

II

Stimme und Ohr

Jean-Loup Rivière

Das Vage der Luft

»Ihre Lektionen waren ins Vage der Luft geschrieben«
Marmontel

1. Ich bin tot

An den Grenzen der Stimme

Man muß Sinn für Paradoxe haben, muß an ihre dialektische oder heuristische Kraft glauben, um die Stimme zum Objekt einer Theorie zu machen. Nicht daß die Stimme etwas wäre, dessen geheimnisvolles Wesen sich jedem Zugriff entzieht und das Sprechen darüber gebrechlich werden läßt; im Gegenteil, ihre »Objektivität« liegt auf der Hand: sie ist Teil des Körpers¹ und läßt sich heutzutage bequem reproduzieren. Als ein Stück des Körpers bezeichnet sie zugleich dessen Identität: Ich erkenne ihn an seiner Stimme; zwei Freunde am Telefon nennen sich nicht beim Namen, sondern wechseln einige konventionelle Worte, um sich zu erkennen. Das »Hallo, ich bin's« bedeutet »Meine Stimme soll dir sagen, wer ich bin, sie unterscheidet zwischen allen möglichen Ich«. (Es heißt, daß Versuche angestellt werden, die Fingerabdrücke als Identitätsnachweise durch Stimmabdrücke zu ersetzen). Die Stimme selbst definiert ihren eigenen Raum, dessen Umfang veränderlich ist und dessen Konturen verwischt sind, ein wolkiges Theater, ähnlich dem von Gerüchen: die Stimme füllt nicht einen gegebenen Raum, sie schafft einen Raum, dessen Form sich nach den Hindernissen gestaltet. In der Reichweite der Stimme des Muezzin entsteht die Gemeinschaft der Gläubigen. So trägt die Stimme ihren Teil zu den Tönen bei, die über die Permanenz und Stabilität des optischen Raums die Mobilität und Ungewißheit einer anderen Welt legen, den akustischen Raum.² Die beiden Welten, die der Wahrnehmung der beiden Hauptsinne entsprechen, sind »kohärent«, die Töne werden zu ihrer Quelle zurückgeführt, die Stimme zu Mündern: Wir leben in einem Synchron-Theater. Wir leben darin nach einer Lernzeit: Der Säugling muß lernen, sich dem zuzuwenden, der spricht; für ihn ist die

Stimme wohl ein Ton in einem Dunkel, das die sich bewegenden Lippen nicht erhellen.

Reicht die Tatsache, daß die Stimme ein einzigartiges materielles Objekt ist, das seinen eigenen Entfaltungsraum besitzt, aus, um sie zu einem Gegenstand wie jeder andere in der großen Suppe des Synchron-Theaters zu machen? Nein, wenn man bedenkt, was angesichts von Phänomenen der Desynchronisation aus ihr wird. Ein Beispiel dafür ist der Clown, genauer gesagt der Bauchredner: Dieser sprechende Stumme legt seine Stimme in einen Mund aus Pappmaché. Aber nicht auf seine Lippen, sondern auf die des Manipulators sind meine Augen gerichtet; ich lauere auf einen Hinweis, der das Kunststück verrät. Die Marionette versteckt das Künstliche nicht, sondern weist darauf hin, steigert es und setzt so den Spaß an die Stelle des Schreckens. Denn was sagt eine Stimme ohne Körper, jene Stimme, die der Bauchredner von seinem Körper zu lösen und seiner Puppe zuzuerkennen vermochte? Sie sagt immer wieder das, was in Poes Erzählung der unter Hypnose dahingeschiedene Valdemar wiederholt: »Ich bin tot.«³ Ein Stück Körper ohne Körper, ein Paradox in sich, spricht diese Stimme eine Wahrheit aus, der ihr Aussprechen widerspricht. Beides ist wahr, daß Valdemar tot ist und daß er doch lebendig sein muß, um das zu sagen. Und so wie man sich einen Bauchredner ohne Marionette vorstellen kann, von Dunkel umgeben wie ein Spieler des Bunraku, der vor unseren Ohren eine ganze Pantomime von Stimmen aufführte, so müßte man in der Puppe des Bauchredners ein lächerliches Bündel großzügiger Menschlichkeit sehen, das die erschreckende Fiktion einer körperlosen Stimme zum Schabernack werden läßt: zum Lachen tritt eine Freude, die Freude zu wissen, welche Angst an seine Stelle hätte treten können. Aber wie gut auch immer der Spieler die Puppe bewegt, um sie zur Hülle einer enteigneten Stimme zu machen, er kann doch nicht verbergen, daß er sie zu einem fantomatischen, unkörperlichen Gegenstand macht, ohne ihr irgend etwas zu nehmen: Diese Stimme ist nicht weniger »Stimme« als eine andere; kurzum, er bringt damit das Paradox der Stimme zutage, dieses unkörperlichen Körpers, dieses Etwas, das gleichzeitig die Sache selbst und ihr Gespenst sein soll, das Original und die Kopie, das Modell und sein Bild. Von der Stimme zu sprechen heißt also, ständig auf dieses Gemisch von Körperhaftem und Vergehendem, von Eigentum und Losgelöstem zurückzukommen. Sobald man eines dieser

Momente fallenläßt, spricht man von etwas anderem.

Diese Widersprüchlichkeit der Stimme zeigt sich auch in ihrem Verhältnis zur Sprache, das die Rede vermittelt. Die Stimme ist nicht vorstellbar ohne die Verbindung zum Ausdruck und zum Sinn. In seinem Geplapper besitzt das Kind alle möglichen Laute (Roman Jakobson), doch muß es sich von ihnen lösen, um sich die phonetischen (konsonantischen, später vokalischen) Oppositionen anzueignen, die die Sprache ausmachen. Diese Artikulierung wird erkaufte mit dem Verlust der Laute des Körpers, die sich in der autonomen Einzigartigkeit einer Stimme wiederfinden: »Wenn man davon spricht, daß der Laut unabhängig wird, so meint man damit, daß er aufhört, eine spezifische, den Körpern eigene Eigenschaft zu sein, Lärm oder Schrei, um von nun an Eigenschaften anzuzeigen, Körper zu manifestieren, Subjekte und Prädikate zu bezeichnen.«⁴ Doch in ihren beiden Extremen, dem Lärm und der Stille, bleibt die Stimme dem Unartikulierten verhaftet: im Schrei, dem überreizten Ausdruck und Ausfall des Sinns; in der inneren Stimme, der Vollendung des Sinns und Minderung des Ausdrucks.

Daher muß man den widersprüchlichen Aspekt der Stimme aufgreifen und gleichzeitig auf die Auflösung ihrer Grenzen achten: Die Stimme liegt zwischen dem sinnlosen Lärm und dem lautlosen Sprechen. Diese Skala durchläuft die mystische Erfahrung:

»Bezüglich der dritten Eigenschaft, des Geräusches dieser Ströme, nimmt die Seele eine geistige Stelle ihres Geliebten wahr, die alle Töne und Stimmen übertrifft, alle anderen Stimmen verstummen macht und alles Geräusch der Welt übertönt. (. . .) Aber diese Stimme ist eine geistige Stimme, die nicht wirkt wie körperliche Töne und auch nicht wie diese lästig und beschwerlich ist, sondern nur Erhabenheit, Kraft, Stärke, Wonne und Herrlichkeit schafft. Es ist eine innere Stimme mit unermeßlichem Schall, welche die Seele mit Macht und Kraft erfüllt.«⁵

Die Grenzen der Stimme wenden sich wieder zur Stimme, so wie das Rauschen der Eichen im Wald von Dodonä zur Stimme des Zeus wird. Auch der politische Redner kann, selbst wenn er mit der herkömmlichsten Artikulation auf dem bequemsten Sessel des Synchron-Theaters hockt, ebenfalls den Zwängen dieser Stimmenränder verfallen: seitens des Schreis dem Slogan (ein Wort gälischen Ursprungs, das Kriegsruf bedeutet), seitens der Stille der ›Stimme des Gewissens‹ oder ›des Vaterlandes‹.

Kopfstimmen

Vermutlich beruht die Macht der Stimme zum Gutteil auf diesen Paradoxen. Das läßt sich vor allem an der Vorstellung über ihre elementarsten Zustände ablesen, über jene Momente, in denen die Stimme mehr ›Stimme‹ ist als jemals sonst: an den Vokalen. Jedes beliebige Sprachlehrbuch erachtet die *b*, *a*, *ba* des Redners als Wichtigstes:

»Die Bruststimme verwenden wir ganz natürlich, wenn wir den tiefen Laut ›Ah‹ aussprechen. Sie ist die einzige, die dem Hörer schmeichelt und den Redner nicht ermüdet. Jeder, der sprechen lernen will, muß damit beginnen, unbedingt die künstlichen Klänge aus dem Kopf, dem Hals oder der Nase zu vermeiden, die allesamt anzuhören und zu gebrauchen ermüdend sind. Um die Bruststimme richtig zu gebrauchen, muß man im Sitzen wie im Stehen den Körper sehr aufrecht und die Brust ausgedehnt halten. Dann atmet man tief ein und stößt sogleich den tiefen Ton ›Ah!‹ aus der Brust.«⁶

Es sieht so aus, als steckte die ganze Stimme bereits komplett in ihrer elementarsten Form; mit einem bloßen Hauch ist alles gelaufen, die Rede ist nichts als eine Paraphrase der Stimme. Nach Chateaubriand ist das *a*

»der höchste aller Töne, das natürliche Zeichen des Zustandes, in dem man sich befindet, also der Identität und des Eigentums, des Besitzes, der Herrschaft. Ganz deutlich zeigt sich das im Klang des Verbes *avoir* und in der Präposition *à*, die das Verhältnis von Besitz und Eigenart ausdrückt.«⁷

Für den, der Ohren hat zu hören, verdoppelt also die Stimme die Sprache, um die Wahrheit über sie zu sagen, wenn es denn stimmt, daß die Sprache, »sobald sie hervorgebracht wird, und sei es im tiefsten Innern des Subjekts, (...) in den Dienst einer Macht tritt.«⁸ Und für den, der schlecht hört, verfügt die französische Sprache über einen Vokal, der die Stimme verewigt, ihr Paradox verschärft, ihre Präsenz bewahrt: selbst ohnmächtig ist sie noch da und triumphiert in ihrem Verschwinden:

»Zwischen dem einfachen und kaum wahrnehmbaren konsonantischen Aushauchen und dem vollen Klang *eu* [*y*] liegt eine Skala von Nuancen, die in der Aussprache dieses einzigartigen und kostbaren Vokals auftauchen, für den man noch keinen Namen hat: stumm, stimmlos, weiblich, und den man vielleicht als fakultativ bezeichnen könnte. Hinzuzufügen

wäre, daß nur diejenigen diesen Laut richtig zu verstehen und passend zu verwenden wissen, die ein musikalisches Gehör, nationalen Akzent und eine melodiose Kehle haben.«⁹

Es gehört zu den bekannten Taktiken eines Chefs, sich zu absentieren oder zu schweigen, um seine Macht zu beweisen oder zu vergrößern. Eine List der Sprache besteht darin, diese Stimme im schwachen Geschlecht zu gebrauchen, ein letzter Widerstand gegen ihr Verlöschen und Höhepunkt ihrer Macht, Sieg über den Körper, ein schwacher Rauch ohne Feuer:

»Ihr verwerft unsere stummen e als traurigen und stummen Klang, der in unserem Mund verhallt, aber auf eben diesen stummen e beruht die großartige Harmonie unserer Prosa und unserer Verse: empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire, all diese glücklichen Wortenden hinterlassen im Ohr einen Ton, der fortklingt, nachdem das Wort ausgesprochen ist, wie ein Cembalo, das noch nachhallt, wenn die Finger die Saiten nicht mehr berühren.«¹⁰

Träumer und Ingenieure haben sich befließigt, das Paradox zu tilgen und die stets schwindende Stimme zu befestigen. Was wäre eine Macht, wenn keine Garantie für ihren Fortbestand existierte? 1779 schreibt die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften zu Sankt Petersburg einen Wettbewerb aus zur Untersuchung der Vokallaute und zur Konstruktion eines Instruments, das sie künstlich nachahmen soll. Die Maschine von Kempelen gewann den Wettbewerb, sie konnte das Wort *exploitation* richtig aussprechen. 1783 schreibt ein anonymes Autor über die Maschine des Abt Mical: »Ich wage vorherzusagen, daß nur die *Sprechenden Köpfe* diese ehrenwerte Vielfalt der französischen Sprache werden erhalten und gegen die Unbeständigkeit der menschlichen Dinge sichern können.« Und das wurde zu einer Zeit geschrieben, da man eben die Aussprache in der Provinz zu kritisieren beginnt.

