zur Schulung der Redakteure heisst wird die geforderte „orale Literarität“ so beschrieben:

„Schreibe, wie Du, wenn Du hörst, wünschen wirst, bedient zu werden! [...] Der Hörer ist müde und will leicht verstehen, er hat nur die Ohren zur Verfügung! [...] Das Urteil über die Fassungskraft des Hörers hat sich zu richten nach den naivsten Hörern! [...] Den Klang der Wörter berechnen, nicht nur ihre Bedeutung oder Schriftwirkung. Vokalwechsel herbeiführen, ungewollte Assonanzen vermeiden.“ Gethmann 2006: 115

dass man irgendwie wieder etwas daruntermischt, irgendwelche Geräusche daruntermischt,⁴⁰⁹ wo dann wieder die Beschwerden kommen, man versteht so schlecht, weil alles so gemischt ist mit Geräuschen. Also, es hat da Wellenbewegungen, Moden. Aber ich glaube, das ist wirklich überall gleich. Im Film, in der Fotografie, abstraktes Studio und dann doch wieder Hintergründe und dann glaubt man, man kann mit eben Fake-Hintergründen schummeln und dann mache ich wieder auf ganz natürlich.

PMR: Ich würde sagen, das ist auch mit dem Sendeformat in Zusammenhang. Weil wenn ich bei Ö3 ein Interview gegeben habe, dann bin ich quasi direkt im Regieraum gesessen. Da waren tausend Leute herum und ich habe schnell ins Mikro geredet. Und wenn ich bei Ö1 etwas gemacht habe, dann habe ich ein Studio gehabt, zum Mikro die Kopfhörer.

KP: Wobei es interessant ist: Das nähert sich schon an. Das war sicher noch viel getrennter früher. Auch als Alleinstellungsmerkmal von Ö3. Wir sind anders als das altmodische Radio. Oder dann eine Phase bei Ö1. Wir beharren auf das Traditionelle. Ich glaube, genauso wie es in der Musik kaum mehr den Mainstream und Off-Broadway gibt sondern im Gegenteil alle Untergrundsachen sind auf einmal ganz vorne als Modetrends.

Es gibt ja kaum mehr diese ganz klare Trennung gut/böse und nicht mehr diese vier oder fünf Haupt-Mainstream Sachen und alles andere ist irgendwie Off-Off-Off-Broadway, sondern wechselnde Tendenzen, Trends werden hochgespült in den Mainstream, gehen wieder unter. Das würde ich auch in der Klangbildlichkeit so sehen, dass sich das ausgleicht. Das auch Ö1 durch redakteursgesprochene Nachrichten, durch O-Töne, an Ö3 herankommt. Die Redakteure sitzen heute auch bei Ö1 im News-Center wenn wir raufgehen, direkt im Großraumbüro und nehmen sich selber auf. Wenn man ab und zu eine Stimme hört im Hintergrund oder ein Telefon sagt man, na dann wirkt es wenigstens ein wenig lebendiger und nicht so tot. Ich glaube, das schiebt sich eher zusammen.

⁴⁰⁹ In den Anfängen der Radiogeschichte wurden Aussensendungen auch einfach mit der Zuspelung von Geräuschplatten inszeniert:

„Am 1. April 1928 begann Alfred Braun seine Reportage über die Ozeanflieger Köhl und Hünefeld, die den Atlantik von Europa in Richtung Amerika überqueren wollten und in Irland notgelandet waren. Braun ließ seine Reportage auf dem irischen Flugplatz beginnen, »in Wirklichkeit stand unser Mikrophon nicht in Irland, sondern auf dem Dach des Berliner Funkhauses.« Von dort aus schilderte er den Start der Flieger mithilfe von Plattenaufnahmen aus einem irischen Fußballstadion und mittels des gewöhnlichen Berliner Straßenlärms unter ihm, um die Atmosphäre des Abflugs und der singenden Zuschauer zu simulieren. »Während der Pausen am Mikrophon standen die Telefone im Berliner Rundfunk nicht still«, da viele Zuhörer anriefen, um sich zu beschweren, dass die Reportage vom Start der Ozeanflieger nicht besser angekündigt worden war.“ Gethmann 2006: 121

PMR: Sind Themen wie Individualität, emotionale Verbindung, Wiedererkennbarkeit Hörerwünsche?

KP: Unbedingt. Weil Ö3 zum Beispiel festgestellt hat, dass sie zu abstrakt wurden im Sinne von „Keine Live-Interviews mehr“, weil man will nicht haben, dass sich jemand verspricht oder das irgendwo etwas nicht auf Zehntelskunden-Schnitt geht und da eigentlich schon alles so bearbeitet hat, dass die Leute schon auch den Zugang verlieren und die Unmittelbarkeit verlieren, dass sie sich selbst vorgenommen haben, nicht jede Vorproduktion perfekt perfekt zu machen. Mehr Live zu machen mit der Möglichkeit von Fehlern und Versprechern. Das ist sogar messbar. Wenn man Höreranteile verliert probiert man da etwas. Radiotest habe ich jetzt nicht den aktuellen, aber ich glaube, dass das schon eine Umkehr war. Dass damit Hörer gehalten oder sogar neue Hörer gewonnen wurden. Das trifft sicher das. Ich will ja wissen, wie der wirklich spricht und nicht wie der quasi konstruiert ist. Schon, ja.

PMR: Authentizität ist also ein großes Thema kann man schon sagen?

KP: Unbedingt. Und ich glaube, das ist auch die Stärke des Radios. Denn ich glaube, dass Fernsehen wird da immer mehr in Richtung Hochglanz und noch mehr Maske eine Hülle sein. Und wenn vom Radio etwas übrig bleibt an Relevanz in Zeiten von Internet und von allem kann das nur sein: Da sitzt ein Mensch, da sitzt eine Person, die etwas zu sagen hat. Der eine Klasse Musik spielt oder mir Themen erklärt, dass ich mich auskenne. Das wird sicher noch viel stärker werden.

PMR: Gibt es einen Unterschied der medialen Stimme im Radio zu anderen Medien wie Film, Bühne? Ist die Radiostimme immer eine Körperlose? Das fällt mir besonders auf bei Telefoninterviews, weil dann habe ich zwei nicht präsente Stimmen, aber die eine ist noch einmal nicht präsenter, auch kleiner.

KP: Synästhetisch haben wir da sofort Farben oder quasi Blickwürdigkeiten vor Auge. Es ist natürlich ganz klar, das sieht man ja auch in der Musik. Wenn ich für eine Fernsehübertragung Musik mische, dann muss ich die Streicher und die Bläser und alles so hintun, wie sie im Bild sitzen. wenn ich das Gleiche für das Radio mache, dann tue ich es so, wie es mir am besten gefällt.⁴¹⁰ Wie es mir vielleicht von der Wirksamkeit her am Besten ist. Und auch bei der

⁴¹⁰ Der virtuelle Raum der Stereoaufnahme. Überhaupt der Tonaufnahme.

Stimme im Bild muss die Entsprechung da sein. Ich kann sicher nicht jemand irgendwo weit entfernt stehen haben und dann aber klingt es gerade so wie in der Körperlosigkeit. Ergibt sich aber automatisch, auch im Film, durch die optische Komponente.

PMR: Da gibt es Leute, die mit Mikrophoneinsatz unglaublich tricksen, um Authentizität zu erzeugen und die Wirkungen herauszuarbeiten. Auch im Umgang mit den Sprechern.

KP: Auch bei Hörspiel. Nun muss ich auf die Uhr schauen, weil ich um Vier noch einen wichtigen Termin habe.

PMR: Machen wir noch einen schnellen Wrap-Up. Die Herstellung maximaler Autorität? Wie unterstützt die Technik den Sprecher?

KP: Glaube ich habe ich implizit schon erwähnt. Auswahl des Mikrophons, Abstand, Filterung. Das ist es. Was da bei den „Flughunden“⁴¹¹ gesagt wird, aber da war ja die Massenwirkung das Thema, da war das Delay ja ein wichtiger Begriff. Und das war ja speziell für öffentliche Veranstaltungen für große und nicht für Sprecher aus dem Radio. Sondern für Live-Beschallung. Da haben sie absichtlich Delay eingefügt, damit es größer klingt. Weil diese vielen Wiederholungen einen großen Raum darstellen.

PMR: OK, Autorität und Raum ist ein wichtiges Thema. Dann schnell zum Selbst des Sprechers? Mir fällt auf, das Menschen, die ich gut kenne im Radio so anders klingen, als ich sie im Alltag wahrnehme.

KP: Aha? Vielleicht geht es umgekehrt. Ich habe die Leute schon da kennen gelernt und ich finde, das die Leute eigentlich gar nicht so anders sind. Die sprechen am Gang genauso mit mir wie vor dem Mikrofon.

⁴¹¹ Petermichel bezieht sich auf eine Stelle im Marcel Beyers Roman „Flughunde“, in der die Bühne für eine politische Veranstaltung in der Nazi-Ära vorbereitet wird:

„Es ist Krieg. Die Stimme schneidet in das Dunkel hinein, weit bis zur Bühne hinauf. Es herrscht eine seltsame Akustik. Allein hier vorn am Rednerpult braucht es sechs Mikrophone: Vier für die Lautsprecherblöcke, welche aus jeder Himmelsrichtung auf das Gelände ausgerichtet werden. Eins dient zum Auffangen von Sonderfrequenzen. Während der Ansprache wird es fortwährend austariert, um bestimmte Effekte der Stimmführung hervorzuheben. Das sechste Mikrophon wird an einen kleinen Lautsprecher unter dem Pult hier angeschlossen, der dem Redner zur Eigenkontrolle dient.

Und zusätzlich werden im Radius von einem Meter weitere Schallempfänger installiert, um einen angemessenen Raumklang zu erzeugen. Sie anzubringen ist eine Kunst für sich. Im Blumenschmuck werden sie versteckt und hinter den Fähnchen postiert, damit das Publikum sie von unten nicht entdecken kann.“ Beyer 1996: 9f

PMR: Ja, das schon, aber Leute die ich aus dem Leben kenne und erst dann die Radiostimme fällt mir auf, dass die mehr Bässe haben, tiefer klingen etc., dass die Stimme ganz anders rüber kommt.

KP: Ich war in den letzten 20 Jahren täglich 8 Stunden im Studio, das vermischt sich vielleicht. Da bin ich nicht mehr objektiv. (lacht)

PMR: Man freut sich, wenn man einen Fehler entdeckt. Wenn ich hinter die Kulissen blicke, denke, ha jetzt sehe ich die Wahrheit. Wenn das Mikrofon in den Filmkader hängt zum Beispiel. Wo hinter die Konstruktionen des Mediums geblickt wird. Ist dir da aus Hörermeldungen etwas aufgefallen?

KP: Ja, das ist in fast jedem Hörerprotokoll zu lesen. Da gibt es irgend einen Versprecher und dann gibt es die, die sich beschweren und sagen, wie kann man nur und macht doch eine ordentliche Sprechausbildung und ein anderer sagt, ah wie schön, einmal einen Fehler zu hören, eine technischen oder eben eine Sprechfehler, daran sieht man, dass da auch nur Menschen arbeiten. Aber leider, die Mehrzahl ärgert sich darüber. Über den technischen Ausfall oder einen Versprecher. Wenn du tagtäglich Ö1-Protokoll liest, das ist manchmal böseartig und boshaft. Wenn man einmal das Datum falsch sagt, das war erst vorgestern im Morgenjournal, 25 Meldungen.

PMR: Aber es hat noch niemand seine Autorität verloren?

KP: Nicht dauerhaft. Aber es sind sicher 90% negativ. Die sich über diesen Blick hinter die Kulissen freuen, das man merkt, das da Menschen sind, das sind eher so Leute wie wir, das ist nicht die Mehrheit, das sind sehr wenige.

PMR: Die schwierige Frage am Schluss: Wie mache ich die Stimme Gottes?

