

Stimme

Annäherung an ein Phänomen

*Herausgegeben von
Doris Kolesch
und Sybille Krämer*

Die Stimme ist ein performatives Phänomen par excellence. Das gilt für ihre Ereignishaftigkeit, ihren Aufführungscharakter, ihre Eigenschaft, Spur unseres individuellen wie auch sozialen Körpers zu sein, aber auch für ihr Subversions- und Transgressionspotenzial. Die Stimme ist zugleich ein Schwellenphänomen, nicht einfach Körper *oder* Geist, Sinnliches *oder* Sian, Affekt *oder* Intellekt, Sprache *oder* Bild, Index *oder* Symbol, sondern sie verkörpert stets beides. Situiert zwischen zwei Seiten, stiftet sie ein Verhältnis zwischen beiden. Gerade weil das Phänomen der Stimme die Grenzen der Einzelwissenschaften überschreitet, ist ihre fachspezifische wie interdisziplinäre Erkundung und begriffliche Bearbeitung eine vorrangige Aufgabe, der sich die Beiträge in diesem Band widmen.

Doris Kolesch ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Sybille Krämer ist Professorin für Philosophie an der Freien Universität Berlin und Permanent Fellow am Wissenschaftskolleg in Berlin. Im Suhrkamp Verlag sind u. a. von ihr erschienen: *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien* (Hg., stw 1379); *Sprache – Sprechakt – Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen der Gegenwart* (stw 1521).

Suhrkamp

Inhalt

<i>Doris Kolesch/Sybille Krämer:</i> Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band	7
LITERATUR	
<i>Sigrid Weigel:</i> Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven	16
KUNST	
<i>Doris Kolesch:</i> Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst	40
OPER	
<i>K. Ludwig Pfeiffer:</i> Operngesang und Medientheorie	65
MYTHOS	
<i>Petra Gehring:</i> Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo	85
SPRACHE	
<i>Ekkehard König und Johannes G. Brandt:</i> Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive	III
TECHNIK	
<i>Thomas Macho:</i> Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme	130
POLITIK	
<i>Cornelia Epping-Jäger:</i> Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei	147
TIERREICH	
<i>Julia Fischer:</i> Tierstimmen	172

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie
<http://dnb.ddb.de>

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1789
Erste Auflage 2006

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2006
Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert

oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 3-518-29389-3

1 2 3 4 5 6 - II X0 09 08 07 06

PHÄNOMENOLOGIE

Bernhard Waldenfels: Das Lautwerden der Stimme 191

ETHIK

Dieter Mersch: Präsenz und Ethizität der Stimme 211

SCHWEIGEN

Claudia Benthien: Die *vanitas* der Stimme, Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual 237

FAZIT UND AUSBLICK

Sybille Krämer: Die »Rehabilitierung der Stimme«, Über die Oralität hinaus 269

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren 296

Stimmen im Konzert der Disziplinen

Zur Einführung in diesen Band

I.

Gibt es ein Phänomen, das so untrüglich Zeugnis ablegt von menschlicher Anwesenheit und kreatürlichem Leben wie das Erklingen einer Stimme? Gibt es zugleich etwas, das so verstörend wirkt wie die Erfahrung, dass eine als Index lebendiger Präsenz ge-deutete Stimme sich als technische Aufzeichnung, als die geistergleiche Stimme eines Toten erweist? Und noch eine Frage: Die *Reproduktion* der Stimme ist uns seit dem Phonographen bestens vertraut; doch was ist der Grund dafür, dass ihre »authentisch klingende« künstliche *Produktion* selbst im Zeitalter des Computers nicht gelingen will?

2.

Die Stimme bildet den Nukleus dessen, worum Geistes-, Human- und Kunstwissenschaften kreisen: »The humanities are, at their core, voice arts.«¹ Doch unsere Betrachtung von Geist und Kultur ist zuvörderst orientiert am »geronnenen« Werk: Denn nur die Zeiten überdauernde Stabilität von Texten, Bildern, Bauten und Instrumenten hinterlässt Objekte, die wir als Verkörperungen von Kultur dann auch studieren und interpretieren können. Das ganz und gar flüchtige Ereignis der unaufgezeichneten Stimme versagt sich solchem »Zugriff«: Die ephemere Stimme hinterlässt keine (sichtbare) Spur. Ihre Äußerung ist eine Entäußerung, ihr Vollzug ereignet sich als Entzug.

So wundert es kaum, dass die abendländische Tradition den Vorgaben eines Okularzentrismus gefolgt ist: Seit in der griechischen Antike Heraklit die Augen gegenüber den Ohren als die besseren

¹ Peters, John Durham, »The Voice and Modern Media«, in: *Kunst-Stimmen*, hg. v. Doris Kolesch und Jenny Schrödl, Berlin 2004, S. 85-101, hier: S. 85.

Sigrid Weigel
Die Stimme als Medium des Nachlebens:
Pathosformel, Nachhall, Phantom

Kulturwissenschaftliche Perspektiven

Gewidmet Michel Poizat (1949-2003), dessen wunderbare Bücher über die göttliche und die diabolische Stimme in Deutschland bisher kaum wahrgenommen worden sind.¹

Die Stimme auf der Kehrseite der Grammatologie

Mit der Wiederkehr der Stimme – und der vielfältigen Phänomene von Stimme(n) – in den Horizont kulturwissenschaftlicher Interessen² ist die Stimme aus dem Schatten eines dekonstruktiven philosophischen Diskurses herausgetreten. War doch in Jacques Derridas *Grammatologie* (1967) die Stimme dasjenige, was die von ihm kritisierte Tradition von Logo-Phonozentrismus und Onto-Theologie am eindeutigsten verkörpert: die Stimme als Zeichen des Zeichens insofern, als sie sich in der von ihm beschriebenen Geschichte abendländischer Metaphysik als Ausdruck von Präsenz und Sinn darstellt. »Jedenfalls ist die Stimme dem Signifikat am nächsten«, so Derridas Zentralthese in jenem Buch, das lange Zeit als Kultbuch der Dekonstruktion³ galt:

- 1 Um nur einige Titel von Michel Poizat zu nennen: *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur le jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris 1986 (englische Übersetzung 1992); *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris 1996; *Variations sur la voix*, Paris 1998.
- 2 Vgl. Göttert, Karl-Heinz, *Geschichte der Stimme*, München 1998; Meyer-Kalkus, Reinhardt, *Stimme und Sprechkunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001; Kittler, Friedrich, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, Berlin 2002; Epping-Jäger, Cornelia, und Erika Linz (Hg.): *Medienstimmen*, Köln 2003; Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004; Kolesch, Doris, und Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004.
- 3 Das bedeutet nicht, dass die Abwertung der Stimme notwendig aus einem dekon-

ob man es nun sehr genau als (gedachten und gelebten) Sinn oder etwas weniger genau als Ding bestimmt. Jeder Signifikant, zumal der geschriebene, wäre bloßes Derivat, verglichen mit der von der Seele oder dem denkbaren Erfassen des Sinns, ja sogar dem Ding selbst untrennbaren Stimme. [...] Unangetastet bleibt somit ihre Herkunft aus jenem Logozentrismus, der zugleich Phonozentrismus ist: absolute Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins, der Stimme zu Idealität des Sinns.⁴