Einige neuro-anatomische Theorien behaupten, daß die Stimme verwendet, was sie findet: die Luft der Lungen, einen Kehlkopf und Resonanzkörper. Anders gesagt: der Stimmapparat ist nicht wie der Magen für die Verdauung angelegt. *Die Stimme ist ein Parasit des Körpers*. Damit rührt man vielleicht an ihr erstes Paradox: Teil des Körpers, ist sie doch ein *Zufall* des Körpers. Damit die Sprechenden Köpfe zufriedenstellend gewesen wären, hätte es wohl einer Maschine bedurft, die nicht zum Sprechen

gemacht ist und die spricht . . .

Das könnte man von der ersten von ihnen, die verzeichnet wurde, sagen:

»Besonders merkwürdig sind jene kolossalen *Memnonen*, welche, in sich ruhend, bewegungslos, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße dicht aneinander, starr, steif und unlebendig, der Sonne entgegengestellt sind, um von ihr den Strahl zu erwarten, der sie berühre, beseele und tönen mache. Herodot wenigstens erzählt, daß die Memnonen beim Sonnenaufgang einen Klang von sich gäben.«¹¹

Aber diese Steinstatuen gelten Hegel nicht viel, sie sind stimmlos, denn ihre Laute beruhen auf keinem inneren geistigen Prinzip:

»Die menschliche Stimme dagegen tönt aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geist ohne äußeren Anstoß (. . .). Das Innere aber der menschlichen Gestalt ist in Ägypten noch stumm und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt.«¹²

Erwartet man aber bei der menschlichen Stimme nicht stets etwas, was an der todbringenden Maschinerie teilhat? Liegt nicht in jeder Stimme ein Stück Valdemar, ein Stück Memnon oder ein Stück Statue des Kommandeurs?

Aufgrund all dieser Paradoxa könnte man die Stimme als solche und in ihrer Einheit als ein *Oxymoron* bezeichnen – ein rhetorischer Zug, der zwei entgegengesetzte Begriffe verbindet (wie »dunkle Helle«). Diesen Zug bemerkte wohl auch Marmontel im Artikel »Déclamation« der *Encyclopédie*, als er über die beiden Schauspieler Baron und La Lecouvreur sagte, daß »ihre Lektionen ins Vage der Luft geschrieben waren«. Das Unbestimmte verbindet sich dem Bestimmten, und in dieser Verbindung übt die Stimme ihre Macht aus.

2. Oratores pro nobis

»In der Argonautensage glaubten die Griechen, daß es ein Steuerruder gibt, das spricht.«

Fontenelle, *Vom Ursprung der Fabeln*

Die Stimme des Chefs

Nach Bréal »gehören Befehlsformen zu den ältesten Grundlagen der Sprache«, und tatsächlich erfolgt in allen Zivilisationen die Ausübung von Macht durch die Rede; es gibt keinen Chef, der nicht seine Stimme einsetzt. Der Text mag wenig Bedeutung besitzen, ist absehbar oder im voraus bekannt, und Ablehnung oder Zustimmung unterliegen weitgehend anderen Determinierungen.

Als privilegierter Schauspieler des sozialen Theaters muß der politische Redner mit seiner Stimme bezahlen, wie der Soldat mit seinem Blut bezahlt. Man könnte sagen, daß die Stimme dem Diskurs eine »performative Spannung« verleiht, daß sie dazu führt, die Rede in *Handlung* umzusetzen:

»Was gibt es Erhabeneres als zu sehen, wie ein jeder, sobald Ihr Euch erhebt, um zu sprechen, still wird, aufmerksam die Ohren spitzt und die Augen auf Euch richtet, zu sehen, wie die Regungen und Neigungen der Völker sich mit Eurer Rede wenden, ja wie die Ansichten der Richter und die Meinungen des Senats sich Eurer Stimme beugen.«¹³

Der Redner übermittelt keine Informationen, er überredet. Und die Stimme ist seine Waffe, welche die Botschaft zu einem zufälligen Anlaß werden läßt. Dem auf traurigste Weise bekannten Redner hörte man nicht um seiner Argumente willen zu. Nicht auf die Intentionen von Hitler horchte man, sondern auf die Versprechen seiner Stimme:

»Mit Sorge beobachte ich den allmählichen Verfall eines, den seine Stimmgewalt und Redegabe aus Niedrigkeit in höchste Höhen gebracht haben: ich rede von Hitler. Die stimmlichen Probleme dieses Redners scheinen allmählich zuzunehmen und äußern sich durch regelrechte Schreie in den Spitzen, durch zerhackte und geradezu »gebellte« Silben; während sich die Rede insgesamt in tiefe, mit schwerem Nachdruck hervorgebrachte Tonlagen flüchtet, um das notwendige Timbre zu finden. Es ist ein wirkliches Drama, denn ich habe den Eindruck, daß dieser große Beherrscher der Massen durch die Kraft seiner Stimme noch die Macht

verlieren wird, wenn er keine Unterstützung findet bei dem, was nun zur spürbaren Anstrengung wird.«¹⁴

Vielleicht ist man taub, wenn man in der artikulierten Stimme nicht die Rückkehr ihrer Ränder der Desartikulation hört. Dies trifft auch auf Giraudoux zu, der in einer Radiosendung am 22. September 1939 die Schwächen des Führers belauert und voraussieht:

»Als Sie neulich die Rede von Hitler hörten, haben Sie es selbst gespürt. Seine Stimme trägt nicht mehr, während noch das kleinste Wort von Präsident Daladier oder von Chamberlain eine Resonanz findet. Hitlers Sprechen dagegen klingt für seine Mitbürger ziemlich enttäuschend, für seine Feinde sinnlos.«

Somit ist es wichtig zu wissen, was die Stimme sagt. So leicht es ist zu sehen, was sie macht – überzeugen, mitreißen –, so schwierig ist es, ihr den eigentlichen Sinn zu entnehmen, der sich mit den Bedeutungen der Rede verbindet. Die Sprechleitungen sagen nichts über die Stimme; selbst im Kapitel »Elocution« geht es um die Aussprache, um die Atmung und immer wieder um die Rhetorik des Diskurses.

Wenn es um die Stimmen der großen Redner geht, werden die Beschreibungen impressionistisch. Zwei Methoden könnten das veranschaulichen: Erstens soll eine *wissenschaftliche Beschreibung* die rednerischen Züge, Veränderungen der Stimmlage, Formen der Ansätze, Stellung der Akzente, Vokal-Konsonanten-Verhältnis analysieren. Gerade das letztere ist insofern interessant, als es mit dem Paradigma schriftlich-mündlich zusammenhängt: die Betonung von Konsonanten, die zur rhythmischen Unterstützung dienen, auf Kosten der Vokale, die nichts weiter sind als Passagen zwischen zwei Konsonanten und »das Geschriebene« des Diskurses hörbar machen; die Stimme versteckt sich im Schutze des Geschriebenen, um sich nicht im Theater der Oralität, wo vor allem die Vokale klingen, aufs Spiel zu setzen. Man kann feststellen, daß, zumindest vor dem Kriege, der »konsonantische Redner« eher Staatssekretär, der »vokalische Redner« eher ein Führer ist. Wenn die heutigen Redner weitgehend »konsonantisch« sind, so liegt das größten Teils am Radio und am Fernsehen: Die Medien verschreiben die Rede, bewirken ein Hinübergleiten zum Schriftlichen und diktieren dem Redner seine Stimme.

Eine zweite Methode bestünde in einer *Übersetzung*, die sich

bemühte, die Funktion der Stimme von einigen charakteristischen Zügen her zu rekonstruieren, um zu bestimmen, was zur Rede hinzukommt, wenn sie gehalten wird. 150 im Radio gesendete politische Reden¹⁵ zwischen 1911 (der ersten verfügbaren Aufzeichnung) und 1940 zeigen keine nennenswerte Weiterentwicklung des rednerischen Stils, eine politische Klassifizierung – wie »rechte Stimme« und »linke Stimme« . . . – ist nicht möglich, es gibt weder eine gemeinsame Tradition, noch gibt es »Schulen« und auch keine Mimikry (wie sie heute – als Effekt von Radio und Fernsehen – gängig ist). Es gibt zwei oder drei Stimmfamilien und einige Besonderheiten. Aber weder die politische Zugehörigkeit noch die Art des Diskurses definiert die Stimmfamilie (die Stimme der Grabrede ist praktisch dieselbe wie die der Wahlrede oder der Ansprache im Kongreß), sondern eher die berufliche Herkunft des Redners (Rechtsanwälte, Professoren, Militärs usw.).

Der Vergleich schließlich zwischen der Stimme des Redners und der des Schauspielers, jenes Technikers der Deklamation, führt nicht viel weiter. Er macht jedoch eine wichtige Eigenschaft der Stimme deutlich, ihre *Trägheit*. Die theatralische Stimme, deren Spuren vielleicht noch zu hören sind, ist nicht die Stimme des jeweils zeitgenössischen Theaters, sondern die früherer Generationen: nicht die gegenwärtige Klang-Umwelt formt die Stimme, sondern die vergangene. Die Autonomie der Stimme zeigt sich auch in der nur geringen Berücksichtigung des Kontextes, dem Vorrang der materiellen Kraft vor der Bezeichnungsfunktion. Die Stimme verfolgt ihren Weg ganz allein und reagiert stets mit Verspätung. Hinweise für diese Trägheit findet man fast überall. Beispielsweise dauerte es einige Jahre, bis Radio- und Tonfilmschauspieler hörten, daß sie in ein Mikrofon sprachen. Denn der Schauspieler, der gewohnt war, um in einem Saal gut gehört zu werden, »der Stimme eine Maske aufzusetzen«, konnte vor einem Mikrofon auf diese Technik verzichten. Daher die hohen und etwas nälendsten Stimmen der Schauspieler in den ersten Jahren des Tonfilms, eine Sache, die erst langsam und zögernd korrigiert wurde. Ein besonders deutlicher Fall von »stimmlicher Trägheit« findet sich bei Doriot: Am Ende des Wegs, auf dem er im Verlauf der dreißiger Jahre von der extremen Linken zur extremen Rechten gewechselt war, war seine Stimme eine andere. Aber wenn man sich die Reden anhört, die er zwischendurch gehalten hat, stellt man fest, daß Doriot erst die politische Position, dann die Stimme

ändert: einige Jahre lang wird die neue Meinung mit der alten Stimme gesagt.