KP: Ich habe ja Hörspiele gemacht. Das kann ich schon noch anklingen lassen. Zuerst einmal versucht man alle Fettnäpfchen und alles, was logisch wäre zu vermeiden. das ist eh klar. (lacht) Also, die tiefe, bassige, dröhnende Stimme. Na ja, man kann sie natürlich gar nicht darstellen, das ist eh klar. So wie Gott gar nicht fassbar sein kann, damit er so groß wird. Denn alles, was ich fassen kann ist ja nicht mehr so groß, wenn ich dem näher treten kann. Also im besten Fall werde ich sie gar nicht darstellen. Solche Schwierigkeiten umschiffen man

dann durch Flüstern zum Beispiel. Also durch eine möglichst Nicht-Körperlichkeit würde ich sagen. Ein möglichst nicht das tun, was man eigentlich erwartet. Flüstern würde ich sagen. Ich würde den Gott flüstern lassen im Hörspiel. Komplett tonlos. (flüstert) Die Mutter vor dem einschlafen. Die einzige, die so nahe hingekommen ist und sagt: Jetzt ist es aber genug, jetzt reicht es. Jetzt ist alles gut. Schlaf ein. So würde ich Gott darstellen glaube ich.

PMR: Danke.

5.2. Diskussion

Unter den technischen Bedingungen des Rundfunks zeigt sich die Natur der Stimme als Boden einer kulturwirtschaftlichen Bearbeitung in Wechselwirkung mit ökonomisch-technischen Gegebenheiten. Die auf unmittelbare Durchsetzung eines Interesses in einer spezifischen Situation angelegte politische Qualität der antiken Stimme verschiebt sich in die Gestalt einer allgemeinen Stimmung der Öffentlichkeit.⁴¹² Die Resonanz von Körper- Sende- und Audio-technik im Feedback mit dem Ohr der Hörerin erzeugt spezifische Ausdrucksformen, Moden und weist über die Historizität der Stimme deren technischen Charakter aus. Die Geschichte der Stimme ist eine Technikgeschichte und ihr Vektor weist auf eine ganz andere Weise auf eine Idealität, als die von Derrida kritisierte Metaphysik der Präsenz nahelegt. Die technische Verdichtung der Energien der Radiostimme zur intimen Nähe einer „authentischen Hyperrealität“ im Ohr der Hörerin bei gleichzeitiger Absenz der Sprecherin steigert die Dominanz des kontrollierenden logos, der in den traditionellen Körpertechniken noch an physiologische Grenzen seiner Gestaltungsmöglichkeiten stieß.

Besonders die in der Diskussion um die Stimme beliebten Thesen der Präsenz des Anderen, der Einmaligkeit jeder Stimme, die Frage des Leibkörpers usw. werden in der Situation einer von einem medial „erweiterten Zentralnervensystem“ phonatorisch kontrollierten Stimmapparates verschoben. Die aristotelische Bestimmung der phoné als Äußerung „beseelter Lebewesen“ wird durch den Mitklang des Mediums und all seiner Kontrollinstanzen in der Radiostimme auf eine interessante Probe gestellt, genauso wie die Rede von der Persona, die

⁴¹² Der exemplarische Einsatz des Radios durch die Nationalsozialisten kann hier leider nicht diskutiert werden, liegt aber in Linie mit unseren Befunden über den technischen Charakter des Stimmausdrucks. Vergleiche Göttert 1998: 423ff, Gethmann 2006: 143ff, Schmolders 2008: 175-195, Epping-Jäger 2006: 147-171 und andere.

sich in der Stimme manifestiere (hier sprechen nicht nur „natürliche Personen“) oder die Stimme als „Schwellenphänomen“ (die dualistische Polarität wird durch die Zufügung eines Dritten gesprengt).⁴¹³ Indexikalisch fungiert in der Radiostimme nicht der Stimmausdruck, sondern lediglich der technische Fehler in der Übertragung, und zwar als Anzeichen für Verbesserungspotentiale. Es wäre bei anderer Gelegenheit zu prüfen, inwieweit sich intendierte aber versteckten Ausdrucksweisen der „sich verbergenden“ Natur der Kunst der künstlichen Stimme wie etwa das gespannte Verhältnis von Schrift und Rede in der „oralen Literarizität“ des Radiotextes mit dem von Ihde abgeleiteten Begriff kritisieren lassen. Weiterführende Fragen der technischen Stimme als Stimmsynthese, sprechende Maschinen und vollständig camouflierter oder „enhancer“ Stimmen wären in dieser Perspektive jedenfalls weniger als ein Bruch denn als weitere Schritte auf diesem Weg zu hören und darauf zu prüfen, was sie uns als stimmlicher Ausdruck eigentlich sagen.

⁴¹³ „Der Sprechsituation im Radio wurde im zeitgenössischen Diskurs zugeschrieben, eine unpersönliche, fast ventkorperte Stimme (Richard Kolb) hervorzubringen, deren Identität bei der BBC auch gänzlich unbekannt bleiben sollte, da sich der britische Rundfunk in den Anfangsjahren bekanntlich weigerte, die Namen seiner Ansager und Nachrichtensprecher bekannt zu geben.“ Gethmann 2006: 137

6. Schlussfolgerungen

In der Frage nach den „Techniken der Stimme“ stehen tragende Grundkonzeptionen abendländischen Denkens auf dem Prüfstand. Wie wir gesehen haben, folgen Marginalisierung oder Rehabilitierung der Stimme unter gegenteiligen Vorzeichen demselben Prinzip der Dualität von Körper und Geist, Trieb und Vernunft, Sinnlichkeit und Sinn etc. Techniken der Stimme setzen genau an der Beziehung dieser Gegensätze an mit dem Ziel, die dem konkreten Verhältnis dieser „Gegensätze“ zugeschriebenen Bedeutungen zu verschieben. Dies geschieht sowohl im Sprechen, das sich an ein Hören richtet als auch im Hören, das am Sprechen geschult ist.

Sybille Krämer hatte konstatiert: „Die Musikalität der Stimme überschreitet und durchbricht die Form bzw. Systematizität der Sprache. Die Stimme, basale Bedingung unserer Sprachlichkeit, verkörpert zugleich die Grenze des Diskursiven: Die Stimme zeigt auch, was die Rede verschweigt.“⁴¹⁴ Dagegen wenden wir ein, dass dieser Annahme eine Reduktion des Begriffs von Sprache zugrunde liegt, in der die Stimme der Rede äußerlich bleibt und die mit dem Ausschluss der Stimme zu tradieren begonnen wurde. Diese Reduktion haben wir sowohl phänomenologisch als auch natur- und kulturgeschichtlich anhand des Konzeptes der Techniken der Stimme mit dem Ergebnis hinterfragt, dass „language-as-word“ (Ihde) im Zentrum eines Feldes bedeutungstragender Sounds situiert ist. Dies entspricht auch der Praxis der Stimme besser. Mit Situierung der Stimme in einem Feld von „meaningfull sound“ im Horizont von Stille und Bedeutung haben wir den begrifflichen Fokus von der Fixierung der Stimme auf den von ihr bloß unbeteiligt transportierten Sinn gelöst und damit unsere Aufmerksamkeit für jene Phänomene befreit, in denen sich diese Verschiebungen manifestieren.

Das von Krämer gebrauchte Wort der „Rede“ weist bereits auf die zeitgleich mit der abendländischen Philosophie entstandene Tradition der Rhetorik und deren Gebrauch der Stimme als integralen Bestandteil der „Systematizität der Sprache“ hin. Deren „techné“ nutzt unter anderem den „blinden Fleck“ dieser Reduktion (wir müssten wohl eher vom „tauben-Fleck“ schreiben, die Maskierungen des Ohrs verlaufen anders und verlangten eine andere

⁴¹⁴ Krämer 2003: Manuskriptversion, 11. Die Manuskriptversion des Textes ist abrufbar unter http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Negative_Semiologie_der_Stimme.pdf

Metaphorik), die nicht nur eine Reduktion des Begriffs sondern auch der Aufmerksamkeit ist, um einen „verdeckten“ Diskurs zu führen, in dem soziale Hierarchien im Wettbewerb um Überzeugungen über Ethos, Auctoritas und Glaubwürdigkeit verhandelt werden. Die Performanz der Stimme liegt in ihrer Macht. Anhand einzelner Beispiele aus der Praxis konnten wir belegen, wie dieser Diskurs konkret ins Werk gesetzt wird. Das Erheben der Stimme zeigt sich in dieser Praxis als illokutionärer wie perlokutionärer Akt sozialer Positionierung.

Unter den technischen Bedingungen der elektrisch/elektronischen Epoche (mit einer langen Tradition mechanischer Vorläufer) werden diese Grenzen weiter und weiter verschoben, wobei sich aber die Art des Diskurses nicht grundsätzlich verändert. Was sich verändert sind allerdings die Möglichkeiten der Kritik, die sich durch die Möglichkeit der Aufzeichnung des Klanges der Stimme und die Dramatisierung der technischen Mittel in den Künsten ergeben. Diese können theoretisch aber erst tatsächlich fruchtbar gemacht werden, wenn der zitierte Dualismus überwunden und die Reduktion der Stimme dekonstruiert ist. Der Gang unserer Überlegungen gibt diesbezüglich zu folgenden Schlüssen Anlass, die wir im Rahmen unserer Möglichkeiten hier nur knapp anreissen können, um sie einer weiteren Bearbeitung bei anderer Gelegenheit zuzuführen.

6.1 Stimme und Ausdruck

In der Diskussion des Unterschiedes von Anzeige und Ausdruck bei Husserl und Derrida war Intentionalität ein entscheidendes Kriterium (siehe Kapitel 3). Die Frage nach der Stimme als bedeutsames Zeichen stellt sich somit als Frage nach der Möglichkeit der Intentionalität ihres Gebrauchs, die gemeinhin damit beantwortet wird, dass die Stimme sich diesem entzieht. Im Zeichen ihrer Rehabilitation wird der Stimme aus dieser Annahme heraus von Sybille Krämer die Opferrolle in der Kritik des herrschenden Logozentrismus zugeschrieben:

In der Stimme kommen insbesondere die nicht-kognitiven, ästhetischen und existentialen Funktionen der Sprachlichkeit zur Geltung. Wenn das so ist, dann ist es für ein logos-zentriertes Sprachbild nur konsequent, die Stimme als Medium des Sprechens zu marginalisieren⁴¹⁵

⁴¹⁵ Vergl Krämer 2003: Manuskriptversion, 12

Wie wir gesehen haben schreibt diese Auffassung die Stimme der Natur zu. Diese haben wir in der Perspektive auf die „natürlichen Künstlichkeit“ der Stimme im Anschluss der Einschreibung des Körpers in die Kultur bei Marcel Mauss untersucht. Das die Stimme *insbesondere* durch ihre „nicht-kognitive“ Funktionen gekennzeichnet wäre, konnten wir in keiner der von uns gewählten Perspektiven bestätigen. Vielmehr hat sich gezeigt, dass lediglich der kulturelle Habitus so transparent ist, dass er wie natürlich erscheint, was er aber nicht ist. Auch von der Kunst der Stimme in der Rhetorik verlangt das Ziel der Glaubwürdigkeit, sich zu verbergen.

Die Überprüfung der Anwendung der Stimme unter dem Gesichtspunkt der „Techniken des Körpers“ also, die sich als „koordinierte Reaktion koordinierter Bewegungen, in der Richtung des einmal gewählten Ziels“ verstehen, impliziert im Gegensatz zu Krämers und auch Husserls wie Derridas Auffassung stets Absicht und bewegt damit die Stimme selbst von der Funktion als bloßem Medium zum Bestandteil der Semiosis der Sprache, zum Ausdruck. Ob dieser momentan bewusst oder aber - durch Erziehung und Training habituell verankert - im Moment unbewusst gesetzt wird, ändert nichts an diesem Umstand, kann aber je nachdem zur Wahrscheinlichkeit von Erfolg oder Misserfolg der jeweiligen kommunikativen Absicht beitragen.