Dieser Blick auf die Stimme als Repräsentation von Sinn und Sein ist geprägt durch den Gegensatz von Stimme und Schrift und motiviert durch die Rehabilitierung der Schrift aus ihrer Bewertung als Sekundärphänomen, als »bloßes« Notationssystem des Gesprochenen, von diesem abhängig und ihm nachgelagert. Damit verengt sich aber der Blick auf die Stimme als Medium von Aussagen, während dagegen der akustische Signifikant, d. h. die Materialität der Stimme und die ganze Dimension von Klang- und Affektmodulation, ausgeblendet bleiben. Damit geraten diejenigen Äußerungen der Stimme, die dem Sinn vorausgehen, ebenso aus dem Blick wie dasjenige, was sich als Überschuss oder auch als Störung oder Unterbrechung von Aussagen darstellt, wie Atem, Rhythmus, Zögern, Lautstärke etc. bis hin zu stimmlichen Manifestationen jenseits des Sinns wie Lachen, Weinen, Schreien, Wimmern etc. – also all das, was »die menschliche Rede überschreitet«, oder die »gesamte extreme Vokalität außerhalb der Rede«.⁵

Das Urteil, das die *Grammatologie* über die Stimme verhängt hat, ist selbst einer metaphysischen Perspektive geschuldet, der Frage nach der Funktion der Stimme als Träger von Sinn oder, anders gesagt: als Medium von Rede, Aussage oder Semantik. Man braucht aber nur die Abteilung oder das Regal der Bibliothek zu wechseln und sich im Archiv anderer Fächer als dem der Philosophie über die Stimme zu informieren, um auf ganz andere Begriffe der Stimme zu

truktiven Ansatz heraus erfolgt. Den Gegenbeweis stellen die Arbeiten von Bettine Menke zur Prosopopöia und zur Rhetorik der Stimme dar, vgl. etwa: »Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 115-132.

- 4 Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974, S. 25.
- 5 Poizat, Michel, »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuß«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 222 und 230.

stoßen. So findet sich im musikwissenschaftlichen Standardwörterbuch *Musik in Geschichte und Gegenwart* z. B. folgender Eintrag:

Stimme. Zur Wortgeschichte. Griech. φωνή bezeichnet den Klang der menschlichen St., der durch die Artikulation Sinnträger wird. Indem die frühe MTh. ihre Grundbegriffe »symphonia« (consonantia) – »diaphonia« (dissonantia) von φωνή herleitet, benennt sie die geistige Ordnung zwischen den Tönen (φθόγγου, soni) als ihr Arbeitsfeld.⁶

Ausgangspunkt einer musikwissenschaftlichen Betrachtung der Stimme ist notwendigerweise der Klang, um von dort aus die Ordnung der Töne zu betrachten. Deren Grundoperation – in der Musik ebenso wie in der Sprache – ist die *consonantia*, eine Operation, die man als *ars combinatoriae* von Tönen oder physisch-akustischen Elementen bezeichnen könnte, in der diese durch Fügung, Abstand und Rhythmisierung zu sinnvollen Einheiten verbunden werden. Die Art und Weise, wie Signifikanten – im Fall der Stimme ist es der Klang – durch Artikulation zum Sinnträger werden, bezeichnet aber genau jenen Vorgang, der, als *différance* benannt, im Zentrum von Derridas theoretischen Überlegungen steht. Gerade der nuanzenreiche Übergang von unartikulierten Tönen zu phonetischen Sinneinheiten wäre ein sehr ergiebiges Feld zum Studium von *différance*, jener Spur von Materiellem, die dem Sinn vorausgeht, aber im Vorgang der Artikulation, des Schreibens oder Sprechens zum bedeutungsproduzierenden Signifikanten wird, ein Vorgang, den Derrida als Grund und Voraussetzung jeder Grammatologie beschrieben hat: »Es gilt, die Spur vor dem Seienden zu denken.«⁷

Julia Kristeva hatte die physische Dimension der Stimme als Gegenpart der sprachlichen Ordnung und Aussagenlogik ins Zentrum ihrer *Revolution der poetischen Sprache* (1974, deutsch 1978) gestellt, mit dem Begriff des »Semiotischen« benannt, im psychoanalytischen Sinne als Medium des Begehrens definiert und dem Symbolischen bzw. dem Gesetz der Sprache (im Lacan'schen Sinne) entgegengestellt. Im Kontext ihrer Theorie müsste man die These von Derrida also genau umdrehen und festhalten: Die Stimme ist dem Signifikanten am nächsten. Die Stimme wäre damit also dasjenige Medium, mit dem die Transformationen und Übergänge zwischen Signifikant und Signifikat, Leiblichem und Intellegiblem, Kreatürlichem

⁶ Blume, Friedrich (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1986, Bd. 12, S. 1342.

⁷ Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974, S. 82.

und Sozialem vollzogen werden und das somit auch im Zentrum der konfliktreichen Verhandlungen über die genannten Gegensätze steht. »Die Ambivalenz der Stimme hat hier ihren Ursprung, denn auch wenn sie einer symbolischen Äußerung verpflichtet ist, stellt sie doch auch jenen Rest einer Instanz des absoluten, nicht auf das Symbolische reduzierbaren Genusses dar.«⁸

Tatsächlich sind es gerade die vor- und unartikulierten, diesseits oder jenseits jeden Sinns befindlichen, akustisch-physischen Qualitäten der Stimme, auf die nicht nur die Poesie bzw. Literatur, sondern auch andere Künste gerne zurückgreifen. Man denke etwa an die Koloraturen in der Oper oder an den Schreckensschrei in Monteverdis *Tancredi und Clorinde* – auch an dessen leitmotivische Bedeutung in Anna Dudens Prosabuch *Judasschaf* (1985). Man denke an Bruce Naumanns Video-Installationen mit monoton sich wiederholendem Brüllen oder Schreien, an die Vielstimmigkeit in den Alben und Rauminstallationen von Ilya Kabakov,⁹ an Vera Frenkels Video-Arbeiten, beispielsweise die Inszenierung der Heterogenität und Ungleichzeitigkeit zwischen verschiedenen Sprachen (Deutsch, Englisch, Polnisch, Jiddisch) und den Gesichtern von Sprechern aus unterschiedlichen Kulturen in ihrer Transit-Raum-Installation auf der Documenta 1994,¹⁰ oder an Jochen Gerz' Film *Die kleine Zeit. Beitrag zur viele Jahre dauernden Diskussion um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2000). Gerz präsentiert, auf der Grundlage einer Befragung von 62 Persönlichkeiten, Stimmen besonderer Art, indem er jeweils nur jenen Augenblick, jene »kleine Zeit« vor der Antwort, das Schweigen und die Mimik der Gesichter vor der Rede zu einem Film zusammengeschnitten hat.¹¹ Er bricht gleichsam das Schweigen aus dem Redefluss der Debatte, aus dem Kontinuum des Diskurses heraus und hebt auf diese Weise genau jene Momente von Stillstand und Zögern hervor, die ansonsten gerade

⁸ Poizat, Michel, »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuß«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kitzler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 232.

⁹ Vgl. dazu Jolles, Claudia, »Stimmen in den Werken von Ilya Kabakov«, in: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Eleonora Louis und Toni Stoos, Wien 1993, S. 283-290.

¹⁰ Frenkel, Vera, ... *from the Transit Bar: Body Missing*, www.yocku.ca/BodyMissing, Stockholm 1997.

¹¹ Vgl. Wettengl, Kurt (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2000, S. 120-123.

verschwinden, wenn die Interviews so genannter Zeitzeugen zu den Geschichtsbildern der Oral History zusammengestellt werden.

Die Stimme ist also nicht nur Medium der Aussage, sondern auch Medium von einem Jenseits der Rede, das den Sprechern ins Wort fällt, so könnte man in Abwandlung einer Formulierung von Walter Benjamin über »etwas jenseits des Dichters«, das »der Dichtung ins Wort fällt«,¹² sagen. Das in dem Benjamin-Zitat angesprochene Verhältnis der Sprache zu einem – transzendental konnotierten – Jenseits verweist auf ein anderes Argument im Kontext von Derridas Kritik des Phonozentrismus und der Stimme als Ausdruck von Sein und Sinn. Darin geht es ihm um eine Nähe des Zeichens zur Theologie: »Das Zeichen und die Göttlichkeit sind am gleichen Ort und zur gleichen Stunde geboren. Die Epoche des Zeichens ist ihrem Wesen nach theologisch.«¹³

Was aber heißt hier theologisch, und von welcher Theologie ist überhaupt die Rede?