Die Gabe

Einer der großen Redner der Vorkriegszeit ist Léon Blum, und seine Rede vom Juni 1936 im Luna-Park ist ein großer oratorischer Augenblick. Seine Stimme ist beweglich, durchläuft im Steigen und Fallen eine große Palette von Stimmlagen, hält inne, aber hört niemals auf. Sie ist punktiert, aber ohne Endpunkt. Die Verausgabung und das stimmliche Wagnis sind dazu da, ein Fortbestehen, eine Permanenz der Stimme zu erweisen, die alle Kraft aus sich selbst schöpft: »Ist hier ein einziger Mensch, der glaubt, ich habe mich in drei Monaten verändert?« Wenn die Stimme jenes Stück des Körpers ist, das ausströmt, sich verbreitet und verschwindet, und wenn sie gleichzeitig ein Griff nach der Macht ist, so muß der politische Redner Wege finden, der Flüchtigkeit der Stimme zu wehren. Dazu gehört die Art und Weise der Interpunktion: Dem Punkt Blums, eher einem Fragezeichen, wo das Einhalten eine Spannung schafft, die ein erneutes Ansetzen fordert, könnte man den Punkt Pétains entgegensetzen, der eher ein »Schlußpunkt« ist, eine Art »Punkt und aus«. Pétain punktiert jedes Wort und sogar jede Silbe, eine Stimme, die unaufhörlich punktiert. Der Gegensatz Stimme Blums/Stimme Pétains ist der Gegensatz Verausgabung/Ökonomie, Spannung/Wiederholung, Aufruf/Versicherung. Diese beiden Stimmen, die zwei Wege der Behauptung der Macht und des Widerstands gegen das Ephemere der Stimme bezeichnen, sind die Stimmen zweier Theater, der Hoffnung der Volksfront und der Reaktion auf den Zusammenbruch. Man könnte sagen, wenn Pétain 1940 seine Person gibt, so gibt Blum 1936 seinen Körper. Er übt seine Macht über die Hörschaft aus, indem er sich mit Haut und Haar drangibt, indem er einen stimmlichen Unfall riskiert oder ein Dementi auf seine Frage, was aus der Spannung einen Schlußpunkt machen würde. Dieser dargebotene Körper ist der Garant des Fortbestehens.

Blum »setzt zum Angriff an«, Pétain »wiederholt«: Bei einer Radioansprache im Jahr 1941 legt er die Platte seiner Rede vom 17. Juni 1940 wieder auf (»Franzosen, auf Ersuchen des Präsidenten der Republik übernehme ich ab heute die Leitung der franzö-

sischen Regierung. Ich gebe meine Person Frankreich hin, um sein Unglück zu lindern . . .«) – hört meine Stimme, sie ist immer noch da und immer noch dieselbe, sie soll euch sagen, daß ich immer noch da bin und immer noch derselbe.

Besitz und Besessenheit

Wenn das Theater der politischen Versammlung zur hysterischen Entfaltung der Stimme einlädt in dem Sinne, daß Herrschaft ausgeübt wird durch ein *zurückgehaltenes* Selbstopfer und durch die Umsetzung des körperlichen Risikos in eine neue Rhetorik, so bringt das Radio-Dispositiv eine vollkommen andere Stimme ins Spiel. Lauscht man den vom Radio verbreiteten Reden des Generals de Gaulle ab Juni 1940, so erlebt man die Erfindung einer Stimme. Selbst wenn man die unterschiedliche Qualität der Aufzeichnung berücksichtigt, kann man feststellen, daß de Gaulle am 22. Juni (die Rede vom 18. wurde bekanntlich nicht aufgezeichnet) noch nicht die Stimme von de Gaulle hat, die man in den Reden der folgenden Tage an ihrem Rhythmus, ihren unerwarteten Veränderungen der Stimmhöhe, ihren Ansätzen und ihren Synkopen erkennt. In wenigen Tagen des Juni 1940 *erfindet* de Gaulle eine Stimme. Warum? Weil er weiß, daß für ihn, den exilierten General einer besiegten Armee, die Stimme die einzige Waffe ist, weil er weiß, daß die Stimme den Gewaltstreich zu verkörpern vermag, der darin besteht, die Sprache ins Handeln zu wenden, das *Wort* in die Tat umzusetzen; Gewaltstreich in dem Sinne, wie de Gaulle einem Diskurs einen performativen Wert verleiht, den dieser gar nicht besitzt: Bekanntlich bezeichnet man in der Linguistik eine Aussage als »performativ«, die durch ihren Aussageakt erfüllt wird (zu sagen »ich schwöre« heißt gleichzeitig, den Akt des Schwörens auszuführen). Nun läßt aber eine Rede, die auf die Aussage hinausläuft »Ich rufe die französische Résistance aus«, nicht von selbst die Résistance entstehen. Diese Geste ist genauso verrückt wie die Behauptung »Ich bin Napoleon«. Die Stimme führt diesen Gewaltstreich aus, und er ist deshalb nicht verrückt, weil er gehört wird. De Gaulle weiß, daß ihm nichts bleibt als zu reden, reden, um nichts zu sagen, und nichts sagen, um die Stimme ihre ganze Wirkung tun zu lassen. Sein politisches Genie bestand darin, aus einem Radiosender nichts

anderes zu machen als einen Radiosender, einen *Stimmenverbreiter*. Dieses »nichts sagen« äußert sich in der Rede in Form der »Tautologien«, für die de Gaulle oft verspottet wurde (in der Art »Die Dinge sind, wie sie sind«): Am 28. Dezember 1940 verkündet de Gaulle: »Wir erklären, daß der Feind der Feind ist«, was ja ohnehin klar ist, das Entscheidende aber daran ist, daß das *Sagen* sich von der Stimme getrennt abwickelt (»Wir erklären«).

Alle Mittel der Rhetorik werden eingesetzt, damit nicht die Botschaft die Stimme verwirrt, die Stimme, dies Stück Körper, das von Hertzschen Wellen weggetragen wird, dies Etwas, das nein sagt und das *widersteht*. Was tut diese Stimme? Sie beschreibt ein Dispositiv, sie sagt »Ich bin eine Stimme«, eine Stimme, die weit mehr ist als ihr Hervorbringer, ein zufälliger Träger, ein Medium, ein Stück des aussendenden Apparates; am 24. Juni 1940, dem Tag, an dem de Gaulle »seine Stimme findet«, erklärt er: »Heute abend sage ich einfach, weil irgend jemand es sagen muß . . .«. Wenn Pétain durch seine wiederaufgelegte Stimme sagt »Ich bin da und stets derselbe«, so läßt de Gaulle durch sich hindurch eine Stimme sprechen; wie im Voudou ist der Geist (*loa*), der den Gläubigen besetzt, eine Stimme. In diesem Sinne ist der Redner ein »Besessener«, von dem eine Befreiung ausgeht, weil er begriffen hat, daß eine Stimme vor allem inkarniertes Schweigen ist.

Anmerkungen

- 1 »Denn daß der Ton wie der Schall ein körperlich Wesen hat, darf man Wohl nicht füglich bestreiten: sie können die Sinne ja reizen . . . Sonach besteht kein Zweifel, daß körperbegabte Atome Bilden die Laute und Worte; sonst wäre die Reizung nicht möglich. Weißt Du doch selbst, was ein Mensch an seinem Körper verliert, Was ihm an Nervenkraft muß rauben beständiges Sprechen«. T. C. Lucretius, *De rerum natura*. Lateinisch und Deutsch, Berlin 1923/1924, Bd. 2, S. 162.
- 2 Vgl. R. L. Stevenson, *Die Stimmeninsel*, in: R. L. Stevenson, *Südsee-Nachtgeschichten*, München/Berlin 1975, S. 5 ff. Darin bevölkert Stevenson die durch den Helden erforschte Insel durch eine Masse unsichtbarer Einwohner, von denen man nur die Stimmen hört.
- 3 E. A. Poe, *Der Fall Valdemar*, in: *Werke in 10 Bänden*, hg. von Hedda und Arthur Möller, Minden o. J., Bd. 6, S. 23 ff.

- 4 G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris 1969, S. 217.
- 5 *Des Heiligen Johannes vom Kreuz Sämtliche Werke*, herausgegeben von P. Aloysius AB Immac. Conceptione/P. Ambrosius A. S. Theresia, Bd. 4 *Geistlicher Gesang*, Darmstadt 1967, S. 117 f.
- 6 M. Castellar, *L'art du lecteur, l'art du diseur, l'art de l'aurateur, avec un discours-préface de M. Sully-Prudhomme*, Paris 1906.
- 7 F. R. Vte de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, hg. v. Frères Garnier, 12 Bde, Paris 1859-61, Bd. 2 *Le Génie du Christianisme*, S. 168. Deutsch: F. R. Vte de Chateaubriand, *Genius des Christentums*, übers. v. L. Schnetzler u. a., Freiburg 1827-38.
- 8 R. Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt 1980, S. 19.
- 9 C. Marelle, *De la voix*, Paris 1890.
- 10 F. Voltaire, *Brief an Tovazzi*, 24. 1. 1760.
- 11 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt 1965, S. 349.
- 12 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1 (s. Anm. 11), S. 350.
- 13 G. Du Vair, *De l'éloquence françoise et des raisons pourquoi elle est demeurée si basse*, Paris 1590.
- 14 Dr. A. Wicart, *Les puissances vocales*, Bd. 2: *L'aurateur*, Paris 1936.
- 15 Diese Arbeit lag einer Radiosendung des Atelier de Création Radio-phonique (ACR 343) zugrunde, die am 19. 3. 1978 ausgestrahlt wurde und an der auch Michel de Certeau, Dominique Colas, René Farabet, Gérard Miller, Gérard Wageman teilnahmen.

Dietmar Kamper

Vom Hörensagen
Kleines Plädoyer für eine Sozio-Akustik

Immer wieder hört man klagen, daß es mit dem Zuhören zu Ende gehe. Die Erde sei schon überbevölkert von Sprechern. Lauter sprach-kompetente, mündige Bürger wären dabei, durch nichts als Diskutieren, Argumentieren, Kommentieren sich am Leben zu erhalten und mitten im Lärm zu behaupten. Nur das Ohr, für das all diese verbalen Anstrengungen unternommen werden, gebe es nicht mehr. So müßten sich die unanbringbaren Botschaften summieren. Der Lärmpegel steige, und es werde immer unwahrscheinlicher, daß man sein eigenes Wort noch verstehe.

Könnte es nicht sein, daß das Schreien deswegen zum Thema würde? Weil man einen halben Kontinent der Sprache einfach vergessen hat? Weil der Sieg der Linguistik in Wirklichkeit eine Niederlage der Akustik ist? Weil man ohne zu hören auf die Dauer auch nicht mehr reden kann? – Gewiß, da das Hören mit Gehorchen und Gehorsam zu tun hat, war es zunächst aufgekündigt: die Moderne mußte sich freisprechen und lossagen von den zwingenden Vorschriften des alten Gottes, der dem Menschen schon zu lange in den Ohren lag.

Aber daß es nun mit einem Hörsturz endet, der den Beteiligten auch noch die Sprache verschlägt, ist ein nicht beabsichtigtes Resultat der bürgerlichen Emanzipation. Vielleicht lohnt es, darüber nachzudenken, welches historische Schicksal dem »mittleren Sinn« (zwischen den taktilen Nahsinnen und dem Fern-Sehen) beschieden war. Denn schon längst ist auch das Auge als bevorzugtes Orientierungsinstrument unzuverlässig. Der beherrschende Sinn der Kontrolle hat sich als der anfälligste für Täuschungen herausgestellt. Das gepriesene optische Zeitalter geht seinem Ende entgegen.

Von daher hat sich eine geheime Prävalenz des Hörens ergeben, auf die kaum jemand vorbereitet ist. Wer kann denn von sich sagen: »Ich bin ganz Ohr«? Wer ist überhaupt in der Lage, als Ohrenzeuge Zeitgenosse zu sein? Zwar gibt es keine Gewöhnung

an den Lärm, wohl aber zunehmende Taubheit, Stumpfheit, Dummheit bis zum Autismus. Der einfache Umstand, daß man sich selbst hören können muß, um zum Sprechen in der Lage zu sein, ist ebenso außer Betracht wie die Erfahrung der Unerläßlichkeit des Zuhörens anderer zum Selbstverstehen.