Die in Kapitel 2 dargestellte körperliche Disposition der Stimme als „sekundäre Funktion“ von weitgehend vom vegetativen Nervensystem gesteuerter Organe zeigt sich in dieser Konzeption als Herausforderung all der direkten und indirekten auf die Stimme gerichteten Techniken, von der Diätik über diverse Körperübungen bis zu mentalen „Einstimmungen“. Modifikationen des Körpers selbst, chirurgische wie im Fall der Kastration, technische wie im Fall von Stimmprothesen oder des Körpers der Stimme durch elektronische Mittel treiben die Kulturalität als Natur des menschlichen Körpers weiter und es ist zu vermuten, dass es nur eine Frage der Zeit ist, bis die medizinisch-technische Entwicklung das boomende Feld der Schönheitsoperationen auch auf die Stimme ausdehnen wird. Enhancement als Reaktion auf gesellschaftliche Entfremdung und reziproke Funktionalisierung jeder Begegnung von Menschen zueinander, die Transfiguration des kultivierten Körpers zur Ware nach den Gesichtspunkten einer Warenästhetik werden auch die Stimme betreffen. Seminare der Art „Wie telefoniere ich richtig“, „Stimme als Persönlichkeit“ „Die erotische Stimme“ etc. weisen die Richtung. Krämer schreibt:

Daß die Stimme die ‚persona‘ verkörpert, gilt für die Merkmale unserer Geschlechtlichkeit ebenso, wie für alle übrigen körperlichen und seelischen Dispositionen: Gesteuert durch das vegetative Nervensystem prägt der leibliche Tonus den Ton. (29) Die Stimme – soviel jedenfalls zeichnet sich ab – zeigt die Gestimmtheit. Fassen wir diese Überlegungen zusammen: Die semiotische Wirkung der Stimme beruht weniger auf kodierter Zeichengebung und mehr auf unwillkürlicher Indexikalität.⁴¹⁶

Unsere Untersuchungen legen im Gegensatz zu dieser Auffassung nahe, die kodierte Zeichengebung als Gegenstand der Techniken der Stimme verkörpern die „persona“ nicht nur, sondern konstruieren sie erst. Dies war auch der allererste Ausgangspunkt der Frage von Ihde an das Hören und die Stimme. Der „Ethos“ des antiken Redners und seine „Auctoritas“ als wesentliche Ingredienzien seiner Fähigkeit zu überzeugen manifestieren sich in seiner „autoritativen“ Stimme und alle Hinweise, von Aristoteles bis Quintilianus belegen die nicht nur deren Konstruiertheit als solche, sondern liefern auch einen Bauplan und geben im Detail Anleitung, auf welche Weise diese Konstruktion zu geschehen hat. Erst wenn die Stimme Ausdruck ist

⁴¹⁶ Krämer 2003: 72

wird auch eine *Geschichte der Stimme*, wie sie Karl-Heinz Göttert vorgelegt hat⁴¹⁷ überhaupt erst möglich.⁴¹⁸

Eine Kritik der Stimme wiederum, wie sie Roland Barthes mit der Beschreibung der *Rauheit der Stimme*⁴¹⁹ als einer der ersten aktuellen Beiträge, der die mundane, wenn auch musikalischen Stimme überhaupt wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit gebracht hat, erhält ihre Substanz erst, wenn die Möglichkeit der Technizität stimmlichen Ausdrucks erfasst ist. Zwar geht auch Barthes über die erwähnte Dichotomie nicht hinaus, die bei ihm im Anschluss an Julia Kristeva als Gegensatz von „*Phäno-Gesang*“ und „*Geno-Gesang*“ erscheint und wird im wesentlichen als Plädoyer für die Körperlichkeit der Stimme verstanden. Die Pointe nach unserer Lektüre besteht aber gerade darin, dass sich der Kern seiner Kritik an der Stimme von Dietrich Fischer-Dieskau an die von Barthes gehörten Technizität dessen Gesanges richtet:

⁴¹⁷ Göttert 1998

⁴¹⁸ Das diese Geschichte als eine der Freiheit gelesen werden kann hat Hegel gezeigt: Vergl. etwa § 411 S 192ff in: Hegel 1986

Da sich Hegels Bemerkungen wie eine Vorwegnahme vieler hier verhandelter Positionen lesen, sei ausführlicher darauf eingegangen:

„Auf dem hiermit Erreichten kommt der Leib nicht mehr nach der Seite seines organischen Prozesses, sondern nur insofern in Betracht, als er ein selbst in seinem Dasein ideell gesetztes Äußerliches ist und sich in ihm die nicht mehr auf die unwillkürliche Verleiblichung ihrer inneren Empfindungen beschränkte Seele mit soviel Freiheit zur Erscheinung bringt, wie sie durch Überwindung des ihrer Idealität Widersprechenden bis jetzt errungen hat.“ S 193

Nachdem Hegel eine ganze Reihe von körperlichen Ausdrücken beschrieben hat (er beschränkt sich auf Gesten, wenn er auch von dessen „Ton“ spricht), kommt er auf die Unterschiede der Körperbeherrschung als Ausdruck von Bildung und damit auch der Erziehung, zu sprechen:

„übrigens hat der Gebildete ein weniger lebhaftes Mienen- und Gebärdenspiel als der Ungebildete. Wie jener dem inneren Sturm seiner Leidenschaften Ruhe gebietet, so beobachtet er auch äußerlich eine ruhige Haltung und erteilt der freiwilligen Verleiblichung seiner Empfindungen ein gewisses mittleres Maß; wogegen der Ungebildete, ohne Macht über sein Inneres, nicht anders als durch einen Luxus von Mienen und Gebärden sich verständlich machen zu können glaubt, dadurch aber mitunter sogar zum Grimassen- schneiden verleitet wird und auf diese Weise ein komisches Ansehen bekommt, weil in der *Grimasse* das Innere sich sogleich ganz äußerlich macht und der Mensch dabei jede einzelne Empfindung in sein ganzes Dasein übergehen läßt, folglich, fast wie ein Tier, ausschließlich in diese bestimmte Empfindung versinkt. Der Gebildete hat nicht nötig, mit Mienen und Gebärden verschwenderisch zu sein; in der *Rede* besitzt er das würdigste und geeignetste Mittel, sich auszudrücken, denn die *Sprache* vermag alle Modifikationen der Vorstellung unmittelbar aufzunehmen und wiederzugeben, weshalb die Alten sogar zu dem Extreme fortgegangen sind, ihre Schauspieler mit Masken vor dem Gesicht auftreten zu lassen und so, mit dieser unbeweglichen Charakterphysiognomie sich begnügend, auf das lebendige Mienenspiel der Darsteller gänzlich zu verzichten.

Wie nun die hier besprochenen *freiwilligen* Verleiblichungen des Geistigen durch Gewohnheit zu etwas *Mechanischem*, zu etwas keiner besonderen Willensanstrengung Bedürftigem werden, so können auch umgekehrt einige der im §401 betrachteten *unwillkürlichen* Verleiblichungen des von der Seele Empfundene zugleich mit *Bewußtsein* und *Freiheit* erfolgen. Dahin gehört vor allem die menschliche *Stimme*; indem dieselbe zur *Sprache* wird, hört sie auf, eine unwillkürliche Äußerung der Seele zu sein.“ S 192

Dass die Stimme derselben Beherrschung unterliegt wie die Miene war, wie gezeigt, Gegenstand der griechischen Stimmkultur. Einer Physiognomik sagt Hegel ab:

„Die Gestalt ist zwar seine [des Geistes, Rantaša] nächste Existenz, in ihrer physiognomischen und pathognomischen Bestimmtheit ein *Zufälliges* für ihn; die Physiognomik, vollends aber die Kranioskopie zu *Wissenschaften* erheben zu wollen, war daher einer der leersten Einfälle, noch leerer als eine *signatura rerum*, wenn aus der Gestalt der Pflanzen ihre Heilkraft erkannt werden sollte.“ S 192

⁴¹⁹ Barthes 1990

Unter dem Gesichtspunkt des Phäno-Gesangs ist Fischer-Dieskau zweifellos ein musterhafter Künstler: von der (semantischen und lyrischen) Struktur wird alles beachtet; und doch verführt nichts, reißt nichts zur Wollust hin; es ist eine überaus expressive Kunst (die Diktion ist dramatisch; die Zäsuren, der zurückgehaltene und dann frei strömende Atem setzen sich wie Erdbeben der Leidenschaft ein) und eben dadurch sprengt er niemals den Rahmen der Kultur: die Seele begleitet hier den Gesang, nicht der Körper: die Schwierigkeit hier darin, dass der Körper die musikalischen Diktion nicht mit einer Gefühlsbewegung, sondern einer ‚Ankündigungs-Geste‘ (1) begleitet; umso mehr, als die ganze Musikpädagogik nicht die Kunst der ‚Rauheit der Stimme, sondern ausschließlich ihre emotionalen Äußerungsarten lehrt: das ist der Mythos des Atems. Wie oft haben wir nicht Gesangslehrer verkünden gehört, daß die ganze Gesangskunst in der Beherrschung, der guten Führung des Atems liege!⁴²⁰

In der Anspielung der antiken Beziehung von Atem und Seele liegt seine ganze Verachtung der durch Technik - hier der Atemübungen - beherrschten Stimme, der er entgegen schleudert: „Die Lunge, ein blödes Organ (Katzenfutter!)“⁴²¹ Daran schließt er eine fast Adornosche Kritik der Unterhaltungsindustrie die mit der Stimme von Dietrich Fischer-Dieskau den Ausdruck der Gesellschaft befestigt, den sie bedient: „(eine Kunst von einem verflachten Mystizismus, der sich ganz auf der Höhe der Massenlangspielplatten befindet)“⁴²², „Beispiel dieser positiven Zensur (durch Überfluß), die die Massenkultur charakterisiert“⁴²³, Kunst, die „der Nachfrage einer *Durchschnittskultur* entspricht“, „eine Kunst, die die Wollust immun macht (indem sie sie zu einem bekannten, codierten Gefühl reduziert) und das Subjekt mit dem ausöhnt, was in der Musik gesagt werden kann: das was Schule, Kritik und öffentliche Meinung prädikativ über sie sagen.“[Hervorhebung im Original]⁴²⁴

In seinem Gegenmodell, illustriert anhand von „russischem Kirchenbass“ und vor allem der Stimme seines früheren Gesangslehrers Charles Panzéra, stimmt Barthes anhand einer, wie er sagt - „da ich entschlossen bin, meine Beziehung zum Körper des Sängers oder Musikers zu hören, und da diese Beziehung erotisch ist“⁴²⁵ - höchst subjektiven „Wertetabelle“ in die seit der Antike bekannte Forderung nach der Natürlichkeit der Stimme ein, die bei ihm über das stark machen ihrer Körperlichkeit läuft.⁴²⁶ Diese zweite, auch in der Rezeption dieses Schule machenden Textes weitgehend dominierende Figur greift, wie wir gesehen haben,

⁴²⁰ Barthes 1990: 302f

⁴²¹ Barthes 1990: 302

⁴²² Barthes 1990: 302

⁴²³ Barthes 1990S 304

⁴²⁴ Barthes 1990S 305

⁴²⁵ Barthes 1990S 307

⁴²⁶ Vergl. die Überlegungen über „Die Wiederkehr der Physiognomik der Stimme - Roland Barthes über das Korn der Stimme“ bei Meyer-Kalkus 2001: 427 - 444

zwar zu kurz⁴²⁷, der Gestus seiner Kritik an Dietrich Fischer-Dieskau jedoch zeigt in unserer Perspektive sehr gut an, dass eine Kritik des technisch hervorgebrachten Ausdrucks der Stimme sich nicht nur an das kritisierte Subjekt der natürlichen Stimme alleine richten kann, sondern immer auch eine der damit ausgedrückten gesellschaftlichen Verhältnisse mit einschliesst. Die Frage der Musikalität der Stimme und der Stimme in der Musik wäre also in dieser Perspektive zu diskutieren, wie dies in den Diskursen um Popmusik etc. (eher als in den eher der fetischisierender Verehrung von Divenstimmen gewidmeten und von Barthes gezeigten „Praxis der Musikkritik“ des „Adjektivs“⁴²⁸ im Betrieb der „klassischen“ Musik) auch geschieht.⁴²⁹