Wie so oft, verkennt auch hier der Blick auf das Theologische die Wahrnehmung religionsgeschichtlicher Phänomene, die Aufmerksamkeit für die Bedeutung religiöser Bilder und Figuren in der Kulturgeschichte. Denn die Frage nach der Stimme in der bzw. den Religion(en) stellt einen weiteren blinden Fleck der Grammatologie dar. Doch schon bei der nahe liegendsten Probe auf die Derrida'sche These vom theologischen Wesen (sic!) der Epoche des Zeichens, beim Blick in die Bibel, gerät die These ins Wanken. Die Zeichen, denen man in der *Heiligen Schrift* begegnet – insbesondere die Zeichen, die dort das Signum des Göttlichen tragen –, sind eher »Zeichen und Wunder« als semiotische Zeichen wie in der Epoche der Repräsentation, während die Stimme, soweit sie als göttliche Stimme auftritt, dort als Offenbarung in Erscheinung tritt. Insofern steht die »Epoche des Zeichens« keineswegs in einem eindeutigen, gar unkomplizierten Verhältnis zu den Zeichen des Göttlichen. Zumal es von Gott heißt, dass er nie direkt zu seinem Volk spricht, so dass in das Phänomen der göttlichen Stimme immer schon eine Differenz eingeschrieben ist. Die biblische Szene der Übergabe der

12 Benjamin, Walter, »Goethes Wahlverwandschaften«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. I.1, S. 182.

13 Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974, S. 28 (*Hervorhebung von mir; S. W.*).

Gesetze könnte man sogar als eine Urszene der Differenz – und der postalischen Epoche mit ihren Attributen von Adressierung, Distanz in Raum und Zeit, Nachträglichkeit und Kryptierung¹⁴ – beschreiben, da Moses in ihr als Mittler zwischen göttlichem Willen und dem Volk Israel agiert, als eine Art Übermittler und Übersetzer, dem die Übertragung der göttlichen Stimme in die Sprache Israels zukommt – oder auch als Postbote.

So heißt es in Exodus 4 beispielsweise, dass Moses die »Zeichenmacht erhält«. Doch handelt es sich bei der Übergabe der Gesetze an ihn keineswegs um eine bloße Notation des Gesagten, vielmehr begegnet hier ein äußerst komplexes und kompliziertes Verhältnis von göttlicher Stimme und Aufzeichnung. Die Schwierigkeiten beginnen schon damit, dass die Übergabe der Gesetze nicht einmal, sondern zweimal erfolgt. Denn nachdem die ersten Tafeln mit »Gottes Schrift« von Moses zerschmettert wurden, als er bei der Rückkehr sein Volk in Anbetung von Götzen vorfand, erfolgt eine zweite Übergabe. Für deren Erzählung lässt sich die Frage »Wer schreibt« nicht leicht beantworten. So heißt es etwa: »Ich werde darauf die Worte schreiben, die auf den ersten Tafeln standen, die du zerschmettert hast« (Exodus 34,1). Insofern werden die Gesetze, die schließlich ihre Adressaten erreichen, bereits als Ersatz und Kopie einer verlorenen, ersten Schrift bezeichnet, während das Original oder die Urschrift zerstört ist. Und auch diese zweite Übergabe gibt einige Rätsel auf: »Dann sprach der Herr zu Moses: Schreib diese Worte auf!« Woraufhin Moses immerhin vierzig Tage beim Herrn blieb, um die nur »zehn Worte des Bundes auf Tafeln aufzuschreiben«, wie Exodus 34,27 f. erzählt. Zwar scheint diese biblische Erzählung einige Ähnlichkeiten zu jener Szene des Diktats zwischen Sokrates und Plato aufzuweisen, die Derrida zu seiner Theorie der postalischen Epoche in dem Buch *Carte Postale* (1980) veranlasst hat, dem Supplement zu seiner *Grammatologie*. Doch welcher andere Worte müssen das sein, deren Aufzeichnung so unvergleichlich viel Zeit in Anspruch nimmt! Diese Differenz verweist auf einen radikalen Unterschied zwischen der biblischen (Gott–Moses) und der philosophiegeschichtlichen Gründungsszene (Sokrates–Plato) zum Verhältnis von Stimme und Schrift.

14 Derrida, Jacques, *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 1. Lieferung: *Sendungen*, Berlin 1982.

Ein Problem, das Derridas Hinweis zum theologischen Charakter der Epoche des Zeichens berührt, ohne es jedoch zu thematisieren, ist der Kampf der Theologie gegen die Stimme, genauer gegen die reine Vokalität und den Gesang, welche in den Religionen des Gotteswortes immer wieder als Bedrohung einer Vergöttlichung des Wortes betrachtet werden mussten, wie Michel Poizat in einer Untersuchung zum Motiv der *Musica diabolica* in christlichen und islamischen Quellen gezeigt hat.

So betrachtet erweist sich der Bezug zwischen Wort und Stimme als Zentrum des Anliegens dieser Religionen. Die Frage nach diesem Bezug liegt der intensiven Reflexion des Christentums zugrunde, die sich aus dem Problem der Legitimität der Rückkehr zum Lyrismus in dessen kultischer Praxis entwickelt, ebenso wie sie den Überlegungen zugrunde liegt, die die ersten Gelehrten des islamischen Gesetzes sechs Jahrhunderte später anstellten, als sie ihrerseits die Modalitäten ihres religiösen Kultus festzulegen hatten.¹⁵

Wenn Derrida in der *Grammatologie* also ein Konzept von Schrift, verstanden als Spur und *différance*, der Stimme als Signum der Anwesenheit entgegengesetzt bzw. dieser vorausgehen lässt, dann markiert die Stimme als Phänomen von *différance* und Überschuss gleichsam die Kehrseite seines Buches. Diese Stimme aber ist in der europäischen Kulturgeschichte mindestens so bedeutsam und wirkungsvoll wie die Stimme als Zeichen von Präsenz. Die Tatsache, dass ihr bei Derrida keine Aufmerksamkeit zukommt, erklärt sich aus der philosophiegeschichtlichen Perspektive seiner Betrachtungen. Mit dem jüngst wiedererwachten kulturwissenschaftlichen Interesse am Phänomen der Stimme/n hat gerade diese Kehrseite eine besondere Aufmerksamkeit erfahren: die Stimme diesseits des Zeichens und die Stimme jenseits von Logos und Sinn.

¹⁵ Poizat, Michel, »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuß«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 216.