Denn der einzelne Mensch ist nicht Herr der Sprache; er dominiert weder den akustischen noch den sprachlichen Code. Er ist vielmehr in der Position des »Hörensagens«: erst wenn er verstanden hat, kann er begreifen – und er begreift erst, was er sagt, wenn andere vernehmen. Deshalb ist die Akustik keine Angelegenheit der Naturwissenschaften, sondern der Soziologie. Erst ein Angesprochener, der versteht, daß er gemeint ist, kann »Sprachkompetenz« entwickeln; das »Dich« geht dem »Ich« voraus; Weitersagen als Wirklichkeit der Sprache ist transindividuell.

Dabei handelt es sich nicht um theologische Reminiszenzen, sondern um soziale Ereignisse des menschlichen Lebens. Der beschriebene Hörweg mit Trommelfell, Hammer, Amboß, Steigbügel, Labyrinth usf. ist unüberbietbar kompliziert. Daß die Akustik in einer Allianz steht mit der Fähigkeit zur aufrechten Haltung, zur Vertikalität hat zwar die Annahme nahegelegt, die Gegenwart Gottes im Ohr sei verbürgt. Auch hört ein Mensch, der seine mühselig balancierte Normalität verliert, meist Stimmen. Doch ist dergleichen Spiritualität keine Angelegenheit der Hinterwelt, sondern des Körpers. Dieser ist nämlich, gerade in seiner puren, nicht zugerichteten Existenz immer über sich hinaus. Alle sinnliche Realität ist zugleich symbolisch. Das Materiellste: der Stoffwechsel, der Kreislauf, der Austausch ist das Geistigste. Dazu gehört auch, daß kein Mensch sprechen lernt, der nicht hören kann, daß die Sprache doppelt auftritt: als Passion des Ohrs und als Aktion der Stimme, die gegeneinander um eine Nuance verschoben sind. Diese Verschiebung ist einerseits ein Indiz für die anthropologische Differenz von Person und Individuum, von Menschheit und Monade.

Andererseits bietet sie mannigfaltige Beispiele für das Enigmatische der menschlichen Sinne. Seltsamerweise hat die Passion den größeren Horizont. Insofern sind die Menschen Kinder des Hörens (nicht des Sprechens). Lange bevor die Neugeborenen artikulieren, verstehen sie. Jeder kennt den Unterschied von passivem und aktivem Fremdwörterchatz. Und wer hätte noch nicht jenes Erwachen aus Träumen erlebt, die – durch die eigene Stimme

unterbrochen – die Aufgabe hinterlassen, nach dem Störenfried zu forschen.

Das nicht verschließbare Organ steht also dauernd unter Anspruch. Nur weil er hören muß, spricht der Mensch. Eine Weigerung ist zwar eine Zeit lang möglich. Dann sind die Ohrgänge verstopft. Dann ist der Sinn verstockt. Dann drängt aber auch alles zum Schreien. »Wer nicht hören will, muß fühlen . . .« Dieser zum Schinden der Kinder mißbrauchte Satz zitiert ein vergessenes Gesetz: daß jeder, der spricht (oder schweigt) unter die Konsequenz seines Tuns gerät. Weil man sich selbst sprechen (oder schweigen) hört, ist Leiden auf die Dauer unausweichlich.

Insofern wäre es wichtig, ernsthaft mit einer Sozio-Akustik zu beginnen. Das Gespräch, das die Menschen sind (statt es zu führen), wenn sie voneinander hören können, transzendiert die Sprachkompetenz und die Kompetenz der Soziolinguistik. Es hat nichts mit Kommunikationsforschung, mit Sender – Empfänger-Problemen und ebensowenig mit Utopien zu tun, weil es kein System bildet, diese letzte Abart des Paradieses, sondern ein Labyrinth. Dieses ist – wie man seit kurzem weiß – die akustische Ordnung schlechthin. Die Bogengänge hinter dem Ohr haben nicht zufällig seinen Namen.

Literatur in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit:

Eugen Rosenstock-Huussy, *Soziologie I. Die Übermacht der Räume*, Stuttgart 1956²

Ders., *Die Sprache des Menschengeschlechts*; 2 Bde., Heidelberg 1963

Elias Canetti, *Der Ohrenzeuge*, München 1974

Jürgen Habermas, *Theorie kommunikativen Handelns*; 2 Bde., Frankfurt/M. 1981

Kurt Pawek, *Das optische Zeitalter*, Olten 1963

Hermann Kern, *Labyrinth*, München 1982

Michael Wimmer

Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen

für H. T.

Phänomene der Taubheit: Schweigen, Sprachlosigkeit, Stille

»Ohren haben Wände« – so lautete ein Graffito auf den Wänden des Quartier Latin im Pariser Mai 68. Diese Formel kann – unabhängig von ihrer damaligen politischen Bedeutung – als Ausdruck dafür verstanden werden, wie es heute mit dem Hören bestellt ist. Sich Gehör zu verschaffen ist nicht nur im politischen Diskurs schwierig, wenn nicht unmöglich geworden. Die Stimme zu erheben reicht oft nicht hin, und sei es die mythische des Volkes, auf die sich ohnehin nur dann berufen wird, wenn es darum geht, eine Politik mittels supponierter Einstimmigkeit und Übereinstimmung zu legitimieren. Gehört wird nur das, was vernommen werden will, weshalb es im Zweifelsfall auch geboten scheint, den Wänden Ohren einzupflanzen. Denn das, was nicht gesagt werden darf, läßt diejenigen nicht ruhen, die es nicht zu Gehör bekommen. Gerade sie, denen es um ein störungsfreies Funktionieren des Ganzen geht und die, um ihr Geschäft der Verwaltung und Regierung ihren Zielen und Handlungsregeln angemessen realisieren zu können, Sicherheit, Ordnung und Ruhe aufrechterhalten müssen, gerade sie sind besonders hellhörig für das Unerhörte, das Verheimlichte, da nicht öffentlich Ausgesprochene, allerdings nicht, um auf es zu hören – was ein Antworten in Form einer Ablehnung, Korrektur oder eines Zugeständnisses im Dialog zur Folge haben müßte –, sondern um es zum Schweigen zu bringen.

Genaugenommen gibt es jedoch nichts Unerhörtes mehr, das in seiner Unfaßbarkeit und Ungeheuerlichkeit die Ordnung wirklich noch erschüttern könnte, weil diese zur Versicherung ihrer Realität und zur Legitimation ihrer Funktionsweise so sehr darauf angewiesen ist, daß sie es erfinden müßte. Die Opposition und Negation der Ordnung wird nicht dadurch zum Schweigen gebracht, daß sie verboten, verheimlicht oder unterdrückt wird,

sondern daß sie selbst unwillentlich den ihr zugewiesenen Part übernimmt, solange sie im Namen einer besseren Ordnung oder einer besseren Moral spricht. Anstatt das Skandalöse des Unerhörten zu verbergen, bemüht sich die Macht, zu verbergen, daß es gar nicht skandalös ist. Nur so kann sie überleben.¹ Hört die Opposition auf, muß das Skandalöse simuliert werden. Nach Baudrillard wäre das schon der Fall: die Mehrheit schweigt. Ihr Schweigen absorbiert und neutralisiert allen Sinn, läßt sich nichts mehr entlocken und »verbietet, in ihrem Namen zu sprechen«.²

Doch nicht nur die Ohren der Administration haben Wände, sondern ebenso diejenigen der Individuen in Interaktions- und Kommunikationsprozessen, in denen es ja nicht nur um Informationsaustausch geht. Die Tür zum Verständnis dieser Hör- und Sprachmauern³ noch einmal aufgeschlossen zu haben, ist das Verdienst Jacques Lacans, was jedoch keine Garantie dafür ist, daß sie nicht wieder ins Schloß fällt. Die Selbst-Verkennung der Subjekte und die des jeweils anderen, die imaginären Äquivalenzen von Anspruch und Begehren, ihre Inversion, das Mißlingen von Ansprüchen und Erwartungen, kurz: alle Funktionen des Imaginären, die sich in der Interaktion als »leeres Sprechen«⁴ äußern und die Subjekte von ihrem Begehren entfremden, machen eine geglückte Kommunikation zum Zufall. Obwohl sie immer wieder aufgrund der Potenzen der Sprache möglich ist – denn sonst »würden sich die Subjekte ununterbrochen in der Verkennung verlieren, d. h. nie realitätsgerecht handeln«⁵ –, ändert sich nichts daran, daß es schwierig ist, das, was der andere sagt, zu hören, ohne es sogleich und im Grunde schon vorher nach Maßgabe der Kraftlinien eigener imaginärer Vorstellungen und Erwartungen zu interpretieren. Das, was der andere sagt, als Antwort zu verstehen, die Bereitschaft, sich von unerwarteten Antworten enttäuschen zu lassen⁶, nimmt in dem Maße ab, in dem die Sprache zum reinen Instrument wird, in dessen Deutlichkeit ein blindes Vertrauen gesetzt wird. Diese Deutlichkeit fehlt ihr zusehends weniger und schadet ihr am meisten. Sie wird zur Mauer. Das Hören zielt auf Stimmigkeit mit den bestehenden Vorstellungen und auf Bestätigung in der Übereinstimmung. Erstrebt wird Selbstgewißheit als Einheit, was eine Identitätsarbeit erforderlich macht, in der der andere kaum mehr in seiner Andersheit berücksichtigt wird und zunehmend eine imaginäre Funktion zu erfüllen hat.⁷

»Der Andere ist also der Ort, an dem sich im Bunde mit jenem,

der hört, das Ich (je), das spricht, konstituiert; was der eine sagt, ist schon Antwort, wobei der andere in seinem Hören entscheidet, ob dieser gesprochen hat oder nicht.«⁸ Damit das möglich wird, bedarf es vor allem einer Bedingung, die sogar vom Experten oft genug nicht erfüllt wird. Da er nur die imaginäre Beziehung hat, muß er sich ihrer bedienen, »um das Soll seiner Ohren gemäß dem Gebrauch zu erfüllen, den die Physiologie in Übereinstimmung mit dem Evangelium als normal hinstellt: Ohren zu haben, *um nicht zu hören*, oder anders gesagt, um das aufzudecken, was gehört und verstanden werden muß. Denn er hat keine weiteren, weder ein drittes noch ein viertes Ohr, die man sich für ein unmittelbares Hören von Unbewußtem zu Unbewußtem wünschen mag.«⁹ Die Sicherheit des Subjekts soll mittels Schweigen durchbrochen werden, damit seine Trugbilder verschwinden, die es von seinem Begehren entfremden. Eine positive Antwort auf den Anspruch oder gar die Erfüllung des in ihm artikulierten Bedürfnisses frustrierte es um so mehr, als es weder Worte sind, die beansprucht waren, noch ein Objekt, da dieses an der Entfremdung teilhat.¹⁰

In dieser Kommunikation von Ich zu Ich hört keiner den anderen, und mit der dämmernden Ahnung einer Unmöglichkeit von Verständnis wächst die Angst vor der eigenen Vernichtung als sprechendes Subjekt, die in Sprachlosigkeit münden kann.