6.2 Stimme und Gouvernementalität (Michel Foucault)

Das Potential, soziale Systeme zu organisieren haben wir als wesentliche Besonderheit der akustischen Modalität der Sprache in der vokalen Kommunikation bei Michael Tomasello in der Etablierung und Pflege von Hierarchien aufgefunden (Vergl. Kap. 4.2) Die Nutzung dieses Potentials hat sich als eines der zentralen Motive bei der Kultivierung der Stimme in den „Techniken des Körpers“ bei Marcel Mauss bestätigt. (Vergl. Kap. 4.3.1) Die „Sozialität“ der Stimme ist dem entsprechend, wenn auch nur bedingt im Rückgriff auf die hier gezeigten Motive, ein gängiges Thema der aktuellen Diskussion der Stimme. Sybille Krämer sieht vermittelt über „Appell, Affektivität, Autorität: Das Stimmliche als Urstiftung von Intersubjektivität“⁴³⁰, und im Zusammenhang von Gehör und Gehorsam die „Kraft der Überzeugung“ der Stimme und kommt zu dem Schluss:

Die Lautlichkeit der Kommunikation ist die Dimension einer elementaren Bezugnahme auf den anderen. Diese elementare Gemeinschaftlichkeit birgt verschiedene Dimensionen: (a) Konsenz und Dissenz, Anziehung und Abstoßung ereignen sich auf einer Ebene, die viel zu tun hat mit musikalischen Attributen wie synchronisierten oder divergierenden Rhythmen. Ob wir in dieser Hinsicht

⁴²⁷ „Die Faszination für eine Stimme ist auf reflexive Unterscheidungen angewiesen, sie leistet diese nicht schon selbst. Sie braucht die Beziehung zur Kritik, zur kritischen Analyse, um zu den eigenen obsessiven Zügen Distanz zu gewinnen, statt in diesen bloß theatral zu kreisen. Barthes macht es sich da zu leicht.“ schreibt etwa der Musikwissenschaftler Richard Klein, der Barthes ein Konzept der „narrativen Stimme“ entgegenhält. Vergl. Klein 2009: 16

⁴²⁸ Barthes 1990: 299

⁴²⁹ Vergl. zum Beispiel Beiträge zu den Stimmen von Bob Dylan, Maria Callas und Björk in: Dierks und Klein 2009

⁴³⁰ Krämer 2003: 68

„übereinstimmen“, ist immer auch entscheidend dafür, ob wir uns überhaupt „verstehen“ können. (b) Da das, was wir hören, innen (im Gehör) wie außen „präsent“ ist, wir uns zugleich dem Ton nicht verschließen können, eignet dem Lautlichen eine besondere Eindringlichkeit, so daß die in der Stimme gestiftete Intersubjektivität auf der Macht des Appells – mithin der Anrufung – beruht. Dem entspricht, daß die Tonlage der Stimme und die Präsenz des Sprechenden eine Autorität des Gesagten stiften (können), deren Überzeugungskraft nicht von der Argumentationskraft zehrt. (c) In der Stimme artikulieren sich ein Begehren, eine Bedürftigkeit, aber auch Macht und Ohnmacht gegenüber dem anderen. Stimmengebundene Kommunikation läßt eine Situation existentialer Offenheit und Ausgesetztheit entstehen.⁴³¹

Zunächst können wir im Lichte unserer Ergebnisse den ersten Punkten in Krämers Analyse vorbehaltlos zustimmen. Denn wir haben gesehen, wie die Techniken der Stimme genau an den von Krämer genannten Punkten einsetzen: Atemrhythmus, Sprechgeschwindigkeit, die Kraft der Stimme, Kontrolle der Tonlage - das alles waren wesentliche Felder ihres Einsatzes. Unter Berücksichtigung der aus der Berücksichtigung der Anwendung von Techniken an diesen Punkten sich ergebenden Kritikmöglichkeit ergeben sich allerdings andere Schlussfolgerungen als bei Krämer. Denn indem diese Techniken an und mit der von Krämer aufgezeigten Dimension arbeiten, habituell oder geplant einsetzen, schließen sie die „existenziale Offenheit“ der Stimme ab, armieren den Sprecher im Kampf um Anerkennung und bilden ein schützendes „Gestell“ in der konstatierten „Ausgesetztheit“. Da ein Sprechen ohne Formung dieser Techniken einem gesellschaftlichen Subjekt aber nicht zugänglich ist, bleibt diese Offenheit unerreichbarer Horizont. Die „elementare Bezugnahme auf den anderen“ als Artikulation von „Macht und Ohnmacht“ verlangt in der Perspektive der Technizität der Stimme also, über die ästhetische Beschreibung der Musikalität und musikalischer Attribute der Stimme hinaus zu gehen, wenn wir der konkreten Situation der mundanen Stimme im Horizont des Bedeutens und den Phänomenen ihres Gebrauchs näher kommen wollen.

Den Ansatz dazu finden wir in der Art der Organisation der sozialen Bezugnahme in der Stimme. Indem sie „die Präsenz des Sprechenden“ und „eine Autorität des Gesagten“ zu stiften vermag, zeigt sie sich als wesentliches Element von Herrschaft, wie es in dem von Michel Foucault formulierten Konzept der „Gouvernementalität“⁴³² zum Ausdruck kommt, mit dem er die „Verbindung zwischen den Technologien der Beherrschung anderer und den Technologien des Selbst“⁴³³ bezeichnet hatte.

⁴³¹ Krämer 2003: Manuskriptversion, 11

⁴³² Foucault 2007

⁴³³ Foucault 2007: 289

Dieses Konzept erscheint in dem von Foucault zeitlebens verfolgten Projekt einer „Analyse der so genannten Wissenschaften als hochspezifischer »Wahrheitsspiele« auf der Grundlage spezieller Techniken, welche die Menschen brauchen, um sich selbst zu verstehen“,⁴³⁴ das folgende Strukturen ergab:

Den Kontext dafür bilden vier Typen solcher »Technologien«, deren jede eine Matrix praktischer Vernunft bildet: 1. Technologien der Produktion, die es uns ermöglichen, Dinge zu produzieren, zu verändern oder auf sonstige Weise zu manipulieren; 2. Technologien von Zeichensystemen, die es uns gestatten, mit Zeichen, Bedeutungen, Symbolen oder Sinn umzugehen; 3. Technologien der Macht, die das Verhalten von Individuen prägen und sie bestimmten Zwecken oder einer Herrschaft unterwerfen, die das Subjekt zum Objekt machen; 4. Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.⁴³⁵

Die Beschäftigung mit Sprachsystemen sieht Foucault sinngemäß in der zweiten Technologie, jener der Zeichensysteme. Im Lichte unserer Untersuchung der Techniken der Stimme, insbesondere auch mit dem kurzen Blick auf die Sprechwissenschaften sowie auch in Linie mit Krämers Feststellungen liegt es nahe, auch die Perspektive der Technologie der Macht auf die Stimme anzuwenden. Die Bezüge zur Rhetorik in Foucaults Text oder die beispielhaften Beschreibungen des Einsatzes von Rhetorik und den neuen Medientechniken von Rundfunk und Lautsprecher in der Propaganda der Nationalsozialisten⁴³⁶, zeigen ebenfalls in diese Richtung.

Betreffend der Sorge um das Selbst stellt Foucault Bezüge zur Stimme vor allem über die „Kunst des Zuhörens“ her in der Beziehung zum Lehrer und „wenn es darum geht, zwischen Wahrheit und Verstellung zu unterscheiden, zwischen dem, was wahr, und dem, was falsch ist in der Rede des Rhetors“⁴³⁷ in der Antike sowie über die vom Christentum vorgenommene Transformation der „Verbalisierungsübungen im Verhältnis zu einem Lehrer/Meister in den heidnischen Philosophenschulen“⁴³⁸ zur Aussprache der Sünden in Beichte und Geständnis:

⁴³⁴ Foucault 2007

⁴³⁵ Foucault 2007

⁴³⁶ Vergl. etwa Göttert 1998: Kap. XVIII *Am Ende der Lautsprecher*, 423-455, sowie Epping-Jäger 2006 und die Arbeiten der Physiognomin Claudia Schmölders wie etwa: Schmölders 2008

⁴³⁷ Foucault 2007: 302 Vergl. auch 301f

⁴³⁸ Foucault 2007: 313

Cassian gibt das Beispiel eines Mönchs, der Brot gestohlen hat. Zunächst kann er nichts sagen. Was gute und böse Gedanken voneinander unterscheidet, ist, dass böse Gedanken sich schwer ausdrücken lassen, denn das Böse ist verborgen und ungesagt. Weil man böse Gedanken nicht ohne Schwierigkeiten und Scham ausdrücken kann, mag die kosmologische Differenz zwischen Licht und Dunkel, zwischen Verbalisierung und Sünde, Heimlichkeit und Schweigen, zwischen Gott und Satan nicht deutlich werden. Schließlich wirft der Mönch sich zu Boden und gesteht. Erst während er in Worten bekennt, weicht der Teufel von ihm. Der sprachliche Ausdruck ist das entscheidende Siegel.⁴³⁹

Foucault betont die Bedeutsamkeit vor allem der zweiten Technik, mit der ein „Verzicht auf das eigene Selbst“ einhergehe. In dieser Perspektive erscheint die Stimme im „Martyrium“ „des Büßers als eines Sünders, der seinen Status als Sünder publik macht“ in einer wie wir meinen gegenläufigen Bewegung zur Funktion „Selbstaffektion“, die ihr bei Derrida zugeschrieben wurde. Wir können eine genauere Einpassung hier nicht vornehmen, sehen aber in dem von Foucault bereitgestellten Rahmen trotzdem einen geeigneten Ausgangspunkt für eine weitere Untersuchung und Kritik der vielfältigen Macht der Stimme.

6.3 Stimme und Selbst: Autoaffektion und der Ort der Stimme

Der psychoanalytischen Seite der Stimme, etwa in Zusammenhang mit der „Triebtheorie der Stimme“ bei Freud oder dem Begehren bei Lacan⁴⁴⁰, um nur zwei Aspekte zu nennen, konnten wir in dieser Arbeit nicht nachgehen. Genauso wenig wie den psychopathologischen Erscheinungen der Stimme und ihrer ortlosen Halluzination in der Psychose⁴⁴¹, wie sie etwa in dem auch in der Medientheorie viel zitierten Fall des Stimmen hörenden Daniel Paul Schreber eine Rolle spielen.⁴⁴² Im Gang unserer Untersuchung haben sich aber Aspekte des Verhältnisses von Stimme und Selbst ergeben, die es hier kurz zu sichern gilt.