Figur des Nachlebens und Pathosformel: Opernstimme und Stimme der Toten

Schon Stephan Greenblatt hat in einem Klassiker der neuen Kulturwissenschaft deren Arbeit als Gespräch mit den Toten beschrieben: »Es begann mit dem Wunsch, mit dem Toten zu sprechen.« Dieser programmatische Satz steht am Anfang von Greenblatts *Verhandlungen mit Shakespeare*:

Gewiß, ich hörte stets nur meine eigene Stimme, aber meine Stimme war zugleich die Stimme der Toten, insofern es den Toten gelungen war, Textspuren von sich selbst zu hinterlassen, die sich durch die Stimmen der Lebenden zu Gehör bringen.¹⁶

Als Spur, die von den Toten zeugt und spricht, ist die Stimme nun umgekehrt gerade mit den oder dem Abwesenden verbunden, Signum von Differenz in Zeit und Ort. Sie wird hier zum Medium des Nachlebens vergangener Generationen, zum Medium des kulturellen Gedächtnisses. Die Rede vom »Gespräch mit den Toten« ist nicht bloß metaphorisch zu verstehen; sie verweist vielmehr auf einen Sprachbegriff diesseits der Epoche des Zeichens. Denn das Gespräch mit den Toten hat man sich ja nicht als Kommunikation vorzustellen, bei der mit Hilfe von Zeichen über Drittes gehandelt wird, sondern als eine Art *correspondance* im Benjamin'schen Sinne: Nachhall der Stimme der Toten im Zuge der Entzifferung von Hinterlassenschaften und abhängig vom »historischen Index« der Stimmen der je Lebenden. Greenblatts Beschreibung erinnert nicht zufällig an Walter Benjamins Text über die »adamitische Sprache«, die dort als Übersetzung der »Sprache der Dinge in die des Menschen« beschrieben ist, als eine »Übersetzung des Stummen in das Lauthafte«, des »Namenlosen in den Namen«.¹⁷ Diese erfolgt aus einer Position *vis-à-vis* der Natur, verbindet Erkennen und Benennen und geht der instrumentellen Beziehung der Menschen zur Natur und zur Sprache voraus. Die Vorstellung einer Stimme der Toten als Phänomen ihres Nachlebens im kulturellen Gedächtnis – d. h. die Nachträglichkeit der Stimme – korrespondiert demnach mit einem

¹⁶ Greenblatt, Stephen, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993, S. 9.

¹⁷ Benjamin, Walter, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. II.1, S. 151.

Status der Sprache vor der »Epoche des Zeichens«, welche Derrida als »theologisch« qualifiziert hat. Dabei ist es gerade dieser präsemiotische Status der Sprache, der in Form einer biblischen Erzählung überliefert ist. Und ebenso wie Benjamin in seiner Sprachtheorie feststellt, dass die präsemiotischen Momente der Sprache mit jener Zäsur, die er als »Sündenfall des Sprachgeistes« verbildlicht, nicht verloren gehen, sondern diskontinuierlich am Semiotischen »als ihrem Fundus in Erscheinung treten«,¹⁸ thematisiert Michel Poizat in seiner Untersuchung zum Motiv der göttlichen und teuflischen Stimme die Spur dessen, was in der menschlichen Rede »mit der Sphäre des Göttlichen oder des Engelhaften in Verbindung gebracht« wird,

wenn sie auch insbesondere nach dem Fall Adams nur mehr eine entwertete Spur ist, eine verarmte Spur, elend durch ihr menschliches Wesen gezeichnet, unvollkommen und ganz und gar außerstande, sich über sich selbst zu erheben, um sich, wenn auch nur von fern, dem Ideal zu nähern, welches für sie die göttliche Transzendenz darstellt.¹⁹

In dem, was er das Lyrische nennt, nämlich Gesang und die Vokalität der Stimme außerhalb der Rede, sieht Poizat einen Schauplatz, auf dem es einerseits um eine solche Erhebung geht und andererseits der *Diabolus in Musica* in Erscheinung tritt, z. B. in Form des Schreis oder einer »teuflisch schrillen Tonlage«. Das privilegierte Feld dieser zweiwertigen Stimme ist für ihn die Oper. Und tatsächlich wird die Stimme der Oper ja gern mit sakralen Attributen belegt, ob die Stimme der Diva als *vox divina* oder die Kastratenstimme als Schrei des Engels²⁰ bezeichnet wird.

Der sakrale lyrische Genuß hat sich auf die Stimme des Engels konzentriert, als deren nächstes Echo die Stimme des Kastraten der Kirche zwischen dem 10. und 17. Jahrhundert angesehen werden kann. Die »Profanierung« des sakralen Lyrismus durch die Oper vollzieht sich durch die Profanierung des Kastraten, der im 17. Jahrhundert zu einem monströsen Engel wird, auf den

¹⁸ Benjamin, Walter, »Lehre vom Ähnlichen«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. II,1, S. 208.

¹⁹ Poizat, Michel, »Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuß«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 222.

²⁰ Vgl. Poizat, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris 1986.

jener profane lyrische Genuß übergegangen ist, der uns bis heute fasziniert.²¹

Die Stimme der Oper ist hier in eine Konstellation gestellt, in der sie als eine Figur des Nachhalls im doppelten Sinne erscheint: als vokalische Spur des Göttlichen und Teuflischen im Gesang und als Nachhall kultischer und religiöser Momente in der Kunst. In diesem Sinne hat auch Ingeborg Bachmann in einer »Hommage an Maria Callas« deren Stimme das Vermögen zugeschrieben, die herrschende Ordnung der vier Dimensionen umzukehren: »Sie war der Hebel, der eine Welt umgedreht hat, zu dem Hörenden, man konnte plötzlich durchhören, durch Jahrhunderte.« Die Stimme der Callas ist für Bachmann mehr als Stimme, vielmehr das »Geschöpf« namens Maria Callas, »die einzige Kreatur, die je eine Opernbühne betreten hat«, die »zehn oder mehr Male groß« war, »in jeder Geste, in jedem Schrei, in jeder Bewegung, und so gegenwärtig«.²²

In dieser Vorstellung, dass die Opernstimme einen Zeitraum von Jahrhunderten durchschlägt, darin also Momente einer vergangenen Affektkultur im Augenblick der Aufführung – »plötzlich« – hörbar werden, verbindet sich die Stimme der Oper mit der Greenblatt'schen Stimme der Toten. In beiden Fällen ist es die Stimme, die zwischen Lebenden und Toten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittelt. Was Bachmanns Opernstimme, eine hörbare, leibhaftige Stimme, die die Welt in Richtung Vergangenheit umkehrt, mit Greenblatts eher immaterieller Stimme der abwesenden Toten, die für die Lebenden aus den Hinterlassenschaften vernehmbar wird, gemeinsam hat, ist die Tatsache, dass in beiden Szenen die Stimme als Medium des *Nachlebens* begriffen wird – eines Nachlebens im Warburg'schen Sinne. Wenn Bachmann von der Plötzlichkeit spricht, mit der die vergangenen Jahrhunderte »in jeder Geste, in jedem Schrei« hörbar werden, dann beschreibt sie die Opernstimme als eine Pathosformel: Wiederbelebung und Erinnerungsspur vergangener Affekte in der Gegenwart.

Es geht dabei nicht allein um das Pathos der Opernstimme im Sinne einer Skala der Gefühle oder Leidenschaften, wie beispiels-

²¹ Poizat, Michel, »Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuß«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 230.

²² Bachmann, Ingeborg, *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Clemens Münster und Inge von Weidenbaum, München 1978, Bd. 4, S. 342 f.

weise in den musikalischen Vortragsbezeichnungen – wie *vivace, furioso, impetuoso* etc. –, in denen es um Tempus, Grad und Modus des Vortrags geht und die, zumindest seit Monteverdi, als Ausdruck der Leidenschaften, als *tempo del' affeto del animo*, verstanden werden, ein stimmlicher Ausdruck, in dem Klang- und Gemütsbewegung unmittelbar eins werden. Die ältere Bezeichnung Gemütsbewegung (von griechisch *kinésis tés psychés*, lateinisch *motus animi*) für Gefühl erinnert ja noch an die Vorstellung einer Seele, die selbst gleichsam leiblich in Bewegung gerät: Aber nicht nur das Register künstlerischer Ausdrucksgebärden, die Stimme als akustische Geste der Klage, Passion oder Erregung steht mit dem Bachmann-Zitat zur Debatte. Über diese Dimension der Stimme als Sprache der Leidenschaften hinaus geht es um den Nachhall von Affekten einer vergangenen Kultur auf der heutigen Bühne, d. h. um die Stimme als kulturgeschichtliche Erinnerungsspur, die im Moment der Aufführung hörbar wird, ganz gegenwärtig ist. Insofern thematisiert Bachmanns »Hommage an Maria Callas« die Opernstimme als Pathosformel analog zu der Art und Weise, wie Aby Warburg die Zitate antiker Bildsprache in der Kunst der Renaissance beschrieben hat: »erregte Gebärden« beispielsweise auf den Gemälden Botticellis, die er als Phänomene des Nachlebens – sei es des Überdauerens oder der Wiederkehr – vergangener oder vergessener Ausdrucksgebärden der antiken Kultur deutet. Sie werden von den Renaissance-malern aktualisiert oder zitiert, um auf diese Weise etwas zum Ausdruck bringen zu können, für das die zeitgenössischen Codes keine Sprache bereithalten.²³