Treffen im Politischen Appelle, Bitten, Gegenstimmen – mitunter auch die Stimme der Vernunft – auf taube Ohren und sind es in der Kommunikation und Interaktion von Subjekten die Wünsche und unerwarteten Antworten, die nur selten gehört werden, so finden in der Musik die Stimmen der Leidenschaft und des Körpers kaum noch Gehör. Dabei ist die abendländische Musik aufs engste mit dem Schicksal der Stimme verbunden, die zugleich Teil des Körpers und Medium, Ausdruckssubstanz der Sprache ist. War bisher noch von Sprache die Rede, von Bedeutungen und sinnstiftenden Zeichen, für die die Stimme scheinbar nur als Transportmittel funktionierte, so setzt sie sich in Differenz zur signifikativen Funktion der Sprache in dem Moment, in welchem sie zur Musik wird, die kein Zeichensystem, sondern Signifikanzfeld ist.¹¹ Ihr Referent ist der Körper. Daß sie weiterhin als Ausdruck der *Seelenregungen* gilt, ist der Verbindung Stimme-Sprache geschuldet, in der der Grund für die Verkehrung der Körperlichkeit der Stimme in die Idealität zu sehen ist. Doch bevor ich

die Wirkung des »Phonozentrismus«¹² auf die und in der Musik verdeutlichen will, soll das Problem der Hörgewohnheiten als Blockade gegen das Fremde und Neue aus der Perspektive von Komponisten und Musiktheoretikern aus dem Umfeld der kritischen Theorie dargestellt werden.

In der *Dialektik der Aufklärung* sprechen Horkheimer und Adorno vom »Fluch der Regression«, der den Fortschritt desavouiert. Wahrnehmung, Phantasie und Erfahrung verkümmern unter der Herrschaft des Intellekts, der durch die von ihm initiierte Trennung ebenfalls verarmt. Da die Welt nur durch das »Filter der Kulturindustrie geleitet« erfahrbar ist, sind die Menschen unfähig, »mit eigenen Ohren Ungehörtes zu hören«, die als präparierte nur Glück im Wiedererkennen und erfüllten Erwartungen finden. Erst die »Übersetzung von allem . . . ins Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit« vollendet so, was sich in der Begegnung des Odysseus mit den Sirenen schon angekündigt hat: die Totalisierung des Stils, die die Differenz von Allgemeinem und Besonderem annulliert, deren Aussöhnung als Idee noch ein utopisches Versprechen enthalten hat. Odysseus hingegen habe immerhin noch gehört. »Er neigt sich dem Liede der Lust und vereitelt sie wie den Tod. Der gefesselt Hörende will zu den Sirenen wie irgendein anderer. Nur eben hat er die Veranstaltung getroffen, daß er als Verfallener ihnen nicht verfällt.«¹³ Ist sein Opfer eine List, da er trotz Entsagung sich der Verführung noch aussetzte, so ist spätestens im 20. Jahrhundert das Opfer der Lust endgültig geworden. Allenfalls der Komponist ist Odysseus noch nahe, da er die zur Sehnsucht neutralisierte Lust verspürt; das Publikum hat Wachs in den Ohren wie die Mannschaft des Helden. Adorno spricht von »falschem musikalischen Bewußtsein«, Eisler von »Dummheit in der Musik«. Rezeption und Produktion entsprechen nach ihrer Diagnose nicht dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung. »Rauschhaftes« (Eisler) und »kulinarisches« (Adorno) Hören sei schädlich und verunmögliche den wahren Genuß, der im Nachvollzug der musikalischen Gedanken liege, wohingegen Befriedigung der falschen Hörerwartungen nur den dünnen Ausdruck der oberflächlichen Klangreize registriere.¹⁴ Die von Eisler eher moralisch vorgebrachte Argumentation und Adornos an der Immanenz des musikalischen Materials entwickelten ästhetischen Begriffe kritisieren den Zustand einer Musik, die, anstatt ihr Widerstand zu leisten, an der allgemeinen Ratio-

nalität teilhat, der »Tendenz des Materials« blind folgt und so an der Regression des Hörens mitarbeitet. Komponieren heißt bei ihnen praktizierte Insubordination.¹⁵ Das Problem, wie ein anderes Hören möglich werden soll, bleibt bei ihnen offen. Die Distanz Komponist – Publikum ist seitdem eher größer geworden. Sie hat zugenommen mit der Emanzipation des Geräuschs, die den Materialbegriff fast zur Auflösung gebracht hat. Den Massen die musikalischen Inhalte näherzubringen, was Eislers Intention war, birgt die Gefahr, daß die Verständlichkeit auf Kosten des Inhalts geht und bestenfalls Komplizen schafft, die ihre Hörgewohnheiten bestätigt finden. Herbert Brün zieht daraus die Konsequenz, auf Verständlichkeit zu verzichten. »Es geht ja gar nicht darum, wie Kunst kommunikativ werden kann. Die Frage sollte lauten: Wie kann Kunst so lange als möglich es vermeiden, kommunikativ zu werden?«¹⁶ Will Musik Unverständenes wahrnehmbar machen, und nicht Verstandenes, dann sei jedes Gelingen verdächtig, sofern es Bestätigung findet. Sobald es in die Zirkulation der Kommunikation eingespeist werden kann, trägt es die »beruhigenden Zeichen für die Abwesenheit irgend drohender Erfahrung«. Der einzige Ausweg sei der in die Sprachlosigkeit, die allein noch die Reflexion auf Hörenswertes ermögliche. Ulrich Dibelius konstatiert ebenfalls, daß der Ausbruch der Musik aus bürgerlicher Wohlgelesenheit sich nur gegen sie selbst richten kann. »Ihre Kritik am Eingespielten und Überkommenen grenzt, um sich artikulieren zu können, immer an Selbstzerstörung.«¹⁷ Das Dilemma, entweder durch Unverständlichkeit die Hörer abzustoßen oder es ihrem Belieben zu überlassen, was sie hören möchten, ist für ihn letzten Endes musikalisch nicht zu lösen. In ihm verbirgt sich ein gesellschaftliches Problem des Musikkonsums, der spezifische Haltungen ausgebildet hat und weiterträgt. »Die psychischen Automatismen sind stärker als das Hörvermögen . . . Es müßte der Musik gelingen, den Hörer von der Diktatur dieser psychischen Automatismen zu befreien, . . . dann erst könnte sie etwas von ihrem mythischen Versprechen einlösen.«¹⁸ Das hindert ihn aber nicht, sofort nachdem er anderen musikalischen Kontrapositionen zur Musik in einer Seitenverbeugung seine Reverenz erwiesen hat, aus der wiedergewonnenen Einsicht, daß Komponieren eine Form des Denkens ist, nur die Erwartung und den Appell an den Hörer zu wiederholen, mitzudenken.

Kapp bringt das Problem auf eine Formel: »Das kommunikative

Problem scheint gelöst, aber die Botschaft formuliert sich nicht. Die ansprechende Musik spricht niemanden an.«¹⁹ Entweder schweigen also die Stimmen der Leidenschaft, oder sie werden nicht mehr vernommen. Eine Musik, die, will sie nicht ihr Ende verkünden, auf dieses Problem einzugehen gezwungen ist, muß das Schweigen aufnehmen, die Stille und tonlose Beziehung als eine ihrer Möglichkeiten entdecken. Wenn das »Vorhandensein eines Verschwundenen«²⁰, was die Musik beherbergt, ausverkauft und nicht mehr wahrgenommen wird, so gelingt es vielleicht nur durch das Verschwinden dieses Vorhandenseins einen Mangel einzuführen, der es ermöglicht, das unhörbar Gewordene wieder im Bereich der Einbildungskraft erklingen zu lassen. Doch auch hier lauert der Verdacht, daß der Skandal der »Destruction Art« oder der experimentellen Musik gar keiner mehr ist.

Die schweigende Mehrheit, das sprachlose Subjekt, die tonlose Musik – es scheint so, als ob die Sinne und mit ihnen der Sinn entschwunden wären. Man könnte nun die Frage stellen, ob das eine mit dem anderen etwas zu tun hat, m. a. W.: ob allein der kritische Zustand der Sinnesorgane oder nur der Zerfall objektiver Sinnsysteme für diese Phänomene verantwortlich ist. Zur Beantwortung der Frage wäre es dann notwendig, beides getrennt voneinander zu betrachten. Um die skizzierten Phänomene jedoch hinsichtlich des derzeitigen Verhältnisses beider Bereiche zueinander befragen zu können, d. h., zu untersuchen, wie ein Sinn durch die Sinne wahrgenommen wird oder nicht und ob diese jenen filtern, transformieren oder negieren können, ist eine Beschränkung auf die Analyse von Sinnsystemen ebensowenig geeignet wie ein Rekurs auf die heutige rein physiologische Beschaffenheit des Gehörsinns. Das Hören vom Gehörten zu trennen wäre eine Abstraktion, die eine Einschätzung der Stellung und Bedeutung des Gehörsinns in der Problematik, zu hören, sich Gehör zu verschaffen, zu verstehen und sich verständlich zu machen, nicht erlaubte. Nach dem Einfluß des Gehörs zu fragen bedeutet also, daß die Antwort nicht von der Analyse der Verständlichkeit bzw. Unverständlichkeit sprachlicher Bedeutungen her formuliert werden kann, genausowenig wie von physikalisch-physiologischen Messungen der auditiven Empfindlichkeit. Eine Antwort ist nur möglich aufgrund der Betrachtung der Beziehung Gehör – Gehörtes. Um jedoch die Abhängigkeit des vom Ohr Vernommenen vom Gehör verdeutlichen zu können, muß die

Dominanz der sprachlich-symbolischen Bedeutungen des akustischen Materials ausgeklammert werden, denn sonst läuft man Gefahr, das Problem des Hörens wieder auf das der Verständlichkeit zu reduzieren. Das akustische Feld, in dem der sprachliche Sinn dezentriert ist, ist die Musik. Auf sie will ich mich in den folgenden Ausführungen beschränken, nicht zuletzt auch deshalb, weil sich im künstlerischen Schaffen und in der ästhetischen Wahrnehmung die Problematik in ihrer Aktualität am deutlichsten präsentiert.

So gibt es auch gerade für das veränderte Verhältnis zur Kunst eine Reihe von Erklärungsansätzen, die sich mit ihrem Wirkungsverlust auseinandersetzen: Übersättigung durch Überangebot, bloß interessierte Aufnahme von Kunst ohne Widerständigkeit der Phantasie, Verlust der Aura und der heiligen Scheu, Verkümmern des Empfindungsvermögens, Abstumpfung gegen Überraschungen, Ohnmacht der Phantasie, Verlust der Wirkung von Kunst auf unser Dasein etc. »Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.« So urteilte schon Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik.²¹ Konnte Platon sich nicht vorstellen, daß ein Volk gegen die Gefahren der Kunst immun wird, so war es für Hegel unvorstellbar, daß sie noch einmal gefährlich werden könnte.²² Entgegen dieser pessimistischen These wäre es aber auch möglich, daß die Sinne einen Transformationsprozeß erfahren haben, der mit den Begriffen der kritischen Theorie eben nur in den Termini des Verlusts faßbar ist. Damit eine präzisere Vorstellung davon entstehen kann, was eigentlich das Verschwundene bzw. Vorhandene ist, wovon das Verständnis und die Beurteilung heutigen Musikschaffens und -konsums letztlich abhängen, wende ich mich zunächst wieder dem oben angesprochenen Verhältnis Stimme – Sprache – Gehör zu. An ihm läßt sich zeigen, daß die überwiegend hoffnungslose und negative Zustandsbeschreibung einer Problematik geschuldet ist, die ihre Koordinaten bereits einer bestimmten Interpretation dieses Verhältnisses verdankt, diese jedoch nicht in die kritische Reflexion einbezieht.