Kehren wir also noch einmal zurück zur Formel „Die Stimme hört sich, versteht sich (s'entend)“⁴⁴³ und wir fragen: Wo? Die Frage des Ortes der Stimme spielt sowohl bei Krämer als auch bei Derrida eine Rolle. Krämer dazu:

⁴³⁹ Foucault 2007: 316

⁴⁴⁰ Vergleiche hierzu etwa Dolar 2007

⁴⁴¹ Vergl. dazu etwa Meyer-Kalkus 2001: 382-426

⁴⁴² Vergl. etwa Kittler 1985: 329-368, bes. 361f

⁴⁴³ Derrida 2003: 102

Die Stimme ist weniger Gegenstand und Zustand, sondern sie ist Bewegung, ist Prozessualität. *Der ,Ort‘ der Stimme ist die Aktivität des sie erzeugenden Leibes*. Die Stimme ist die Spur des Körpers im Sprechen. Das aber heißt: Der Körper *zeigt sich* in der Stimme. Während also die Stimme da ist, wo die Motorik des Leibes sich vollzieht, haben die durch sie erzeugten Laute keinen Ort.⁴⁴⁴

Krämer bezieht sich hier im Anschluss an Bernhard Waldenfels⁴⁴⁵ darauf, dass phänomenologisch gesprochen nicht ein Sound sondern immer das Ding gehört wird, das klingt, z.B. „die Uhr tickt“ und nicht „es tickt“.⁴⁴⁶ Geräusche sind die „aktivitätsbetonte *Äußerung*“ der Dinge. Worauf es ihr ankommt ist das Ereignis, das ortlos gedacht wird:

Diese Ortlosigkeit und Prozessualität des Lautlich-Akustischen – und nur darum ist es uns hier zu tun – verweisen auf seinen Ereignischarakter. ‚Ereignis‘ hier in einem durchaus unkomplizierten Sinne verstanden, als das, was singulär, einmalig, unwiederholbar ist.⁴⁴⁷

Zugunsten der Betonung des zeitlichen Aspektes wird der räumliche aufgegeben.⁴⁴⁸

Auch diese Position, die auf Husserl zurück geführt werden kann, hatte Derrida in seiner Kritik der phänomenologischen Stimme plausibel dekonstruiert. Nachdem er in der Selbstgegenwart der Stimme in der zeitlichen Dimension die *différance* aufgewiesen hatte (wir haben darauf im 3. Kapitel Bezug genommen), geht es ihm auch um die Dekonstruktion der vermeintlichen Selbstidentität und der bei Husserl damit implizierten Nähe zur Transzendentalität der Stimme durch Aufweisung einer Differenz in ihrer räumlichen Struktur (mit dem Ziel, der Schrift darin einen privilegierten Platz einzuräumen⁴⁴⁹):

Die Operation des »Sich-sprechen-hörens« ist eine Selbstaffektion von einer absolut einmaligen Art. Einerseits operiert sie im Medium der Universalität; die Signifikate, die darin erscheinen, müs-

⁴⁴⁴ Krämer 2003: 67

⁴⁴⁵ Waldenfels 2006

⁴⁴⁶ Diese Ansicht ist Gegenstand einer intensiven Diskussion. Vergl. Casati und Dokic 2011 Dieser Artikel ordnet verschiedene Theorien von Sounds nach ihrer Spatialität bis hin zu aspatialen Theorien wie jenen von Sounds als reinem Ereignis. Entlang dieser Klassifikation wird hier also sowohl die Theorie von „Sounds as pure events“ als auch die „Located Event Theory“ vertreten: „According to the Located Event Theory, sounds are events happening to material objects. They are located at their source, and are identical with, or at least supervene on, vibration processes in the source. On this view (Casati and Dokic 1994), auditory perception of sounds requires a medium which transmits information from the vibrating object to the ears; however, the transmitting medium is not essential to the existence of sounds“

Casati und Dokic 2011: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/sounds/>, Zugriff 21.2.2012)

⁴⁴⁷ Krämer 2003: 68

⁴⁴⁸ Diese Aspatialität steht in einem ungeklärten Spannungsverhältnis zu Krämers Auffassung der Stimme als Schwelle zwischen einem Innen und einem Aussen, die wir in Kapitel 4 diskutiert haben.

⁴⁴⁹ Es ging ihm darum zu zeigen, „daß die Möglichkeit der Schrift dem Drinnen des Sprechens innewohnen konnte, das selbst in der Intimität des Denkens an der Arbeit war.“ Derrida 2003: 111

sen Idealitäten sein, die man idealiter wiederholen oder endlos als dieselben übermitteln können muß. Andererseits kann das Subjekt sich hören oder zu sich sprechen, sich durch den Signifikanten, den es hervorbringt, ohne irgendeinen Umweg durch die Instanz der Äußerlichkeit, der Welt oder des Nicht-eigenen im allgemeinen affizieren lassen.⁴⁵⁰

Derrida deckt auf, dass sich die Stimme nur „so gibt“ als müsse das Subjekt „nicht aus sich herausgehen, um von seiner Ausdrucksaktivität unmittelbar affiziert zu sein“⁴⁵¹, sich nur „so gibt“ als wäre jedes Aussen und jede Räumlichkeit zugunsten eines idealen Innen abgeschlossen. Tatsächlich aber ist in der Stimme und der „phonischen Selbstaffektion“ die „Zeitigung des Sinns von Beginn an »Verräumlichung«.⁴⁵² Derrida zieht den Schluss:

Das Sich-sprechen-hören ist nicht die Innerlichkeit eines auf sich hin geschlossenen Drinnen, es ist die irreduzible Öffnung im Drinnen, das Auge und die Welt im Sprechen. *Die phänomenologische Reduktion ist eine Szene*⁴⁵³

Uns interessiert, wie diese Öffnung im Drinnen der Stimme konkret beschaffen sein könnte und was die für die Selbstaffektion bedeuten könnte. Derrida hatte gesagt, es habe „sich das »Draußen« in die Bewegung eingeschlichen, durch die das Drinnen des Nicht-Raumes, das, was den Namen Zeit hat, sich erscheint, sich konstituiert, sich »gegenwärtigt«“ und ist über eine komplizierte Operation von Zeit und Raum zu diesem Ergebnis gekommen.⁴⁵⁴

Denken wir nun Krämer und Derrida, die mundane und die ideale Stimme im Lichte unserer bisherigen Untersuchung zusammen. Wir erinnern uns, im Gehör (vergl. Kap 2) bildet sich aus dem kontinuierlichen Schallstrom die Lautgestalt per Bindung und Trennung durch erstens raffinierte mechanische und neurologische „Feature-Extractors“, den Vergleich von Mustern und die Ereignisbildung durch das „Echogedächtnis“ (das akustische Ultrakurzzeitgedächtnis). Wir erinnern uns weiter, dass die erste Leistung des Gehörs darin lag, eine Schallquelle in Bezug zu mir als Hörer zu Orten und dann zu erkennen, worum es sich handeln könnte. Die raffinierte Architektur binauralen Hörens nützt Laufzeitunterschiede, Amplituden- und Phasenverschiebungen sowie Filterverläufe um zu erkennen, von wo aus etwas klingt. Nun ist der einzige Klang, für den dieses System der Verortung keine geeigneten Koordinaten

⁴⁵⁰ Derrida 2003: 106f

⁴⁵¹ Derrida 2003: 103

⁴⁵² Derrida 2003: 116

⁴⁵³ Derrida 2003: 117

⁴⁵⁴ Derrida 2003: 116

liefern kann naturgemäß die eigene Stimme. Sie tritt aus meinem Körper zwischen den Ohren und diesen so nahe aus, dass der Ortungsvorgang in der Hörbahn aus den Eigenschaften des Schalls keine Ergebnisse ableiten kann. Darüber hinaus höre ich noch über Knochenwahrnehmung und Resonanzen meinen eigenen Körper schwingen. Der „meaningfull sound“ meiner Stimme hat also räumlich einen einzigartigen Status. Im Koordinatensystem meiner Erfahrung ist er Innen, Draussen und Nicht-Ort in Einem. In dieses Paradox räumlicher Gegenwart hat sich das Draussen in die mundane Stimme nicht nur eingeschlichen, es ist vielmehr durch dieses Draussen-Nichtdraussen konstituiert. (Die *différance* ist am Werk).

Die Selbstaffektion der Stimme, so heterogen und in sich gespalten sie auch sein mag, wird durch diese besondere Stellung im Koordinatensystem des Selbst verstärkt. Wenn auf eine Stimme zu hören ist, dann auf diese, meine eigene. Dies ist eine ganz andere Kraft als die Selbstaffektion per Geste.⁴⁵⁵ Wenn aber diese, meine eigene Stimme, in einem Verhältnis von „sameness“ und „otherness“ bestimmt ist, so affiziert mich diese Heterogenität, die, wir anhand der rhetorischen Figur des „Stimme gebens“ der *Prosopopoiia*, verdeutlicht hatten. (Vergl. Kap 3, S. 73) Aber auch, wenn ich mir selbst Stimme gebe haben wir die formenden Einflüsse von Erziehung und Gesellschaft auf den Habitus der individuellen Stimme in den „Techniken des Körpers“ zu berücksichtigen.

Der Sinn des lauten Nachsprechens als Erziehungsübung liegt nicht nur in der Verstärkung des Gedächtnisses durch den motorischen Vollzug, sondern eben auch in der Affektion des in diesem Nachsprechen sich formenden Selbst. Und wenn sich nach einem erfolgreichen Erziehungsprozess schlussendlich meine klingende Stimme aus heterogen Elementen zusammensetzt, ein Hybrid ist, dann wird das von sich selbst affizierte Selbst, zumindest aber dessen Bewußtsein, allein Kraft dieser Stimme ebenfalls heterogen und hybrid ausfallen. Denn: „Die Stimme ist das Sein bei sich in der Form der Universalität, als Mit-Wissenschaft (*con-sci-*

⁴⁵⁵ „Jede andere Form einer Selbstaffektion muß entweder durch das Nicht-Eigene hindurchgehen oder aber auf die Universalität verzichten. Sowie ich mich sehe, sei es, weil eine begrenzte Region meines Körpers meinem Blick freigegeben ist oder sei es durch die Reflexion im Spiegel, ist das Nicht-Eigene bereits in das Feld dieser Selbstaffektion eingetreten, die von nun an nicht mehr rein ist.“ Derrida 2003: 107

Im Zusammenhang der bei Tomasello gestellten Frage nach Gründen für den Übergang von der Gestensprache in den akustischen Modus wäre die Stärkung des Selbstbewußtseins durch auditorische Rückkopplung im stimmlichen Modus eine weitere überprüfenswerte Möglichkeit.

ence). Die Stimme ist das Bewußtsein.“⁴⁵⁶ Die einander in der Stimme begegnenden Anderen begegnen im Anderen auch sich selbst, insofern sie einander Gesellschaft leisten.

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass Derrida sich auf Phoneme bezieht und ein anderes Verständnis von Ausdruck verwendet, als wir herausgearbeitet haben. Die Macht der eigenen heterogenen Stimme über das Selbst in der Selbstaffektion entfaltet sich für uns nicht über die unhörbare Differenz dieser Zeichen sondern über den Stimmausdruck, in dem die Stimme überzeugen oder handeln will und in dem soziale Hierarchien vermittelt werden. Aber auch diese haben eine „Universalität“ bzw. Wiederholbarkeit, die sich wiederum aus den Techniken des Habitus, der diesen Ausdruck formt ergeben.

Der besonderen räumlich-zeitlichen Struktur der eigenen Stimme in der Selbstaffektion, so meinen wir, ist eine besondere Technik der Stimme als Technologie der Macht nachgebildet: Der von Jean-François Augoyard beschriebene „Ubiquity effect“:

An effect linked to spatio-temporal conditions that expresses the difficulty or impossibility of locating a sound source. In the major variant of this effect, the sound seems to come from everywhere and from nowhere at the same time. In a minor variant, sound seems to come simultaneously from a singular source and from many sources. Beyond the simple phenomenon of sound reflections that limit localization, the ubiquity effect opens the way to the metaphysical dimension of sound.⁴⁵⁷

Damit dieser Effekt auftritt ist es erforderlich, dass der Sound eine lokalisierbare Quelle haben muss, selbst aber für den Hörer nicht lokalisierbar ist. Die Bühne des antiken Theaters, die Kanzel in der Kathedrale, die an die Rednertribüne angeschlossene Lautsprecherbatterie erzeugen diese Allgegenwart. Nicht das Rauschen des Meeres, sondern die Stimme der Macht aus allen Kanälen, um ein im Nationalsozialismus geprägtes Klangbild zu bemühen, ist hier gemeint: „for the sender, the exercise of power consists in making its voice heard without being detected: to control, listen, inspect (21), with no chance of being controlled, listened to, or inspected (or perhaps to show only what is intended to be presented); such is the strategy of power.“⁴⁵⁸

Die Stimme der Macht, der Offenbarung und des Wahnsinns - wie übrigens auch der verschriftlichte Diskurs - teilen diese fundamentale Asymmetrie. Sie gewinnen ihre Potenz aus

⁴⁵⁶ Derrida 2003: 108

⁴⁵⁷ Augoyard und Torgue 2006: 130

⁴⁵⁸ Augoyard und Torgue 2006: 138

der Macht des Nichtortes nach dem Modell der eigenen Stimme und ihrer Kraft der Selbstaffektion. Über ihre Ubiquität schreiben sie sich in das Selbst der Hörer ein, die nicht nur auf sie hört, sondern ein Stück weit zu dem wird, was sie sind.⁴⁵⁹

6.4 Stimme und Metaphysik - *différance*

In Kapitel 2 (Vergl. S. 29) haben wir vom unendlichen Kontinuum möglicher Laute erfahren, die mit dem Stimmapparat in dem von störenden Eckzähnen befreiten sowie vom Rachen und einer bis zum Grund beweglichen Zunge modulierbaren Raum der Mundhöhle geformt werden können und von der Arbitrarität der Selektion einzelner Phoneme als Träger differentieller Bedeutung.