Denn in den Pathosformeln der Oper werden nicht nur Töne vergangener Affektkulturen hörbar, sondern die Opernstimme erinnert auch an die Verbindung von Ekstase und Stimme in der antiken Mythologie und in heidnischen Kulturen, die in besonderer Weise mit akustischen Ausdrucksgebärden verbunden waren, insbesondere der Dionysoskult der Bacchantinnen. Insofern sind die stimmlichen Pathosformeln – analog zum Bildgedächtnis – auch als Symptom religionshistorischer Spuren in der Kulturgeschichte les-

²³ Warburg, Aby, »Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling« (1893), in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932, neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers, 2. Bde., Berlin 1998, S. 1-59.

bar. Dazu als Beispiel noch einmal Michel Poizat, und zwar in seinem Kommentar zu Arrigo Boitos *Mefistofele*.

Weniger bekannt ist die Verteufelung des Pfeifens und Zischens, die sich einzig Arrigo Boito in der Charakterisierung seines *Mefistofele* zunutze macht. Im großen einführenden Air des ersten Aktes erscheint dieser nicht nur als »derjenige, der nein sagt«, was ganz dem goetheschen Bezug entspricht, sondern auch als »derjenige, der pfeift«, und er läßt durch die Finger drei Pfeiffe mit äußerst überraschender Wirkung erschallen, überraschend jedenfalls auf einer Opernbühne. Dieses Pfeifen bleibt den Kommentatoren vollkommen unverständlich, die darin überwiegend nichts anderes als eine derbe Geste des Teufels (seine »Rowdy-Seite«) sehen wollen, wenn nicht gar den pittoresken Einfall eines etwas zweifelhaften Geschmacks. In Wirklichkeit geißelt Mohammed schon im 7. Jahrhundert in der achten Sure das Pfeifen durch die Finger und das Händeklatschen als hörbaren Niederschlag heidnischer Kultur.²⁴

Diese Deutung verschiedener Modi der stimmlichen Artikulationen – zwischen Schrei, Zischen, Klage und Chorgesang – als akustische Erregungs- und Erinnerungsspur vergangener Kulte und Riten entspricht genau der Art und Weise, wie Aby Warburg die Pathosformel beschrieben hat.

Da die Musik eine ephemere Kunst ist, weil jede Aufführung eine neue, andere Realisierung darstellt, während die Vorlage in einem anderen Medium, der Notenschrift, aufgezeichnet ist, enthält jede Aufführung immer schon ein Moment der Wiederbelebung. Insofern wird an der Opernstimme die Bedeutung der Stimme als Medium des Nachlebens und Wiedergängertums besonders deutlich. Dabei kann die Stimme von Clorinde aus Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, wie noch zu zeigen sein wird, als Personifikation dieser Stimme betrachtet werden, weil mit Monteverdis musikalischer Affektenlehre extreme Tonlagen und dissonanzreiche Stimmen sich in der Musikgeschichte durchsetzen und weil in der Klagestimme der erschlagenen Clorinde, die in der literarischen Vorlage, in Tassos *Gerusalemme liberata*, aus dem Baum im Totenwald ertönt, die Stimme eines Phantoms und des Gesangs zusammenfallen.

²⁴ Poizat, Michel, »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuß«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 229.

Die Stimme der Mythen – vom Echo zur Übersetzung

Schon in den Mythen besetzt die Stimme in ihrem Verhältnis zum Sinn extreme Pole: hier die Stimme der Orakel, der Prophetie, der Beschwörung oder Magie, dort die Stimme jenseits des Sinns, sei es in Gestalt des wohlklingenden Gesangs der Zikaden oder des entsetzlichen Geschreis der Erinnyen. Die Kulturgeschichte könnte also auch entlang der stimmlichen Pathosformeln geschrieben werden – entlang der onto- und phylogenetischen Entwicklung hin zu einer Ordnung der Stimme, in deren Verlauf diese zum Bedeutungsträger gemodelt und somit zur Zeichentauglichkeit gezähmt oder aufgerüstet wird, und ebenso entlang jener Spur, in der dagegen die Stimme der Toten oder ein Echo verworfener Kulte und vergangener Affektkulturen hörbar wird. Die Mythen erzählen von beiden Bewegungen, von der konfliktreichen Durchsetzung der Epoché der Zeichen wie vom Nachleben der ekstatischen Stimme. In den mythischen Überlieferungen sind bereits jene Konstellationen lesbar, in deren Probleme auch die aktuellen theoretischen Kontroversen um die Stimme noch verwickelt sind. Im Folgenden soll am Beispiel zweier Figuren, in denen die Stimme als Phänomen des Nachlebens auftritt – *Echo* und *Phantom* –, die Genese von Metaphern und Begriffen der Theoriebildung aus mythischen Überlieferungen und religionsgeschichtlichen Konstellationen in der Kulturgeschichte verfolgt werden.

Die Echo-Figur, die dem Mythos entsprungen ist, gehört zum Ensemble zahlreicher Stimmen in den Erzählungen der *Metamorphosen*. Bei Ovid ist die Stimme – die menschliche Stimme – in nicht wenigen Fällen dasjenige, was jenen bleibt, die ansonsten ihrer menschlichen Gestalt beraubt werden – sei es als Strafe oder im gleichsam natürlichen Vorgang körperlicher Vergänglichkeit. In den *Metamorphosen* begegnet die Stimme im Status der Kreatur bzw. jene Stimme, die den Menschen mit der Kreatur verbindet.

»Vox humana remansit« heißt es z. B. von den Sirenen, die bei Ovid als Gespielinnen der Unterweltgöttin Proserpina auftreten. Ihre menschliche Stimme blieb ihnen, als sie von den »geneigten Göttern« in Vogelgestalten verwandelt wurden – nachdem jene ihnen den Wunsch, fliegen zu können, vielleicht allzu wörtlich in Erfüllung gehen ließen. Was Ovid als ungewollte Form der Wunsch-

erfüllung – oder als Übererfüllung des Wunsches – erzählt, erscheint in anderen Überlieferungen als Strafe dafür, dass die Sirenen es zuließen, dass die Göttin Proserpina von Hades entführt wurde. Verwandelt in Vögel, bleibt ihnen nur die menschliche Stimme:

ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures
tantaque dos oris linguae deperderet usum,
virginei vultus et vox humana remansit. (V. 561 f.)²⁵

Als Mischwesen aus Vogelgestalt und menschlicher Stimme sind die Sirenen der Sphinx vergleichbar. Denn trotz ihrer Monstergestalt aus Löwenkörper und Frauenkopf scheint es der Sphinx keinerlei Schwierigkeiten zu bereiten, mit einer den Thebanern verständlichen Stimme zu reden. Auch dieses Wesen wird eingeführt als Produkt einer Strafe der Götter, gesandt von Hera als Strafe für die Entführung des Chrysis durch Laios. Insofern erscheint in beiden Fällen die menschliche Stimme von Monstren, verbunden mit einem mädchenhaften Antlitz oder weiblichen Gesicht, als Medium, durch das die strafenden Götter mit den Menschen kommunizieren: Gesicht und Stimme als dasjenige, was die Wesen, die mit den Göttern kommunizieren, von den anderen Kreaturen unterscheidet.