Die sprechende Stimme: Ausdruck des Ich

Es lohnt sich noch immer, Hegel zu befragen, wenn man sich auf der Suche nach Explikation herrschender Selbstverständnisse und Selbstverständlichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft befindet. Nicht etwa, weil das, was er sagt, selbstverständlich wäre und man es immer schon verstanden hätte, sondern eher im Gegenteil, weil er der Illusion widerstanden hat, daß das, was sich von selbst versteht, auch erkannt wäre. Wie wird also von ihm die Beziehung Stimme – Gehör und das System des Sich-sprechen-Hörens dargestellt? Hegel bestimmt das Gehör als »Sinn der physikalischen Idealität«²³, in dem die Gegenstände aufhören, Dinge zu sein. Klänge und Töne als »abstrakte Materialität« sprechen die »innere Seele« an, weil sie selbst das Innerliche der Dinge sind, und symbolisieren sich im Geistigen. Das auditiv Gegebene allein produziert bloße Stimmungen im bewußtlosen Bezug äußerer Empfindungen auf innere Bedeutungen. Zur Bewußtwerdung dieses Inneren muß es entäußert werden durch die Gebärden Lachen, Weinen, Sprache und das »tätige Gehör«, die Stimme. Da der Klang die Form ist, in der die Dinge sich von ihrer Schwere befreien, ist die Stimme »die Hauptweise, wie der Mensch sein Inneres kundtut; was er ist, das legt er in seine Stimme.« Durch ihre ideelle unkörperliche Leiblichkeit behält »die Innerlichkeit des Subjekts durchaus den Charakter der Innerlichkeit«.²⁴ Die auditiv hervorgerufenen körperlichen Empfindungen werden durch die Stimme weggeschafft, zu etwas Fremdem gemacht, was jedoch erst in der Sprache vollständig möglich wird, weil durch sie die Empfindungen ihre Bestimmtheit erlangen. So ist das Gehör zwar ein theoretischer Sinn, aber allein kann es die Selbstgewißheit des Subjekts nicht bewirken. Nur die Stimme kann das Innere ausdrücken und sich selbst vergegenwärtigen: Die vom Ohr gehörte Stimme bestätigt die Selbstpräsenz in der Selbstaffektion. Die Entäußerung geht für das subjektive Empfinden gar nicht durch das Außen, da sie das Innen nicht zu verlassen scheint. Der Ton kehrt ohne Beugung durch das Außen vom Inneren ins Innen zurück und trifft dort das Subjekt, das immer schon vor ihm da war, das auf ihn wartete, um sich im Medium seines eigenen Ausdrucks wiederzuerkennen. Er ist ein Brief, dessen Empfänger identisch mit dem Absender ist und der eine Botschaft enthält, die genauso zurückkehrt, wie sie ausgesandt wurde.

Die Verschmelzung von Innen und Außen, aufgrund derer der Ausdruck eine absolute Nähe zum Sein gewinnt, wird phänomenal durch die Modalität des Akustischen hervorgerufen, die im Gegensatz zur Räumlichkeit des Visuellen einen primär zeitlichen Charakter hat. »Ton dringt ein, ohne Abstand«, wie Plessner sagt.²⁵ Aber nicht nur die Nähe zum Sein, auch zum Sinn des Seins und zur Idealität des Sinns ist das Privileg der Stimme. Die sprechende Stimme gibt sich als nichtäußerliche Sprache, die den Sinn der Empfindungen trägt, und dieser kann nur als ideeller bewußt werden, da der sinnliche Körper und seine Äußerlichkeit annulliert sind. »Die Stimme gibt sich als beherrschte Idealität des Phänomens.«²⁶

Man sieht, daß der durch das System Stimme – Gehör phänomenal vermittelte Selbstbezug des Subjekts im Element der Idealität stattfindet, was eine Privilegierung gerade dieses Elements nach sich zieht: des Innen gegenüber dem Außen, der Seele gegenüber dem Körper, des Gewissens gegenüber den Leidenschaften. Die Schrecknisse der Triebe, die Gewalt der Leidenschaften und die Monströsität des Körpers scheinen in ihrer zerstörerischen, den Menschen mit der Materie mischenden Kraft gebändigt in der Einheit des Subjekts, dessen Macht sich der Verkennung gerade dieser ihm innewohnenden Monströsität verdankt, die es zivilisiert zu haben glaubt. Was aber innen keinen Platz mehr findet, erscheint außen wieder in Gestalt des Fremden und Unannehmbaren. Dieser Gefahr ist das Subjekt ständig ausgesetzt. Seiner Einheit muß es sich ständig vergewissern, was, wie man weiß, nicht immer gelingt, denn erstens bringt gerade die Selbstaffektion, welche die Einheitlichkeit und Selbstgegenwärtigkeit des Subjekts *bestätigen* soll, das Nicht-Identische ins Spiel. Derrida formuliert dies als Riß im Sich-sprechen-Hören, der ständig übersprungen werden muß: »Vom Augenblick an, wo ich gehört werde, wo ich mich selbst höre, wird das Ich, das sich hört und das *mich* hört, zum Ich, das spricht, und ergreift das Wort, *ohne es jemals dem abzuschneiden*, der in seinem Namen zu sprechen und gehört zu werden glaubt.«²⁷ Dieser Riß zwischen dem, der spricht, und dem, der hört, ist nie in der absoluten Mit-sich-selbst-Gleichheit aufzulösen. Obwohl die Selbstgegenwärtigkeit ein Effekt der Selbstaffektion ist, kommt in dieser nicht ein prä-existentes Selbst zu sich im Präsenz, sondern wird konstituiert und geteilt in einem. Die Selbstaffektion wird inspiriert durch eine

andere Stimme: soufflierte Rede. Der Sprung, und das wäre der zweite Grund, ist ein Problem der Zeit. Das Sprechen erscheint als reine Zeitlichkeit, als Zeitfluß oder »Zeitigung«. Wenn Hegel schreibt, daß in der zeitlichen Bewegung von Jetzt zu Jetzt, obwohl es nicht zur subjektiven Einheit beider komme, das Jetzt trotzdem »in seiner Veränderung immer *dasselbe* bleibe« und damit auch »das Sein des Subjekts selbst«²⁸, dann verwendet er den Zeitbegriff als Metapher, die den Fluß der Differenz verdeckt. Weil die Selbstpräsenz sich *konstituiert* in der Selbstaffektion, erscheint es dem Ich *nachträglich*, es sei schon *vorher* dagewesen. Weil es sich hört im Element der Idealität, kann es sich als Innen empfinden, *nachdem* die Körperlichkeit in der Stimme und durch sie getilgt und ins Außen gesetzt wurde. Wenn die Stimme nicht reiner und unschuldiger Ausdruck ist, sondern immer noch etwas anderes mit ins Spiel bringt, welche Konsequenzen ergeben sich daraus?

Die geteilte Stimme: Vorschrift des Anderen

Eine Stimme hat man nicht, man bekommt sie. Sie entwickelt sich und hat auch, wenn man so will, eine Geschichte, die mit der Geschichte des Körpers in enger Beziehung steht. In der Pubertät bricht sie, im hohen Alter verliert sie meist an Kraft und Sonorität. Doch der Prozeß beginnt schon früher, genaugenommen beim ersten Schrei des Körpers. Sind die Töne zunächst direkt dem Körper zugehörige Qualitäten, die der Spannungsabfuhr dienen, wandeln sie sich später zum Hunger- bzw. Lustschrei, der Appellcharakter hat, und zu Lautproduktionen und Lall-Monologen, in denen der Säugling sich selbst affiziert und Lust daran empfindet. Er hört sich zu, schafft sein eigenes Echo, beginnt zunächst das von ihm Hervorgebrachte nachzuahmen und später die Laute und Wörter, die er von seiner Mutter hört. Im Laufe der Entwicklung tritt zu den Funktionen der Spannungsabfuhr, Appellation, Lustproduktion in Bestätigung und Nachahmung die Bezeichnungsfunktion hinzu.²⁹ Der Spracherwerb, der hier in der Metaphorik des Reifens anschaulich gemacht werden sollte, als Schöpfungsakt des Symbols aber eher mythisch als genetisch zu verstehen ist³⁰, vollzieht sich in Form einer Trennung der Töne vom Körper. Sie hören auf, unmittelbare Körpereigenschaften zu

sein. Die Körpertöne werden unabhängige Tonkörper. Diese Trennung ist der Entstehungsprozeß der Stimme, die in diesem Prozeß unablösbar mit einer symbolischen Funktion ausgestattet wird.³¹ Der Trennungsprozeß der Töne ist identisch mit dem Konstitutionsprozeß der Stimme, jener geht diesem nicht voraus. Die Stimme, als Teil des Körpers, existiert deshalb nie allein für sich als *reine* Stimme, sondern nur in Verbindung mit der symbolischen Funktion. Vor der Trennung, in der Identität von Körper und Ton, gab es sie noch nicht, nach der Trennung, in der Verbindung Ton und Symbol, gibt es sie nicht mehr. Die Stimme selbst könnte allein in der Trennung existieren, wenn ein solches Selbst statthaben könnte. Die reine Stimme ist ein Mythos. Sie ist ohne Verbindung zum Ausdruck und zum Sinn nicht vorstellbar, obwohl sie in der Identität zugleich eine Differenz zu ihnen bewahrt, die allein es ermöglicht, daß sie als *Material* des Signifikanten *dienen* und zugleich *sich* als *Signifikant geben* kann. Die Stimme, die in und mit der Sprache zum Sprechen geworden ist, ist nicht die Sprache. Zwar realisiert sie sich nur im Sprechen, doch die sprachlichen Zeichen gehen ihr als Schrift voraus, bevor sie sie spricht.³² Die Verkennung dieser Differenz von Stimme/Sprache durchzieht das abendländische Musikverständnis und hat die Beziehung Musik/Körper, d. h. die Vorstellung von der Bedeutung und Wirkung der Musik, entscheidend geprägt. Die Identifikation der Stimme und später der Musik mit dem Ausdruck der Seelenbewegung und der Gefühle ist die entscheidende Operation des Phonozentrismus, die, wie Derrida aufgezeigt hat, den Ausdruck den Dingen und dem Subjekt des Selbstbewußtseins unterordnet. Das Ich und die Welt der Objekte, wozu auch der Körper zu zählen wäre, können deshalb als identische, einheitliche, isolierte und sinnhafte Gestalten imaginiert werden, die in dieser Form schon vor ihrer Artikulation existierten, obwohl sie als solche erst vermittelt ihrer Symbolisierung entstehen. Der Eindruck ihrer Vorzeitigkeit entsteht nachträglich als Effekt. Mithin funktioniert dieser Mechanismus in der Musik dergestalt, daß die Kluft, die das Erklingen der Stimme öffnet zwischen sich und dem Körper, von dem sie sich trennen mußte, verdrängt wird, weshalb dann das, was ausgedrückt wird, als die Fülle und Ursache des Erklingens erscheint. Es ist jedoch gerade die Aktualisierung der Spaltung von Körper und Stimme durch die Stimme, die ihn als für die Stimme Verschwundenen

und Verlorenen erst nachträglich *evoziert* und vernehmbar werden läßt. Um es anders zu sagen: in bezug auf die Einheit des Körpers produziert sich die stimmliche Signifikanz in einer Struktur radikaler Heterogenität und wiederholt dabei ständig die Trennung vom Körper, denn sie kann ihn, obwohl selbst Teil des Körpers, nicht anders ausdrücken als gerade in ihrer Verschiedenheit von ihm. Sie ist gleichsam die »Spur«, die den realen Körper *ins* Außen setzt, um ihn sogleich *als* Außen in ein rätselhaftes Verhältnis zu sich selbst als Innen zurückzusetzen, ohne mit ihm jemals eine Einheit, ob man sie nun als Nähe, Unmittelbarkeit oder Präsenz denken mag, wiederfinden zu können.³³

Die Stimme als Teil des Körpers ist zugleich eine quasi materielle Grenze zwischen Körper und Geist, Ort der Überschneidung und der Irreduzibilität. Sie vermittelt weniger als daß sie differenziert, und indem sie wie die Sperre (*la barre*) im Saussureschen Zeichen funktioniert, ermöglicht sie einerseits die Vorstellung zweier getrennter, in sich geschlossener und voneinander unterschiedener Bereiche und andererseits den Signifikationsprozeß, der sich nur aufgrund ihrer Widerständigkeit als Grenze und Differenz vollziehen kann. Sprache hat sich in die Stimme eingeschrieben. In Lacanschen Termini könnte man von einer unmittelbaren »Überschneidung des Symbolischen und des Realen«³⁴ sprechen, die für Phantasien, Vorstellungen oder Wissen nicht zugänglich ist und sich allein durch das vermittelt, was zu Beginn der Konstitution der Stimme, also in der »ersten Symbolisierungsphase ausgeschlossen worden war«.