Durch die strategische⁴⁶⁰ Gegenüberstellung von Graphem und Phonem anhand des unhörbaren Buchstabens A in dem von ihm vorgeschlagenen Neologismus der *différance* weist Jacques Derrida Aspekte auf, anhand derer er eine Dekonstruktion der Metaphysik durchführt. In das (Wort)Spiel⁴⁶¹ - Derrida entzieht die *différance* natürlich sofort solchen Kategorien, indem er sagt dass *différance* „à la lettre weder ein Wort noch ein Begriff ist“⁴⁶² - dass sich dadurch ergibt, „daß dieser graphische Unterschied (das a an der Stelle des e), dieser ausgeprägte Unterschied zwischen zwei anscheinend vokalischen Schreibweisen, zwischen zwei Vokalen, rein graphisch bleibt: er läßt sich schreiben oder lesen, aber er läßt sich nicht vernehmen“⁴⁶³ fließen eine ganze Reihe von Bedeutungen ineinander oder werden zu einem Bündel verwoben:

⁴⁵⁹ Deutsche in den 30er-Jahren zu Nazis, Sokrates zum Weisen und Moses zum Propheten, Schreiber zum Verrückten.

⁴⁶⁰ Derrida 1988: 32f

⁴⁶¹ „Gibt es ein Umherirren beim Zeichnen der *différance*, so folgt es der Linie des philosophisch-logischen Diskurses ebensowenig wie der ihres symmetrischen und zugehörigen Gegenteils, des empirisch-logischen Diskurses. Der Begriff von *Spiel* siedelt sich jenseits dieser Opposition an, er kündigt in der Nachtwache vor der Philosophie und jenseits von ihr die Einheit des Zufalls und der Notwendigkeit an in einem Kalkül ohne Ende.“
Derrida 1988: 33

⁴⁶² Derrida 1988: 29

⁴⁶³ Derrida 1988: 30

- „différenter“ im Sinne einer „Tätigkeit, etwas auf später zu verschieben“, einer „*Temporisati-
on*“⁴⁶⁴;
- „différenter“ im Sinne von „nicht identisch sein, anders sein, erkennbar sein“ und als Verräumli-
chung⁴⁶⁵;
- Polysemie⁴⁶⁶;
- eine „konstituierende, produzierende und originäre Kausalität“ bezeichnend als „Prozeß von
Spaltung und Teilung“⁴⁶⁷;
- Unentschiedenheit von aktiv und passiv⁴⁶⁸; gegen Begriff des Zeichens⁴⁶⁹ im Sinne der
Rückführung auf „die ontisch-ontologische Differenz“⁴⁷⁰;
- systematisches Spiel von Differenzen als Begriffsprozess⁴⁷¹;

⁴⁶⁴ Derrida 1988: 33 „*Différenter* in diesem Sinne heißt temporisieren, heißt bewußt oder unbewußt auf die zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umweges rekurrieren, welcher die Ausführung oder Erfüllung des "Wunsches" oder "Willens" suspendiert und sie ebenfalls auf eine Art verwirklicht, die ihre Wirkung aufhebt oder temperiert.“

⁴⁶⁵ In diesem Sinn müsste „zwischen den verschiedenen Elementen aktiv, dynamisch und mit beharrlicher Wiederholung, Intervall, Distanz, Verräumlichung entstehen.“ Derrida 1988: 33

⁴⁶⁶ „Es verweist zugleich auf die ganze Konfiguration dieser Bedeutungen, ist in unmittelbarer und irreduzibler Weise polysemisch, und dies ist für die Ökonomie des Diskurses, den ich zu halten suche, nicht gleichgültig“ Derrida 1988: 33

⁴⁶⁷ Derrida 1988: 33

⁴⁶⁸ „Es ist zu bedenken, daß im Französischen die Endung auf *ance* unentschieden zwischen dem Aktiv und dem Passiv verharrt, weder einfach aktiv noch passiv ist, sondern eher eine mediale Form ankündigt oder in Erinnerung ruft, eine Operation zum Ausdruck bringt, die keine Operation ist, die weder als Erleiden noch als Tätigkeit eines Subjektes, bezogen auf ein Objekt, weder von einem Handelnden noch von einem Leidenden aus, weder von diesen *Termini* ausgehend noch im Hinblick auf sie, sich denken läßt.“ Derrida 1988: 33

⁴⁶⁹ „Das Zeichen, so sagt man gewöhnlich, setzt sich an die Stelle der Sache selbst, der gegenwärtigen Sache, wobei "Sache" hier sowohl für die Bedeutung als auch für den Referenten gilt. Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es nimmt dessen Stelle ein. Wenn wir die Sache, sagen wir das Gegenwärtige, das gegenwärtig Seiende, nicht fassen oder zeigen können, wenn das Gegenwärtige nicht anwesend ist, bezeichnen wir, gehen wir über den Umweg des Zeichens. Wir empfangen oder senden Zeichen. Wir geben Zeichen. Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (*différance*) Gegenwart. [...] Gemäß einer solchen klassischen Semiotik ist das Ersetzen der Sache selbst durch das Zeichen zugleich *sekundär* und *vorläufig*: sekundär nach einer ursprünglichen und verlorenen Präsenz, aus der sich das Zeichen abgeleitet hat; vorläufig zu jener endgültigen und fehlenden Präsenz, angesichts derer das Zeichen sich in einer vermittelnden Bewegung befände.“ Derrida 1988: 35

⁴⁷⁰ Derrida 1988: 36

⁴⁷¹ „Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist. Ein solches Spiel, die *différance*, ist nicht einfach ein Begriff, sondern die Möglichkeit der Begrifflichkeit, des Begriffsprozesses und -systems überhaupt.“ Derrida 1988: 37

- „Effekt ohne Ursache“⁴⁷²;
- historisches Gewebe von Differenzen⁴⁷³;
- „Urschrift“ und „Urspur“⁴⁷⁴;
- „Beziehung des Sprechens zur Sprache“⁴⁷⁵;
- „Mit dem Gedanken der *différance* wird die Bestimmung des Seins als Anwesenheit oder als Seiendheit erfragt“⁴⁷⁶;
- „metaphysischer Name“⁴⁷⁷.

Aber genau dieser Name ist die *différance*, in dem er sie nicht ist, „Denn es gibt keinen *Namen* dafür, selbst nicht den der *différance*, die kein Name, die keine reine nominale Einheit ist

⁴⁷² „Da das Sprachsystem, das bei Saussure eine Klassifikation ist, nicht vom Himmel gefallen ist, wurden die Differenzen produziert, sind sie produzierte Effekte, deren Ursache ein Subjekt oder eine Substanz, eine Sache im allgemeinen, ein irgendwo gegenwärtiges und selbst dem Spiel der *différance* entweichendes Seiendes ist.“ Derrida 1988: 37

⁴⁷³ „bezeichnen wir mit *différance* jene Bewegung, durch die sich die Sprache oder jeder Code, jedes Verweisungssystem im allgemeinen "historisch" als Gewebe von Differenzen konstituiert. "Sich konstituiert", "sich produziert", "sich schafft", "Bewegung", "historisch", usw. müssen jenseits der Sprache der Metaphysik, in der sie mit allen Implikationen befangen sind, verstanden werden.“ Derrida 1988: 38

⁴⁷⁴ „Betrachtet man die Kette, in der die "*différance*" sich, je nach dem Erfordernis des Kontextes, einer gewissen Anzahl von nicht synonymen Substitutionen unterwirft, warum dann auf die "Reserve", auf die "Urschrift", auf die "Urspur", auf die "Verräumlichung", ja sogar auf das "Supplement", oder das "*pharmakon*", bald auf Hymen, auf Marge-Marke-Mark-Marsch (*marge-marque-marche*) usw. zurückgreifen?“ Derrida 1988: 38

⁴⁷⁵ „Wenn wir als Hypothese den Gegensatz zwischen Sprechen und Sprache für absolut halten, ist die *différance* nicht nur das Spiel von Verschiedenheiten in der Sprache, sondern die Beziehung des Sprechens zur Sprache, der Umweg, den ich gehen muß, um zu sprechen, das schweigende Unterpfand, das ich geben muß, und das auch für die allgemeine Semiologie gilt, indem es alle Beziehungen des Gebrauchs zum Schema, der Botschaft zum Code regelt.“ Derrida 1988: 41

⁴⁷⁶ „Konsequenz: die *différance* ist nicht. Sie ist kein gegenwärtig Seiendes, so hervorragend, einmalig, grundsätzlich oder transzendent man es wünschen mag. Sie beherrscht nichts, waltet über nichts, übt nirgends eine Autorität aus. Sie kündigt sich durch keine Majuskel an. Nicht nur gibt es kein Reich der *différance*, sondern diese stiftet zur Subversion eines jeden Reiches an.“ Derrida 1988: 47

⁴⁷⁷ „Für uns bleibt die *différance* ein metaphysischer Name und alle Namen, die sie in unserer Sprache erhält, sind immer noch qua Namen metaphysisch. Insbesondere wenn sie die Bestimmung der *différance* als Unterschied des Anwesens zum Anwesenden aussprechen, doch auch dann schon, wenn sie ihre Bestimmung als Unterschied des Seins zum Seienden bezeichnen.“ Derrida 1988: 51

und sich unaufhörlich in eine Kette von differierenden Substitutionen auflöst.“ Aber auch das steht in Frage.⁴⁷⁸ Wir bewegen uns in grundsätzlichen Aporien.

Vergleichen wir dieses Derridas Bündel von Bedeutungen der *différance* mit dem, was wir über die Stimme wissen - nicht die idealisierte Stimme bei Husserl, sondern die rehabilitierte Stimme unserer Untersuchung - so findet sich zu jedem Strang ein Aspekt, den wir mehr oder weniger deutlich auch in der Erfahrung der Stimme aufgefunden hatten. Sie ist auf eigene Weise Verräumlichung und Verzeitlichung, sie ist vieldeutig etc.

Derrida hat aber die Stimme als „Ursprung“ der Schrift der Metaphysik zugeschlagen und gestrichen: „Daher die Streichung der *arche* und die Transformation der allgemeinen Semiotik in Grammatologie, die eine kritische Arbeit an allem unternimmt, was in der Semiotik bis hin zu ihrem Stammbegriff - dem Zeichen - an metaphysischen Voraussetzungen festhielt, die mit dem Motiv der *différance* unvereinbar sind.“⁴⁷⁹

Wir hören aber nicht, an welcher Stelle die Stimme, der wir nachgegangen sind mit der *différance* unvereinbar wäre. Natürlich wäre dies noch einmal und gründlicher als dies hier möglich ist in einem weiteren Durchgang zu überprüfen. Wenn es aber Anlass gibt für die Vermutung, dies Alles wäre auf diese oder jene Weise der Stimme nicht fremd, sich also die Möglichkeit abzeichnet, dass die *différance* sich tatsächlich auch an, in und mit der Stimme aufweisen lässt, stellt sich die Frage, wie es um die These des Phonozentrismus der abendländischen Metaphysik nun steht.