Oder auch Sibylle, die sich eine andere Art Hybris hat zuschulden kommen lassen, denn sie hatte sich ewiges Leben gewünscht. Nur dass sie vergaß, diesen Wunsch mit dem Verlangen nach ewiger Jugend zu verknüpfen, sodass der Körper der Sibylle, der Langlebenden, im Verlaufe ihres sich hinziehenden Lebens immer mehr – bis zur Unsichtbarkeit – zusammenschumpfte und nur ihre Stimme blieb: »usque adeo mutata ferar, nullique videnda, / voce tamen noscar, vocem mihi fata relinquunt« (XIV, 152 f.).²⁶ In der Sibylle-Mythe erscheint die Stimme damit als (Über-)Rest einer menschlichen Gestalt, der den leiblichen Verfall, die Auflösung des Körpers, überdauert, als Überleben der Stimme über die Sterblichkeit hinaus.

25 »Aber, damit der Wohlklang, bestimmt, dem Ohre zu schmeicheln, / solche Begabung des Mundes der Zunge Gebrauch nicht verliere, / sind euch Jungfrauenantlitz und Menschenstimme geblieben« (Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, hg. v. Niklas Holzberg, Zürich 1996, S. 190 f.).

26 »So weit wird die Verwandlung mich bringen. Für keinen zu sehen, / bleib ich zu kennen als Stimme, denn die wird das Schicksal mir lassen« (ebd., S. 520 f.).

Ähnlich ergeht es Echo – obwohl bei ihr der schwindende Körper nicht Effekt der Vergänglichkeit, sondern des Liebeskummers ist, wobei die Tatsache, dass sie sich in Liebe verzehrt, bereits als Wirkung ihrer entstellten Stimme zugeschrieben wird. Denn auch die Nymphe namens Echo, »resonabilis Echo« (III, 358), ist eine von Göttern Bestrafte. Ihre Eigenschaft, die letzten Worte des anderen in entstellter Form nachzuahmen, wurde ihr von der eiferstichtigen Juno auferlegt:

fecerat hoc Juno, quia, cum deprendere posset
cum Jove saepe suo nymphas in monte iacentis,
illa deam longo prudens sermone tenebat,
dum fugerent nymphae. Postquam Saturnia sensit,
huius ait »linguae, qua sum delusa, potestas,
parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus,
reque minas firmat. Tamen haec in fine loquendi
ingeminat voces auditaque verba reportat (III, 362-369).²⁷

Der von der Nymphe geliebte Narziss, dessen Worte sie nun stets in verstümmelter Form wiederholt, fühlt sich dadurch von ihr getäuscht – »deceptus imagine vocis«, d. h. wörtlich hintergangen durch die Stimme – und verschmäht sie seither. Die Verschmähte versteckt sich im Walde und verzehrt sich, vielmehr ihren kläglichen Leib: »Nur Stimme und Knochen übrig. Die Stimme / blieb, die Knochen sind, so erzählt man, zu Steinen geworden« (397 ff.).²⁸ Auf diese Weise in eine Stimme ohne Körper verwandelt, findet Echo ihr Pendant aber schließlich doch noch in Narziss. Denn der hat sich bekanntlich in sein eigenes körperloses Bild verliebt und infolgedessen ebenfalls verzehrt, sodass kein Leib bleibt: »nusquam corpus erat«; man fand nur eine Blume an seiner Stelle (509 f.).²⁹ Wenn man Ovids Erzählung von diesem Paar – Stimme ohne Körper und Bild ohne Körper – als einen Kunstmythos liest, stellt

²⁷ »Dies hatte Juno gewirkt, weil Echo einst, als die Göttin / hatte die Nymphen können ertappen, die oftmals mit ihrem / Jupiter lagen am Berg, / sie mit Absicht schwatzend zurückhielt / bis die Nymphen geflohen. Als Juno es endlich bemerkte, / sprach sie: »Der Zunge, durch die ich gefoppt, sollst du wenig nur mächtig / bleiben, behalten nur zur kürzesten Nutzung die Sprache.« / Und sie tut, wie gedroht. Nun verdoppelt Echo der Reden / Ende und trägt nur die Worte zurück, die sie vorher gehört hat« (ebd., S. 106 f.).

²⁸ »Vox tantum atque ossa supersunt: / vox manet; ossa ferunt lapidas traxisse figuram« (ebd., S. 106 f.).

²⁹ Ebd., S. 112 f.

sie eine Urszene der Künste dar: Geburt der Imagination im Medium von Bild und Stimme um den Preis des unsichtbaren oder verschwindenden Körpers. Oder aber: Stimme, die den Körper überdauert und in die Kunst eingeht, Ersatz und Entstellung in einem. Echo bezeichnet damit auch den Übergang zwischen Mythos und Kunst. Im Unterschied zu den anderen Metamorphosen, die die Stimme betreffen, im Unterschied z. B. zu den Monstren mit menschlicher Stimme und im Unterschied zur Stimme, die den sterblichen Körper überdauert, wird Echo, Stimme der Imagination und Verkörperung jener Entstellung, die jeder Nachahmung anhaftet, zu einer prominenten Figur für die Geschichte von Sprache und Rhetorik: die Echo-Stimme als Figur von Nachahmung und Entstellung, Figur der Differenz und der Ungleichzeitigkeit zum Original.

Genau in diesem Sinne hat Walter Benjamin die Echo-Figur als *Denkbild der Übersetzung* genutzt: Die Aufgabe des Übersetzers sei es,

diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. [...] Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im inneren Bergwald der Sprache, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Wiederhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.³⁰

Jenseits der Kontroverse über Wörtlichkeit versus sinngemäße Übersetzung, die immer vom Primat des Originals ausgeht, erörtert Benjamin die Übersetzung hier im Zusammenhang des *Nachlebens der Werke*. Ihre Möglichkeitsbedingung, d. h. die Annahme von *Übersetzbarkeit*, bezieht sich auf die Vorstellung einer inneren Verwandtschaft der Sprachen und damit auf die Mythe von der babylonischen Sprachverwirrung und der dabei verloren gegangenen einheitlichen Sprache.

Insofern diskutiert Benjamin die Übersetzung auch nicht im Hinblick auf die Frage einer »richtigen« Übersetzung. Vielmehr begreift er sie als Probe auf die Entfernung von der Offenbarung: Wenn aber die »Arten des Meinens« bis

³⁰ Benjamin, Walter, »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. IV.1, S. 16 (*Hervorhebung von mir*, S. W).

ans messianische Ende der Geschichte wachsen, so ist die Übersetzung, welche am ewigen Fortleben der Werke und am unendlichen Aufleben der Sprachen sich entzündet, immer von neuem die Probe auf jenes heilige Wachstum der Sprachen zu machen: wie weit ihr Verborgenes von der Offenbarung entfernt sei, wie gegenwärtig es im Wissen um die Entfernung werden mag.³¹

Damit ist die Entstellung der Sprache, die den Namen Echo trägt, im Zusammenhang von Benjamins Sprachtheorie zur Figur des Nachlebens im Medium der Sprache geworden, ein Denkbild jeder Übersetzung, in der diese nicht als Übertragung des Originals verstanden wird, sondern als Widerhall der fremden Sprache in der eigenen.