Die Stimme ist ein rätselhaftes, paradoxales Mischgebilde, ein Weder-Noch und zugleich ein Sowohl-Als-auch: weder Körper noch Sprache, sowohl Teil des Körpers als auch Substanz des Sprechens. Und zudem steht sie in Beziehung zu den Gefühlen, Empfindungen, der Lust und dem Schmerz. Dieser affektive Bereich gilt meistens als Garant der Unmittelbarkeit, gar als Körperlichkeit *in nuce* oder ist als *qualitas occulta* das unsagbare Ziel des ästhetischen Erlebens. Lassen wir noch einmal Lacan zu Wort kommen. Freud kommentierend faßt er das Affektive als das auf, »was von einer anfänglichen Symbolisierung seine Effekte bis in die diskursive Strukturierung hinein bewahrt. Diese Strukturierung, noch immer intellektuell genannt, ist dazu da, unter der Form der Verkennung zu übersetzen, was diese erste Symbolisierung dem Tod schuldet.«³⁵ Mit anderen Worten verdanken sich

die Affekte, die in der Stimme mitschwingen, der Verdrängung und dem Ausschluß des Körpers, ohne diesem ursprünglich zuzugehören. Die Stimme aufgrund der sie begleitenden Affekte als unmittelbaren Ausdruck des Körpers zu verstehen, der somit in dem von ihr Artikulierten – denn vergessen wir nicht, die Stimme ist beschriftet von der Sprache – zugleich mit dem Wort präsentiert sei, ist die Verkennung seines Ausschlusses. Daß das Wort beseelt ist vom Ding und die Stimme eine ungebrochene Einheit mit dem Körper bildet, sind zwei Vorstellungen, die es erlauben, das Leiden an der Zerrissenheit zu verleugnen, es sogar zu verkehren in den illusionären Genuß einer Einheit. Die Metaphysik der Präsenz und der Mythos der reinen Stimme sind zwei voneinander abhängige, aufeinander verweisende und sich zugleich gegenseitig stützende Weisen, den Verlust der Einheit des Menschen mit sich, den Dingen und der Natur zu verkennen und zugleich die Abhängigkeit, die ja trotz seiner auf symbolischen Fähigkeiten beruhenden rationalen Selbst- und Weltbeherrschung bestehen bleibt, zu verleugnen.

Die verschobene Stimme: Instrument des Körpers

Kann die Stimme sich von der Beschriftung durch die Sprache lösen? Wäre es überhaupt sinnvoll, diese Exteriorität aufzulösen, gesetzt den Fall, das wäre möglich? Oder wäre das das Ende, nicht nur ihrer Vertrautheit, die sie für uns hat, sondern darüber hinaus das der Musik? Und bedeutete eine vollständige Abkopplung nicht vielleicht den endgültigen Verlust der Erfahrbarkeit eines Realen, deren Möglichkeit gerade in ihrer Abhängigkeit von der Sprache gründet? Auf den ersten Blick scheint es einfach für die Stimme, sich von der Sprache zu lösen: zu singen ohne Text. Doch es merkt jeder, daß die gewonnene Autonomie sich gerade der Abstinenz verdankt und in der Negation der Sprache von dieser abhängig bleibt. Anstatt mehr zu werden, fehlt ihr etwas: die Sprache. Wird die Stimme dagegen selbst ersetzt durch ein Instrument, gewinnt sie an Gegenwärtigkeit. Ihre Bedeutung tritt am offenkundigsten »in der Verschiebung, der Substitution, kurz, letztlich in der *Abwesenheit* in Erscheinung«. ³⁶ Geigen und Flöten singen mehr und echter als das Original. Nicht umsonst galt gerade das Flötenspiel bei Platon und Aristoteles als verderblich, als

Skandal.³⁷ Es gleiche der Stimme, sei wortlos, schließe demzufolge die ethische Belehrung aus und steigere das orgiastische Entzücken. Die »Gewalt der Musik«, von der auch Hegel spricht, besteht gerade in der Verselbständigung der Stimme, der Übertragung ihrer Kraft auf ein Instrument, im »Vorhandensein eines Verschwundenen«. Erst in der Mimesis der Instrumente kommt die Stimme zu sich, deren Körperlichkeit in Form der sie begleitenden Affekte übersetzt wird, transformiert in Musik, allerdings um den Preis des Verstummens der Stimme. Von ihrer Ursache, der Abspaltung der Stimme vom Körper, losgelöst und ihrem Verhängnis in der Entzweiung von Körper und Seele enthoben, werden die Affekte verallgemeinerbar und genießbar. Nicht die Wirklichkeit, sondern nur ihre Effekte, der Ausdruck, den sie gefunden hat, wird vom Instrument nachgeahmt. Renate Schlesier hat in der Rekonstruktion des kultischen Gebrauchs der Gorgo-Maske in Beziehung zur Flötenmusik gezeigt, daß die Maske mit unmenschlichem Aussehen nicht das Monströse im Gegensatz zum Menschen, sondern dessen Existenz als Differenz *im* Menschen symbolisiert. Das Schreckensbild der Gorgonen (z. B. Medusa) basierte auf der Spaltung von Kopf und Körper – Phantasma des »zerstückelten Körpers«³⁸ – und der Tier- bzw. Dämonenmaske, Symbol der »Natur, an der noch keine Erkenntnis gearbeitet, in der die Riegel der Kultur noch unerbrochen sind.«³⁹ Im Kult des Dionysos hat diese Maske die Bedeutung der Natur im Menschen, dessen Individuationsprozeß ja die Überwindung der »ursprünglichen Zwietracht« ist und ihn in Distanz zu seiner eigenen Natur bringt. Der orgiastisch-dionysische Ritus ist jedoch keine einfache Rückkehr zum Ursprung. Im Kontrast – starre, leblose Maske und bewegliche, leidenschaftliche Musik – ergibt sich ihre Funktion: die Musik belebt die Maske mit Leidenschaft und die Maske läßt diese umgekehrt erstarren. Zusammengenommen ergibt sich folgendes Bild:

»Die Maske zähmt also die Auswirkungen der Flötenmusik gerade da, wo sie sie erst realisierbar zu machen scheint, und fügt sie in eine vorgegebene starre Ordnung ein, deren Bestreben auch der scheinbar freizügigste Kult immer wieder von neuem zu bestätigen trachtet. . . . Flöte und Gorgoneion evozieren gemeinsam das Vorhandensein eines Verschwundenen wie das Verschwinden des Vorhandenen. Was von ihrer Wirkungsweise übrigbleibt, ist die Unzerstörbarkeit der Affekte.«⁴⁰

Die dionysische »ewige Lust am Dasein«, so Nietzsche, ist das Gewahrwerden der »Schrecken der Individualexistenz«, ohne zu erstarren, sondern den Trost und das Glück der Lebendigkeit zu verspüren.⁴¹ Platon vergleicht dagegen die Körperlichkeit, die Stimme der Leidenschaften mit der mythischen Gestalt des Typhon, der nur Gewalt und Furcht erzeugt und demzufolge als Ungeheuerlichkeit ausgeschlossen werden muß. Im Gegensatz zur Gorgo, die Natur und Kultur schon vermittelt, ist Typhon eindeutig unmenschlich. Er macht Hören und Sehen vergehen. Er ist abgründiger als die Sirenen, die Hesperiden oder die Musen, deren Verführung zu erliegen den Tod bedeuten konnte. Wie man die Todesdrohung, d. h. die Rückkehr zum Ursprung, umgehen und zugleich der Notwendigkeit gehorchen kann, auf die Stimme der Leidenschaften zu hören, wurde in der griechischen Tragödie problematisiert. Die Musik war Genuß und Appell an die »Seele, sich im Körper zu erkennen«⁴², und die Stimmigkeit als Sprachwerdung der Musik machte es möglich, weder sich an die Herrschaft der Vernunft zu verlieren noch diese zu opfern.⁴³ Läßt man es dabei jedoch bewenden, dann erfüllte Odysseus diese Bedingungen. Nietzsche formuliert die Lösung nicht als gefundene, sondern als utopische Idealität: die Verwandlung aller Zuschauer im rauschhaften Kult in Satyrn, die in diesem entrückten Zustand Gott schauen als visionäre Antizipation der »apollinischen Vollendung ihres Zustandes«.⁴⁴ Die kultisch-rituelle Verwurzelung »im Halbschatten des organischen Lebens«, wie Lévi-Strauss sagt, und andererseits die mythisch-distanzierende Verklärung gehen eine Synthese ein, deren sinnlicher Ort das Ohr ist: das dunkelste Sinnesorgan und das intellektuellste zugleich, da es sowohl die Musik als auch die Sprache aufnimmt. Diese interpretiert jene und jene erinnert diese an das archaische Souterrain unter ihren Füßen. Auch Orpheus, Priester des Dionysos, hält die Erinnerung an eine höhere Harmonie wach. Mit seiner Musik appelliert er an das Wissen um eine Sphärenordnung.

Glauht man heute jedoch, dieses Wissens für ein neues Musikverständnis *unmittelbar* habhaft werden zu können, dann verwandelt sich das einstige Versprechen einer zukünftigen, kommenden Vollendung zum *Nachhall* eines Ursprünglichen in einer Remythisierung und in rational bestimmten Mystizismen. Bewußtseinserweiterung, Transzendenzerlebnisse und halluzinogene Erfahrungen sind die Topoi dieser Musikhygiene. Das Cha-

rakteristische an diesem nach narzistischer Verschmelzung suchenden Hören ist, daß der Wunsch nach Gefühlsintensität und Rückkehr in den Klang unter den Bedingungen einer Kulturindustrie nicht mehr von der Zuversicht beseelt sein kann, dort das Vereinigungsversprechen von Körper/Seele, Gefühl/Intellekt zu finden, sondern unter Umgehung aller Ambivalenzen und Spaltungen nur zu einer imaginären, da unmittelbaren Einheit gelangen zu können, die sich mit dem letzten Ton schon wieder auflöst. Diese Lösung ist weniger dionysisch als archetypisch.⁴⁵ Die Einheit ist jederzeit zu haben, wenn man nur bereit ist, die Präsenz zu imaginieren. Doch sie ist Mimesis an den simulierten Tod in der absoluten Harmonie und hohler Triumph, daß man es überlebt; Transparenz und geschlossene Immanenz der Idealität diesseits jeglicher Transzendenz. Anstatt die mystische Seite des Musikalischen zu beschwören, hieße es nach Benjamin, das Alltägliche als mystisch und das Mystische als alltäglich zu entdecken. In einer Abwandlung seiner Formulierung könnte man sagen: Die insistente Darlegung transzendenter Erfahrung wird einen über das Hören, das eine eminent transzendente Erfahrung ist, nicht halb soviel lehren wie die profane Erleuchtung des Hörens über Transzendenzerfahrungen.⁴⁶