Immerhin, da sind sich viele Autoren einig, hat dieses einflussreiche Verdikt eine eingehendere und vorurteilslose Beschäftigung für längere Zeit gebremst. Es ist also die Frage, ob dieses Urteil der Stimme tatsächlich gerecht wird. Wenn dieser Phonozentrismus sich nun aber gar nicht auf die mundane Stimme bezieht, sondern bloß auf ihr ideales lautloses Abbild in der Philosophie, aus der sie selbst verbannt wurde, dann könnte der von der eigenen Stimme ins Werk gesetzte Mythos von Präsenz und Gegenwart, der ja ein Mythos des Subjektes

478 „Dafür gibt es keinen Namen“: diesen Satz in seiner ganzen Platttheit lesen. Dieses Unbenennbare ist kein unaussprechliches Wesen, dem kein Name nahekommen könnte: Gott zum Beispiel. Dieses Unbenennbare ist jenes Spiel, das nominale Effekte bewirkt, verhältnismäßig einheitliche oder atomare Strukturen, die man Namen, Ketten von Namenssubstitutionen nennt, und in denen zum Beispiel der nominale Effekt "*différance*" selbst *herbeigeführt*, wiedereingeschrieben wird, als blinder Einstieg oder blinder Ausgang immer noch Teil des Spieles, Funktion des Systems ist.“ Derrida 1988: 51

⁴⁷⁹ Derrida 1988: 41

war, gerade anhand der *différance* mit der Stimme selbst dekonstruiert werden, denn es ist nicht mehr die Stimme selbst sondern ihr Logos, der hier wirkt. Die Aufdeckung ihrer Konstruktion und Technizität erscheint, wie wir darzustellen versucht haben, als geeignetes Mittel für ein solches Projekt. Wenn wir die Technizität der Stimme als „Skriptizismus“⁴⁸⁰ verstehen wollen, treffen wir uns auch wieder mit Krämer:

anders, als Derridas Phonozentrismus-Vorwurf es nahelegt, ist dem abendländischen Sprachkonzept ein impliziter Skriptizismus eigen. Seine Folgerichtigkeit gründet darin, daß die auf Raumrelationen beruhende stabile Visualisierung der Sprache zweierlei bewirkt: Einmal kann damit ‚die‘ Sprache überhaupt erst zu einem gegenständlichen Objekt metasprachlicher Untersuchungen werden. Überdies läßt erst die Kulturtechnik des schriftlichen Ausdrucks mit der ihr eigenen Hierarchisierbarkeit von Sätzen, das Argumentieren zu einem Gemeingut werden. Und umgekehrt folgt daraus: Eine Sprachphilosophie, die nicht primär an der Möglichkeit der Sprache als idealisiertem Medium von Vernunft und Erkenntnis interessiert ist, sondern an der Wirklichkeit des Sprechens am Leitbild der verkörperten Sprache, wird die implizite Musikalität der Stimmlichkeit zu rehabilitieren versuchen.⁴⁸¹

Wie in Kapitel 3 gezeigt, scheint Derridas Urteil auf der von Ihde aufgezeigten doppelten Reduktion des Visualismus aufzusetzen. Eine solcherart befangene Dekonstruktion läuft Gefahr, undifferenziert zu bleiben. In diesem Sinne ist die Stimme in der Tat zu rehabilitieren und mit ihr die Dekonstruktion weiter zu dekonstruieren, also mit der Stimme zu verstärken. Zum Beispiel, in dem mit ihrer Hilfe die Schrift als das Medium des Ausschlusses und die Metaphysik ihrer Diskurse analysiert wird. Dies aber eben nicht, um bloß die Vorzeichen umzudrehen, sondern um im Sinne eines „auditory turn“ zur Öffnung von Horizonten zu gelangen. Die von Krämer stark gemachte Musikalität der Stimme und ihr Verhältnis zur Schrift (z.B. in der Musik, ihrem Text und ihrer Aufführung) wäre ein gutes Feld, um damit zu beginnen, der Stimme besser zu entsprechen.

⁴⁸⁰ Vergl. Krämer 2003: 70

⁴⁸¹ Krämer 2003: Manuskriptversion 12

6.5 If Moses had owned a tape recorder ...

Wie sehr die *différance* an die Figur der „negativen Theologie“ erinnert, hat Derrida ausgeführt,⁴⁸² um sich damit vom Verdacht abzusetzen, einer „Supräsententialität“ das Wort zu reden.

Für eine Kritik der Macht könnte die Frage nach dem Klang der Stimme Gottes durchaus von Interesse sein, die in unserer einbegleitenden Anekdote über die Stimme des Hollywood-Gottes eine Rolle gespielt hat.⁴⁸³ Was sie aber übersieht, ist die Rolle des Kontextes und der Hierarchie, die in der mundanen Stimme je schon zum Ausdruck kommen. Aber der Name, mit dem Gott sich Moses vorstellt, schliesst solche Dinge aus. Und je nach Übersetzung changiert er im Deutschen, ganz in der Façon der *différance*, zwischen Zeit, Ort und Sein.⁴⁸⁴ Gott stellt sich mit seinem Namen in eigenen Worten jenseits aller Differenzen und jedes Kontextes. Dies gilt auch für seine Stimme. Für seine Schwester, die *différance*, sagte Derrida: „In jeder Exposition wäre sie dazu exponiert, als Verschwinden zu verschwinden. Sie liefe Gefahr zu erscheinen: zu verschwinden.“

Mit der Möglichkeit der Tonaufzeichnung wird aber nicht nur die Stimme mit all ihren Anteilen - wie jedes andere Klangereignis - der Flüchtigkeit entzogen. Sie wird auch zum Objekt und damit weiteren Möglichkeiten der technischen Manipulation und erweiterter Konstruierbarkeit zugeführt. Ob dieses Objekt aber noch die Stimme ist wäre zu fragen. Die Stimme

⁴⁸² „So daß die Umwege, die Perioden, die Syntax, auf die ich häufig werde rekurrieren müssen, denen der negativen Theologie manchmal zum Verwechseln ähnlich sehen. [...] Und doch ist, was derart mit *différance* bezeichnet wird, nicht theologisch, nicht einmal im negativsten Sinne der negativen Theologie, welche bekanntlich stets eifrig darum bemüht war, über die endlichen Kategorien von Wesen und Existenz, das heißt von Gegenwart, hinaus, eine Supräsententialität herauszustellen und daran zu erinnern, daß Gott das Prädikat der Existenz nur verweigert wird, um ihm einen Modus höheren, unbegreiflichen, unaussprechlichen Seins zuzuerkennen. Hier geht es nicht um eine solche Bewegung, und dies wird sich zunehmend bestätigen.“ Derrida 1988: 32

⁴⁸³ Vergl. z.B. Spinoza 1870, Online Ressource

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Spinoza,+Baruch+de/Theologisch-politische+Abhandlung/1.+Kapitel> (Zugriff 21.2.2012) Spinoza fragt hier sehr genau nach den Quellen der Kommunikation Gottes mit den Propheten und ob es sich um Einbildung oder tatsächliche Worte oder Zeichen handelte. Sein Schluss ist, es sind tatsächliche Worte, wenn die Bibel dies sagt.

⁴⁸⁴ Gott antwortet Moses auf die Frage von wem er berichten solle (Mose 3, 14):

Elberfelder 1905: "Ich bin, der ich bin"

Einheitsübersetzung: „Ich bin der «Ich-bin-da»“

Neues Leben Übersetzung: »Ich bin, der ich immer bin.«

Luther 1984: „Ich werde sein, der ich sein werde“

Evangelistisch: "Ich bin der, der ist und immer sein wird.“

Die Bibel, 2. Buch Mose, 3. Abschnitt, Moses Berufung, Abs 14

Alle Übersetzungen: www.bibelserver.com, Zugriff 21.2.2012)

Gottes kann unter solchen Bedingungen jedenfalls nur verstummen. Wie es sich mit der Stimme der Menschen verhält, wird zu prüfen sein.

If Moses Had Owned A Tape Recorder - God would have been silent.

Die Macht der Stimme äußert sich nur Off-the-record.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: *Rhetorik*. Hg.: Krapinger, Gernot. Übersetzung: Krapinger, Gernot. Stuttgart: Reclam 1999/ca. 340 bce.
- Aristoteles: *Über die Seele*. Hg.: Krapinger, Gerald. Übersetzung: Krapinger, Gerald. Stuttgart: Reclam 2011/ca 350 bce.
- Augoyard, Jean-François und Torgue, Henry: *Sonic experience. A guide to everyday Sounds*. Quebec: McGill-Queen's University Press 2006/1995.
- Ax, Wolfram: *Laut, Stimme und Sprache. Studien zu drei Grundbegriffen der antiken Sprachtheorie*. Hg.: Dihle, Albrecht, Erbse, Hartmut, Habicht, Christianet al. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1986.
- Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme. In: Barck, Karlheinz, Gente, Peter, Heidi, Paris und Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1990: 299-309.
- Beyer, Marcel: *Flughunde*. Taschenbuchausgabe. Erste Auflage Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996/1995.
- Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs*. Übersetzung: Beister, Hella. Wien: Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H 1990/1982.
- Brockhaus-Redaktion (1973). Stimme. *Brockhaus Enzyklopädie in Zwanzig Bänden*. Wiesbaden, F. A. Brockhaus. **18**: 142.
- Calboli Montefusco, L. und Z., S.: Auctoritas. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft 1992. **1**: 1177-1185.
- Campbell, Neil. A. und Reece, Jane B.: *Biologie*. Übersetzung: Lazar, Thomas, Niehaus, Monika, Vogel, Sebastian und Wink, Coralie. München: Pearson Studium 2009/2008.
- Casati, Roberto und Dokic, Jerome (2011). Sounds. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Zalta, Edward N. Stanford, Stanford University 2011.
- Cavarero, Adriana: *For more than one voice. Toward a philosophy of vocal expression*. Übersetzung: Kottman, Paul A. Stanford, California: Stanford University Press 2005/2003.
- Czepel, Robert (2011) "Sprache: Das Echo der Macht." *science.orf.at*.
- Danescu-Niculescu-Mizil, Cristian, Lee, Lillian, et al. 2011: *Echoes of power: Language effects and power differences in social interaction*. <http://arxiv.org/abs/1112.3670>
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen Verlag 1988: 29-53.
- Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Limited Inc*. Wien: Passagen Verlag 2001: 15-45.

- Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Übersetzung: Gondek, Hans-Dieter. Orig.-Ausg., 1. Auflage der Neuübersetzung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003/1967.
- Di Cesare, D. (1998). Stimme. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ritter, Joachim und Eisler, Rudolf. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft. **10**: 159-170.
- Dierks, Sonja und Klein, Richard, Eds.: *Stimme*. Musik&Ästhetik. Stuttgart: Klett-Cota 2009.
- Dolar, Mladen: *His Master's Voice : eine Theorie der Stimme*. Übersetzung: Engels., Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina. Frankfurt am Main: Frankfurt am Main : Suhrkamp 2007/2003.
- Dolar, Mladen: *His Master's Voice: Eine Theorie der Stimme*. Übersetzung: Engels., Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina. Frankfurt am Main: Frankfurt am Main : Suhrkamp 2007/2003.
- Einheitsübersetzung 2012: *Die Bibel*. www.bibelservers.com
- Epping-Jäger, Cornelia: Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei. In: Kolesch, Doris und Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006: 147-171.
- Espinet, David: *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*. Hg.: Figal, Günter und Wendel, Hans Jürgen. Tübingen: Mohr Siebeck 2009.
- Fiukowski, Heinz: *Sprecherzieherisches Elementarbuch*. 8., unveränd. Aufl. Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2010.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst. In: Defert, Daniel, Ewald, François und Lagrange, Jacques (Hg.): *Ästhetik der Existenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007: 287-317.
- Friedrich, Gerhard, Bigenzahn, Wolfgang, et al.: *Phoniatrie und Pädaudiologie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör*. 4., korrigierte Aufl. Bern: Huber 2008.
- Früh, Karl Friedrich: *Kybernetik der Stimmgebung und des Stotterns*. Erlenbach-Zürich [u.a.]: Rentsch 1965.
- Geißner, Hellmut: *Sprechwissenschaft. Theorie der mündlichen Kommunikation*. Hg.: Kochan, Barbara, Kochan, Detlef C. und Müller-Michaels, Harro. Königstein/Ts.: Scriptor Verlag GmbH 1981.
- Gethmann, Daniel: *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens in Radio*. Hg.: Pias, Claus und Vogl, Joseph. Zürich-Berlin: Diaphenes 2006.
- Göttert, Karl-Heinz: *Einführung in die Rhetorik: Grundbegriffe - Geschichte - Rezeption*. München: Fink 1994.
- Göttert, Karl-Heinz: *Geschichte der Stimme*. München: Fink 1998.
- Graber, Gerhard: *Tontechnik und interdisziplinäres Sinnen. Eine grundlegende Fragestellung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000.