Phantome, Geister, Wiedergänger

Wiedergänger und Phantome sind Erben der Echo-Figur, insofern auch ihr körperlicher Status fragwürdig ist, oft unklar, wenn nicht unheimlich. Ist die Echo-Stimme als menschliche Stimme ohne Körper charakterisiert, so ist bei den Phantomen – zusätzlich zu ihrer prekären Körperlichkeit, einer Art nichtleiblicher Erscheinung – zudem noch zweifelhaft, ob ihre Stimmen überhaupt als menschliche Stimmen betrachtet werden können.

In der Psychoanalyse werden die Phantome als Produkte der Imagination beschrieben. In seinen Aufzeichnungen über das *Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie* schreibt Nicolas Abraham:

Das ›Phantom‹ (le fantôme, das Gespenst, der Geist) – in allen seinen Formen – ist eine Erfindung der Lebenden. Eine Erfindung in dem Sinne, daß es, wenn auch auf halluzinatorische Weise, individuell oder kollektiv, die Lücke vergegenständlichen muß, die die Verdunkelung eines Abschnitts im Leben eines Liebesobjekts in uns erzeugt hat. Das Phantom ist demnach ein metapsychologisches Faktum. Das heißt, nicht die Gestorbenen sind es, die uns heimsuchen, sondern die Lücken, die aufgrund von Geheimnissen anderer in uns zurückgeblieben sind.³²

Das Phantom ist also nicht einfach das Unbekannte und Dunkle, das Verschwiegene oder Heimliche der Überlieferungen. Es ist viel-

³¹ Ebd., S. 14.

³² Abraham, Nicolas, »Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie«, in: *Psyche*, Heft 8, August 1991, S. 693.

mehr dasjenige, was die Einbildungskraft *aristelle der Lücken* in der Überlieferung entstehen lässt, eine Vergegenständlichung der Lücken – Fiktion im eigentlichen Wortsinne. Die Fiktion des Phantoms bezieht sich aber auf das Leben und die Geheimnisse anderer, auf dunkle Stellen in dem, was sie von sich mitgeteilt oder auf andere Weise vermittelt haben, auf ihren Familienroman. Insofern betrifft das Phantom nicht das eigene Unbewusste, sondern das Verdrängte in den Erzählungen der Vorfahren. Dieser Charakter des Phantoms als sekundäre Fiktion erhält in Abrahams Konzept eine genealogische Begründung, wenn er davon spricht, dass das Phantom nicht auf einen Objektverlust zurückgeht und keine Person, die ein Grab in sich verbirgt, betrifft, sondern deren Nachkommen. Ihnen erst

fällt das Schicksal anheim, solche verborgenen Gräber in der Gestalt des Phantoms zu vergegenständlichen. Diese Gräber der anderen sind es nämlich, die die Überlebenden in Form von Phantomen heimsuchen. Das Gespenst des Volksglaubens ist also nichts anderes als die Vergegenständlichung einer im Unbewußten wirkenden Metapher: das Begräbnis eines unaussprechlichen Vorfalls *im Objekt*.³³

In den Fallgeschichten, die Abraham zitiert, geht es stets um Phantombildungen, die sich auf Familienromane der Eltern beziehen. Zumeist kreisen sie um narzisstische Kränkungen und erzählen von einer Umdeutung der eigenen Herkunft: »Der Familienroman des Vaters war eine verdrängte Phantasievorstellung«, oder: »Das Auftreten des Phantoms zeigt demnach an, welche Wirkungen dasjenige, was für den betreffenden Elternteil eine Kränkung oder gar eine narzisstische Katastrophe bedeutete, auf den Nachkömmling hat.«³⁴

Und auch in den vorausgehenden Mythen und literarischen Überlieferungen, die von Phantomen erzählen, sind diese oft mit Familienromanen oder Fragen der Herkunft verknüpft. Allerdings wird die Stimme der Geister oder Phantome hier (noch) als eine fremde, eine un-eigene Stimme beschrieben, während sie in der Psychoanalyse in die Stimme des eigenen Unbewussten integriert ist. Eine frühe Überlieferung, die von einer Wiedergänger-Stimme handelt, ist die Geschichte von Tancredi und Clorinde, die Torquato Tasso in *Gerusalemme liberata* erzählt. Sigmund Freud hat sie

³³ Ebd., S. 692.

³⁴ Ebd., S. 694 und 696.

in seinem Essay über das Trauma in *Jenseits des Lustprinzips* aufgegriffen:

Die ergreifendste poetische Darstellung eines solchen Schicksalszuges hat Tasso im romantischen Epos *Gerusalemme liberata* gegeben. Held Tankredi hat unwissentlich die von ihm geliebte Clorinda getötet, als sie in der Rüstung eines feindlichen Ritters mit ihm kämpfte. Nach ihrem Begräbnis dringt er in den unheimlichen Zauberwald ein, der das Heer der Kreuzfahrer schreckt. Dort zerhaut er einen hohen Baum mit seinem Schwerte, aber aus der Wunde des Baumes strömt Blut, und die Stimme Clorindas, deren Seele in diesen Baum gebannt war, klagt ihn an, daß er wiederum die Geliebte geschädigt habe.³⁵

Freud deutet Tancredis Tat als Wiederholungszwang. In Tassos Epos selbst ist die Stimme im Zauberwald eine Erscheinung, der eine wiederholte Übertretung des Helden vorausgegangen ist, nach der (unwissentlichen) Tötung der Geliebten nun die Übertretung des Tabus, mit dem der Ort der Toten für die Lebenden belegt ist. Die Klage, die aus dem Baum hörbar wird, ist insofern nicht nur die Stimme der Geliebten, sondern sie ertönt aus einer Gestalt, die sowohl auf den gewaltsamen Tod als auch auf die Begräbnisrituale verweist. Diese betreffen die Gegenwart der Toten in verwandelter oder symbolischer Form in einem Raum, den die Lebenden mit ihnen teilen.³⁶

Die Phantomstimme als eine Figur des Wiedergängers ist also nicht allein ein Phänomen des Nachlebens von Toten oder Getöteten; vielmehr stellt sie eine Heimsuchung der Lebenden oder Überlebenden durch die Toten dar, indem aus der postmortalen Metamorphose etwas von ihnen wiederkehrt, das sich im Mythos als Stimme manifestiert. Den Wiedergängern haftet etwas so Unheimliches an, weil sie Wiedergänger aus einer anderen Sphäre sind. In ihrer Gestalt verkörpert sich die Skepsis gegenüber der Grenzziehung zwischen Lebenden und Toten im neuzeitlichen, medizinischen Wissen und die Ahnung von einem Band zwischen Lebenden und Toten. Dieses Band kann den Namen der Einbildungskraft, des

³⁵ Freud, Sigmund, »Jenseits des Lustprinzips«, in: *Studienausgabe*, Bd. III, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt am Main 1975, S. 232.

³⁶ Ausführlicher dazu vgl. Weigel, Sigrid, »Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 73-92.

Gewissens oder des Unbewussten tragen. Im Falle der Phantome ist nicht nur die Frage angebracht: Wer spricht? Sondern auch: Wer hört? Die Affektökonomie, die die Stimme des Phantoms hervorbringt, ist nämlich vom Sprecher auf den Hörenden verschoben. Sie berührt sein Wissen bzw. Nichtwissen.

Eine der eindrucklichsten Geschichten von Phantomstimmen in der Literaturgeschichte stammt von Heinrich Heine, aus seiner Erzählung *Florentinische Nächte*. Dort tritt sie als Einbruch eines rätselhaften, undeutbaren Phänomens auf einem Schauplatz auf, der ansonsten von einem Helden beherrscht wird, der von sich sagt, dass er »die Signatur aller Erscheinungen« zu lesen vermag. Sein Nichtverstehen bezieht sich auf den Tanz der Laurencia, der mit der Sage der Willis in Verbindung gebracht wird, mit der Sage von jenen jungen Bräuten, die vor der Hochzeitsnacht verstorben sind und die, ihren Gräbern entstiegen, zur Mitternacht die wildesten Tänze aufführen. Ohne den Zusammenhang ihrer getanzen Geschichten zu begreifen, muss Laurencia ihre Erinnerung im Tanz wiederholen. In der Abfolge ihrer wilden Bewegungen wird dabei eine wiederholte Gebärde besonders betont: ein zur Erde gebeugtes Ohr, »als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche«. Als die Tänzende dem Erzähler später ihre unheimliche Geschichte erzählt, hört er von ihrer dunklen Herkunft: dass sie buchstäblich ein aus dem Grab geborenes Wesen sei, nämlich das Kind einer totgeglaubten, in hochschwangerem Zustand Begrabenen, die von Kirchhofsdieben als nur scheinot und in Kindsnöten entdeckt wurde. »Dieses arme Kind, das begraben gewesen, noch ehe es geboren worden, nannte man nun überall: das Totenkind.«³⁷

In Heines Entwurf einer »Lesbarkeit aller Signaturen« besetzt diese Geschichte eine bemerkenswerte Stelle, denn er hat den Symptomen und Lücken der Herkunft ebenso wie den Umwegen ihrer Überlieferung, den Wegen des *Hörensagens*, eine detaillierte Darstellung gewidmet. Darin bezieht sich die Gebärde des geneigten Ohrs der Tänzerin nicht auf die Stimme der toten Mutter, sondern auf deren Simulation, mit der ein Bauchredner das Kind in Furcht versetzt hatte, indem er ihm vormachte, es sei die Stimme seiner Mutter, die ihr Schicksal erzähle. Die Stimme der Toten wird durch

³⁷ Heine, Heinrich, »Florentinische Nächte«, in: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, München 1968, S. 611.

den Tanz nicht verständlicher, dieser ist nur das körperliche Symptom einer unbegriffenen, vergessenen bzw. begrabenen Vorgeschichte – der Tanz, Geste eines Lauschens, das einer Stimme gilt, die sich auf die Lücken in der nie direkt vernommenen Erzählung von der abwesenden Mutter der persönlichen Vorzeit bezieht, d. h. auf eine mit Schrecken besetzte Herkunft. Der um eine unhörbare Stimme figurierte Tanz kommt als eine Hervorbringung damit dem Phantom, wie Abraham es gefasst hat, sehr nahe.³⁸

Die *Florentinischen Nächte* entwerfen die Phantomstimme als eine Figur des Nachlebens, die eine Störung in den etablierten Codes und Künsten in der Epoche des Zeichens darstellt. Sie referiert auf mythische Überlieferungen (die Willis) wie auch auf medizinische Paradigmen (Scheintod), die von einer prekären Grenzziehung zwischen Leben und Tod handeln. Insofern ist es nicht zufällig, dass das Motiv der Wiedergänger »epidemisch« (Goethe) wurde im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext eines Diskurses über den Scheintod und einer Neubewertung der Demarkationslinie zwischen Organischem und Anorganischem Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Erben dieser Wiedergänger sind die Phantomstimmen der Mediengeschichte, aufgezeichnete, reproduzierbare Stimmen, deren Hörbarkeit sich mithilfe technischer Verfahren von der Präsenz des menschlichen Körpers gelöst hat: Stimmen, die durch Grammophon, Film, Tonband oder Radio vernommen werden. Da die Phantome Erscheinungen darstellen, die das Verhältnis von Lebenden und (Un-)Toten an der Schwelle von Körper und Stimme betreffen, ist es nicht verwunderlich, dass gerade der konfliktreiche Umbruch zwischen Stumm- und Tonfilm, der um 1930 stattfand, zu einem der herausragendsten Schauplätze für Phantome im Medium des Films wurde. Im Rückblick auf dieses Szenario erzählt der Film *Étoile sans lumière* (1946) vom Raub einer Stimme, der mit der technischen Zusammensetzung von Stimme und Bild einhergeht. Die Wiederkehr des toten Bildes in Gestalt eines Phantoms ereignet sich hier in dem Moment, als die Stimme (verkörpert durch Edith Piaf) versucht, sich vom Filmbild unabhängig zu machen und sich als au-

³⁸ Ausführlicher dazu Weigel, Sigrid, »Zum Phantasma der Lesbarkeit. Heines »Florentinische Nächte« als literarische Urszene eines kulturwissenschaftlichen Theorems«, in: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, hg. v. Gerhard Neumann und Sigrid Weigel, München 2000, S. 245-257.

tonome Kunst zu etablieren. In dem Moment, als diese die Bühne betritt und ihr ihr Gegenstück als Revenant erscheint, verschlägt es ihr die Stimme, und sie bricht zusammen.³⁹ Diese Filmerzählung über eine unheimliche Beziehung zwischen Stimme und Bild im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit erinnert an mythische Szenarien: Nachleben der Metamorphosen in der Kunst der Moderne.

Literatur

- Abraham, Nicolas, »Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie«, in: *Psyche*, Heft 8, August 1991, S. 691-698.
- Bachmann, Ingeborg, *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Clemens Münster und Inge von Weidenbaum, München 1978.
- Benjamin, Walter, »Goethes Wahlverwandtschaften«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. I.1, S. 123-201.
- , »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. II.1, S. 140-157.
- , »Lehre vom Ähnlichen«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. II.1, S. 204-210.
- , »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. IV.1, S. 9-21.
- Blume, Friedrich (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1986.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974.
- , *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*, 1. Lieferung: *Sendungen*, Berlin 1982.
- Epping-Jäger, Cornelia, und Erika Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln 2003.
- Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004.
- ³⁹ Ausführlicher dazu vgl. Weigel, Sigrid, »Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome. Film- und Theoriegeschichtliches zur Stimme als Pathosformel«, in: *Der Sinn der Sinne*, hg. v. der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Göttingen 1998, S. 190-206.

- Frenkel, Vera, ... *from the Transit Bar. Body Missing*, www.yorku.ca/Body-Missing, Stockholm 1997.
- Freud, Sigmund, »Jenseits des Lustprinzips«, in: *Studienausgabe*, Bd. III, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt am Main 1975, S. 213-272.
- Göttert, Karl-Heinz, *Geschichte der Stimme*, München 1998.
- Heine, Heinrich, »Florentinische Nächte«, in: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, München 1968, S. 557-615.
- Greenblatt, Stephen, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993.
- Jolles, Claudia, »Stimmen in den Werken von Ilya Kabakov«, in: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Eleonora Louis und Toni Stöös, Wien 1993, S. 283-290.
- Kittler, Friedrich, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, Berlin 2002.
- Kolesch, Doris, und Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004.
- Kristeva, Julia, *Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt am Main 1978.
- Menke, Bettine, »Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 115-132.
- Meyer-Kalkus, Reinhardt, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001.
- Poizat, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur le jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris 1986.
- , *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris 1996.
- , *Variations sur la voix*, Paris 1998.
- , »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuß«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 215-232.
- Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. v. Niklas Holzberg, Zürich 1996.
- Warburg, Aby, »Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling« (1893), in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932, neu hg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers, 2 Bde., Berlin 1998, S. 1-59.
- Weigel, Sigrid, »Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome. Film- und Theoriegeschichtliches zur Stimme als Pathosformel«, in: *Der Sinn der Sinne*, hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Göttingen 1998, S. 190-206.

- , »Zum Phantasma der Lesbarkeit. Heines »Florentinische Nächte« als literarische Urszene eines kulturwissenschaftlichen Theorems«, in: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, hg. von Gerhard Neumann und Sigrid Weigel, München 2000, S. 245-257.
- , »Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 73-92.
- Wettengl, Kurt (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2000, S. 120-123.