- Grimm-Wörterbuch-Redaktion 1940: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mainmode=
- Habermann, Günther: *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene. Für Ärzte, Sänger, Pädagogen und alle Sprechberufe*. Stuttgart; New York: Thieme 1975.
- Habermas, Jürgen (2009). Es beginnt mit dem Zeigefinger. *Die Zeit*. **51**/10.12.2009
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986/1817.
- Ihde, Don: *Experimental phenomenology*. Albany, NY: State University of New York Press 1986/1977.
- Ihde, Don: *Listening and voice. Phenomenologies of sound*. Albany, NY: State University of New York Press 2007/1976.
- IMDb 2012: *IMDb*. www.imdb.com
- Jurt, Joseph (2010). "Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu." *LiThes Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*(3): 5-18.
- Karpf, Anne: *The human voice. The story of a remarkable talent*. London: Bloomsbury 2006.
- Kaulbach, F. (1998). Außen/innen, Außenwelt/Innenwelt. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ritter, Joachim und Eisler, Rudolf. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. **1**: 679-683.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink Verlag 1985.
- Klein, Richard (2009). "Stimme verstehen mit und gegen Roland Barthes." *Musik und Ästhetik* 13(51): 5-16.
- Kolesch, Doris: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: Epping-Jäger, Cornelia und Linz, Erika (Hg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont 2003: 267-280.
- Kolesch, Doris: NATÜRLICH KÜNSTLICH. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Kolesch, Doris und Schrödl, Jenny (Hg.): *Kunst-Stimmen*. Bonn: Theater der Zeit 2004: 19 - 38.
- Kolesch, Doris und Krämer, Sybille, Eds.: *Stimme*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2006.
- Kolesch, Doris und Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Kolesch, Doris und Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006: 7-15.
- Krämer, Sybille: Sprache - Stimme - Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2002: 323-346.
- Krämer, Sybille: Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache. In: Epping-Jäger, Cornelia und Linz, Erika (Hg.): *Medien/ Stimmen*. Köln: Dumont 2003: 65-84.

- Krämer, Sybille: Die ›Rehabilitierung der Stimme‹. Über die Oralität hinaus. In: Kolesch, Doris und Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2006: 269-295.
- Kuhn, Peter: *Offenbarungsstimmen im antiken Judentum*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1989.
- Laver, John: *The phonetic description of voice quality*. Digital reprinted version. Cambridge: Cambridge University Press 2009/1980.
- Lawlor, Leonard (2006). Jacques Derrida. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2011 Edition)*. Zalta, Edward N. Stanford, Stanford University 2011.
- Lønstrup, Ansa (2010). "Don Ihde: Listening and voice. Phenomenologies of sound (2nd ed.)." *MedieKultur* 48: 136-138.
- Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch, Doris und Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006: 130-146.
- Maempel, H-J. und Weinzierl, S.Kaminski, P.: Audiobearbeitung. In: Weinzierl, Stefan (Hg.): *Handbuch Audiotechnik*. Berlin-Heidelberg: Springer 2008: 721-781.
- Mauss, Marcel: Techniken des Körpers. In: Mauss, Marcel (Hg.): *Soziologie und Anthropologie 2*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989: 199-220.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Hg.: Fietzek, Gerti und Glasmeier, Michael. Übersetzung: Amann, Meinrad. Basel: Verlag der Kunst 1994/1964.
- Meier-Oeser, S. (1998). Technologie. Historisches Wörterbuch der Philosophie. Ritter, Joachim und Eisler, Rudolf. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. **10**: 1618.
- Menke, Bettine: Die Stimme der Rhetorik - Die Rhetorik der Stimme. In: Kittler, Friedrich, Macho, Thomas und Weigel, Sigrid (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie Verlag 2008: 115-132.
- Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch, Doris und Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006: 211-236.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag GmbH 2001.
- Müller, S: Messtechnik. In: Weinzierl, Stefan (Hg.): *Handbuch Audiotechnik*. Berlin-Heidelberg: Springer 2008: 1087-1169.
- Neumark, Norie: Introduction: The Paradox of Voice. In: Neumark, Norie, Gibson, Ross und Leeuwen, The van (Hg.): *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2010: xv-xxxiii.
- Palmer, Richard E. (1978). "The Claim of Sound Listening and Voice: A Phenomenology of Sound by Don Ihde. Review." *Human Studies* Vol. 1, (No 3 (Jul 1978)): 301-309.
- Peters, John Durham: The Voice and Modern Media. In: Kolesch, Doris und Schrödl, Jenny (Hg.): *Kunst-Stimmen*. Bonn: Theater der Zeit 2004: 85-100.

- Platon: Kratylos. In: Wolf, Ursula (Hg.): *Platon. Sämtliche Werke*. Reinbeck bei Hamburg: rowohlt 2004. **3**: 11-90.
- Platon: Politeia. In: Wolf, Ursula (Hg.): *Platon. Sämtliche Werke*. Reinbeck bei Hamburg: rowohlt 2006. **2**: 195-537.
- Platon: Timaios. In: Wolf, Ursula (Hg.): *Platon. Sämtliche Werke*. Reinbeck bei Hamburg: rowohlt 2006. **4**: 11-104.
- Platon: Gorgias. In: Wolf, Ursula (Hg.): *Platon. Sämtliche Werke*. Reinbeck bei Hamburg: rowohlt 2007. **1**: 337-452.
- Platon: Protagoras. In: Wolf, Ursula (Hg.): *Platon. Sämtliche Werke*. Reinbeck bei Hamburg: rowohlt 2007. **1**: 271-335.
- Ploog, Detlev und Jürgens, Uwe: Zur Evolution der Stimme. In: Scherer, Klaus R. (Hg.): *Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*. Weinheim Basel: Beltz Verlag 1982.
- Poizat, Michel: Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuß. In: Kittler, Friedrich, Macho, Thomas und Weigel, Sigrid (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Quintilianus, Marcel Fabius: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg.: Rahn, Helmut. Übersetzung: Rahn, Helmut. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975/ca. 90.
- Redaktion (1998). Technik. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ritter, Joachim und Eisler, Rudolf. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. **10**: 1618.
- Robling, F. H.: Ethos. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994. **2**: 1516-1517.
- Schlingplässer, Simon: *Phonaskia - Das Üben der Stimme. Sprecherzieherische Stimmbildung im antiken Griechenland*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller 2007.
- Schmicking, David: *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Schmölders, Claudia: Stimmen von Führern. Auditorische Szenen 1900-1945. In: Kittler, Friedrich, Macho, Thomas und Weigel, Sigrid (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*. Berlin: Akademie Verlag 2008: 175-195.
- Schneider, Berit und Bigenzahn, Wolfgang: Anatomie und Physiologie der Stimme. In: *Stimmdiagnostik*: Springer Vienna 2007: 29-41.
- Schneider, M.: Mikrofone. In: Weinzierl, Stefan (Hg.): *Handbuch Audiotechnik*. Berlin-Heidelberg: Springer 2008: 313-419.
- science.orf.at (2012). Tiefe Stimmen bevorzugt.
- Spinoza: *Theologisch-politische Abhandlung*. 1870/1670.
- Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. 9., unveränd. Nachdr. der 1. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Schattauer 2009.

- Strube, Gerhard und Lazarus, Gerda: Der akustische Kanal. In: Posner, Roland, Robering, Klaus und Seboek, Thomas A. (Hg.): *Semiotik. ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1997. **1**: 294-300.
- Sundberg, Johan: *The science of the singing voice*. Dekalb, Ill. : Northern Illinois Univ. Press 1987.
- Tembrock, Günter: Die Systemlage des Senders im tierischen Ausdruck. In: Scherer, Klaus R. (Hg.): *Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*. Weinheim Basel: Beltz Verlag 1982.
- Tomasello, Michael: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*. Übersetzung: Schröder, Jürgen. Frankfurt a.M. 2011/2008.
- Trojan, Felix: Die Generatoren des stimmlichen Ausdrucks. In: Scherer, Klaus R. (Hg.): *Vokale Kommunikation. Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*. Weinheim Basel: Beltz Verlag 1982.
- Uexküll, Jakob von: *Streifzüge durch die Umwelt von Menschen und Tieren. Bedeutungslehre*. . Hamburg: Rohwolt 1958/1956.
- Vovolis, Thanos und Zamboulakis, Giorgos (2007). "The Acoustical Mask of Greek Tragedy." *DIDASKALIA* VII(1). http://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html Zugriff
- Waldenfels, Bernhard: Das Lautwerden der Stimme. In: Kolesch, Doris und Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2006: 191-210.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel : Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Berlin : Suhrkamp 2010.
- Weinzierl, S.: Grundlagen. In: Weinzierl, Stefan (Hg.): *Handbuch Audiotechnik*. Berlin-Heidelberg: Springer 2008: 1-39.
- Wermke, Kathleen. (2009, 19.2.2012). "Sprache beginnt mit dem ersten Schrei." *Meldungen* Zugriff 20.2.2012, <http://www.uni-wuerzburg.de/sonstiges/meldungen/single/artikel/sprache-be/>.
- Wikipedia-Autoren 2012: *Wikipedia*. <http://www.wikipedia.org/>
- Wilczek, M. und Campe, R. (2009). Stimme. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Ueding, Gert. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. **9**: 83-99.
- Wildfeuer, Armin G. (2003). Technikphilosophie. *Handwörterbuch Philosophie*. Rehfus, Wulff D. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht: 639-641.

Lebenslauf

Peter Rantaša, geboren am 03.03.1964

Verheiratet, 2 Kinder

Ausbildung

2003-2012 Studium der Philosophie, Universität Wien

1987-1992 Studien elektroakustischer, experimenteller und elektronischer Musik,

1983-1990 Studien der Medizin, Politikwissenschaft, Philosophie, Universität Wien

1983 Matura in Nachrichtentechnik, Elektronik und biomedizinischer Technik, TGM Wien

Berufspraxis (Auswahl):

seit 2001 Lehrbeauftragter am Institut für kulturelles Management, MDW

seit 2012 Geschäftsführer der Rantasa & Molin GmbH (rhiz - Musikveranstaltungen)

1999 - 2012 Leiter des Music Information Center Austria

2000 - 2010 Diverse Ehrenämter in nationalen und internationalen Musikorganisationen

seit 1992 Kurator und Produzent von nationalen und internationalen Musikfestivals

Inhaltsangabe

Die Arbeit stellt die Frage nach dem Ausdruckscharakter der Stimme. Ausgangspunkt ist Sybille Krämers Überlegung zu einer „negativen Semiologie“ der Stimme, die in der Absicht ihrer Rehabilitation in der Stimme indexikalische Anzeichen zur Person der Sprecherin hört, deren Berücksichtigung auf ein „nicht-intellektualistisches Sprachkonzept“ hinauslaufe. Diesem Ansatz wird das Modell von Techniken der Stimme gegenübergestellt. Zunächst wird der Begriff Stimme als Rückkopplung von Lautproduktion und Gehör sowohl sprachlich als auch biophysikalisch geklärt und auf die Devokalisierung des logos in der Philosophie hingewiesen. Darauf folgt die Diskussion von Don Ihdes „Phänomenologie der Stimme“ als „meaningful sound“ mit dem Aufweis verschiedener Ansatzpunkte für Techniken der Stimme. Im nächsten Schritt wird die Polarisierung von Sinn und Sinnlichkeit kritisiert und zugunsten eines dynamischeren Verhältnisses überwunden. In der Natur- und Kulturgeschichte der Stimme wird dann die intentionale Modulation von Affektanteilen und die Sicherung sozialer Hierarchien als Charakteristikum stimmlicher Kommunikation und Ziel der Techniken der Stimme herausgearbeitet. Anhand des konkreten Beispiels der antiken Rhetorik werden die erarbeiteten Befunde überprüft. Mit der Praxis des Radiostimme werden schließlich Möglichkeiten der Erweiterung der Körpertechniken der Stimme durch Medientechnik diskutiert. In den Schlussfolgerungen wird unter anderem die während der ganzen Untersuchung präsente „différance“ Jacques Derridas in der Stimme aufgewiesen und die Phonozentrismusthese als Kern der abendländischen Metaphysik hinterfragt.