Musik – Körper – Sprache

Angesichts der Erosion des Material- wie auch des Formbegriffs in der heutigen Musik ist die eben genannte allerdings auch Symptom eines Mangels, der jedoch mit Mitteln therapiert wird, die ihn in die Expansion treiben. Als Versuch, diese Grundbegriffe wieder zu restituieren, können die neueren Anstrengungen verstanden werden, die Semiologie für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. Die Versuche, die Analogien zwischen Musik und Sprache mittels semiologischer Begriffe herzustellen, sind sehr heterogen, und unter der Hand werden die alten Positionen ausgebaut: emotional-synthetisches versus intellektuell-analytisches Musikverständnis.⁴⁷ Trotz gegenteiliger Versicherungen wird nach dem Sinn gesucht, der ihr fehlt, was verständlich ist, da sich das sprechende Subjekt des Sinns in der Musik beraubt sieht, den es nun bestrebt ist, zu ergänzen. Es wäre viel zu sagen zu diesen Bemühungen, doch will ich nur einen Punkt ansprechen, der mir

symptomatisch erscheint. Es ist das Sich-nicht-damit-Zufriedengeben. Das Ergebnis bleibt immer etwas schuldig, da sich die ästhetische Wirkungsweise nicht bis ins Detail begrifflich auflösen läßt. Musik bleibt immer zugleich »verständlich und unübersetzbar«⁴⁸, ihr Geheimnis läßt sich nicht aufklären. Alle wissen das, tun das Gegenteil und zeigen am Ende ein Ergebnis vor. Warum? Ist das Chaos so groß, daß nur noch willkürliche Ordnungen helfen? Oder ist nun mit dem Sinn auch die Musik, d. h. der Sinn für Musik, verschwunden, so daß sie mit jedem beliebigen ausgestattet werden kann? Entweder würde das bedeuten, sie ist nur noch bloße Erscheinung, bar jeglicher Vielschichtigkeit und reines Phänomen, das völlig abgelöst von ehemaliger *Sprachähnlichkeit* ganz auf die Seite der Sprache übergegangen ist. Das hieße, der Körper ist total verstummt. Oder sie hat sich von *Sprachähnlichkeit* gelöst und ist vom Supplement der Stimme zu dieser selbst geworden, die in diesem Transformationsprozeß aus der Ordnung des Phonozentrismus ausgeschert ist, wodurch die Musik nicht mehr die Möglichkeit hat, etwas anderes zu bedeuten, als sie tönt: den Körper. Viele Anzeichen sprechen dafür, daß beide Prozesse gleichzeitig stattfinden und auf eine Spaltung in reine Sprache–reine Stimme zutreiben. Zeichen–Werden des Affekts oder/und Affekt–Werden des Zeichens als jeweils entdifferenzierte Resultate einer Implosion; Polarisierung des Zeichens, das seinen Referenten verloren hat und, gegen dessen Parodie kämpfend, versucht, einen Homunculus zu zeugen. Aber das mag als die Vision einer Implosion des Logozentrismus gelten – beweisen kann man nichts. So kehre ich auch besser wieder zu, gemessen an dieser Fiktion, sichereren Gefilden zurück, um jede Seite ein wenig schwerer zu machen, als sie war, bevor die Vision begann. Jeder mag dann für sich entscheiden, ob man nicht mehr vom Boden hochkäme, oder sich wundern, warum man noch so mit ihm verbunden ist.

Wie wir sahen, löste sich die Stimme in dem Moment von der Spur der Schrift, als sie supplementiert wurde vom Instrument. Erst im Übergang von der Vokalmusik zur Instrumentalmusik wird die Ausblendung der Sinndimension, das Verschwinden der Spur, zum allgemeinen Merkmal. Man könnte glauben, dieser Weg, der die Musik dem Mythos annähert, führte auch aus dem Phonozentrismus heraus. Doch sie blieb dem Element der Idealität insofern verhaftet, als sie entweder als Sprache der Gefühle

und *Seelenausdruck* verstanden wurde oder, nun autonom geworden, als Ausdruck musikalischer *Ideen* rezipiert werden sollte, als Sprache ohne Sinn, d. h. reine Struktur und Gegenstand ästhetischer Empfindungen und Urteile. Solchermaßen maskiert – denn die Formen waren relativ beständig – konnte sie die Funktion der Tragödie übernehmen. In dem Maße, wie das musikalische Material und die Formen in Bewegung gerieten, gelang dies jedoch immer weniger, da die Dialektik zwischen Form und Inhalt, d. h. Maske und Flöte, gestört wurde: Sowohl das Material als auch die Formen gewannen Eigenleben, wurden beladen mit Geschichte, nahmen Bedeutungen an und korrelierten a priori mit Hörgewohnheiten, die es erforderlich machten, das Material von seinen blockierenden Tendenzen zu befreien: Geburtsstunde der seriellen Musik. Schönberg befreite die Dissonanz, integrierte die »vagierenden Akkorde« und vollzog so eine Art Materialreinigung, die zugleich Sprachreinigung war, denn nicht die Musik als Literatur, sondern das Material war beschriftet.⁴⁹ Dieses konnte nun auf dem niedrigst möglichen Organisationsgrad strukturiert werden, der selbst kein allgemeines Bezugssystem beim Hören bilden konnte und es somit allein dem Hörer überließ, die Musik individuell nachzuvollziehen als Schöpfungsakt.⁵⁰ Der Versuch, die utopische Funktion von Musik zu retten und mittels abstrakter Strukturen das Klangmaterial von der gesellschaftlichen Schrift zu befreien, kann als die letzte Anstrengung angesehen werden, das romantische Erbe der Aufklärung als ein Versprechen zu bewahren. Schon Adorno mußte dieses Erbe nach allen Seiten verteidigen, ohne mit der Geschwindigkeit und dem Wachstum von Musik-reproduktion und Konsum Schritt halten zu können. Die Ohren verschlossen sich vor neuer Musik oder genossen das Prickeln des Skandalösen als »act gratuit«.

Gleichzeitig beschritt John Cage einen neuen Weg. Er assoziierte dem temperierten Tonsystem Geräuschklänge und löste das Problem der Atonalität mittels tonloser Beziehungen. Die Zeitdauer, und damit auch die Zeit der Stille, der Pausen, wurde die fundamentale Variable der Materialeigenschaften.⁵¹ Er wollte z. B. in seinem Stück »4'33«, das aus drei Sätzen ohne Tonerzeugung besteht, lieber ohne Töne nicht, als mit Tönen falsch verstanden werden. Die Stille der Musik, ihre Selbstaufhebung, ermöglicht es zumindest kurzfristig, Erwartungshaltungen außer Kraft zu setzen und die Hörer an das ehemalige Vorhandensein eines Ver-

schwundenen zu erinnern.⁵² Ist die Auseinandersetzung mit der Zeit seine primäre Intention, so die Zwiesprache mit den natürlichen Gegebenheiten seine sekundäre. Die »konkrete Musik« arbeitet mit Geräuschen, verfremdet sie und gleicht sie wieder den Tönen an. Statt die Geräusche auszugrenzen, werden sie zurückgeholt, damit die Stimme, die aus der Stille ertönt, ihren Signalcharakter verliert. Suspendiert werden soll die Sprache als Herr über die Stimme, denn worum es geht, ist die Befreiung der Intensitäten und der Erotik von der Schrift, von ihrer Gebundenheit und Disziplinierung im Zeichen, wozu das Geräusch sich am besten eignet, da sich in ihm »Affekte und Zeichen verwickeln«.⁵³ Das Intensitätspotential, das es zum Bersten bringt, wohnt im Zeichen selbst. Insofern braucht man auch keine *andere* Musik, da die existente nur anders vernommen werden muß: weil die Intensitäten sich nur in den Zeichen niederlassen, um dann weiterzuziehen, können sich der Genuß und der erotische Umsturz im Zeichen selbst realisieren.

Hypostasiert wird an diesem Ende der Skala »reine Stimme« ein Körper, der unvermittelt wahrgenommen werden kann, ohne daß er sich dabei auflöste und ohne daß er das Subjekt, welches ihn genießen soll, annulliert. Gehört werden soll das Spiel mit den Signifikanten, die nichts bedeuten, außer Elemente des Spiels zu sein, dessen Urheber der Körper ist. Die Stimme als Teil des Körpers, so die These, kann als solche gehört werden, sofern das »Filterdispositiv« durch die Intensitäten des Eros gesprengt wird. Es bleibt jedoch die Frage, ob der Preis, den man für den völligen Zusammenbruch des Zeichens zu zahlen hätte, nicht zu hoch wäre. Wenn es nicht mehr möglich ist, in der Musik den Körper zu hören, weil sie total überlagert ist mit Sinnstrukturen, die das, was sich in ihr artikuliert, der Ökonomie des Zeichens unterwerfen; wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich ins Klangmaterial eingeschrieben haben, die Verkennung der Abhängigkeit vom Körper strukturieren und selbst da noch an seiner Verdrängung und Ausgrenzung arbeiten, wo seine Anwesenheit sich als Abwesenheit artikulieren konnte; wenn aber das Subjekt ebenso auf die Sprache angewiesen bleibt, um seine Ohnmacht, seine Angst vor dem Tod bewältigen zu können: dann wäre es verhängnisvoll, die Verkennung der Abhängigkeit dergestalt aufzulösen, daß ihm nur noch der Tod oder seine totale Verleugnung bliebe. Mit anderen Worten, die Zeichen und die Sprache aufzulösen, um

Musik hören zu können, liefe auf das Ende der Musik hinaus, weil diese ja gerade ihre Möglichkeit der Sprache verdankt, die sie an das erinnert, wovon sie abhängig ist: von der Zeit, den Tönen, der Stimme und dem Körper. Das ist ihr nur möglich, indem sie die Sprache um die Sinndimension reduziert. Kehrt der Sinn in Gestalt der »Tendenz des Materials« wieder, in das er sich eingeschrieben hat, verliert sie ihre Kraft. Die Sinnlosigkeit nun selbst zu Gehör bringen zu wollen, läuft Gefahr zu scheitern, wenn es nicht zugleich die Stimme als Exponent des Körpers ist, die sich als Untergrund der Sprache, der eben selbst sinnlos ist, artikuliert. Sinnlosigkeit außerhalb der Musik zu produzieren tangiert diese wenig. Wenn nämlich Geräusche nur als *Ersatz* der Stimme verstanden werden, dann befindet man sich wieder in der Ordnung des Zeichens, denn z. B. eine Säge ist wenig geeignet, die Stimme zu supplementieren, sich ihr hinzuzufügen, mit ihr für sie zu singen, weil ihr jede Ähnlichkeit im Klang und in der Wirkung fehlt. Eine solche Geräuschkomposition ist eine reine Zeichenkomposition, deren Referent nicht der Körper ist, denn nicht alles, was man hört, affiziert ihn selbst. Soll eine reine Zeichenkomposition als Musik verstanden werden, dann ist das nur möglich um den Preis einer Eskamotage des Körpers aus dem Hören.⁵⁴ Die Auflösung des Zeichens kann dazu tendieren, aus allem nur noch Zeichen zu machen, d. h. den Referenten radikal zu verlieren und ihn in der Ökonomie des Zeichens zu simulieren, d. h. vollständig zu ersetzen.

Eine musikalische Befreiung des Körpers ganz anderer Art vollzieht sich in der Jugendkultur, deren Phänomene mit dem phonozentrisch geprägten Musikbegriff nicht adäquat zu erfassen sind, ohne Potenzen, Intensitäten, aber auch Ohnmacht und Aggressivität zu verkennen und die Ohren für bewusstlos und dumm zu erklären. Gehört wird in der Tat nicht mehr die Stimme der Seele oder das Spiel von Flöte und Maske in ihrem versprechenden Charakter. Rock- und Bluesmusik gleichen z. B. eher einem bacchantischen Treiben und orgiastischen Festen, in denen die auflösende Seite des Dionysischen dominiert, indem sie den Hörer in den Strudel der undifferenzierten Identität hinabzieht.⁵⁵ Die rituellen Formen der Rockmusik, die Umsetzung der Rhythmen in Bewegung und Tanz, spiegeln die Sehnsucht wider, die Erfahrung dem Erleben wieder anzupassen im unmittelbar vitalen Bezug auf die Musik des Körpers.⁵⁶ Der Körper singt und wird ge-

sungen, er wird im Rhythmus der Schläge, Synkopen und Betonungen zum Resonanzkörper der ganzen Musik. Im Jazz, dessen Introversion aus Verweigerung gegenüber angetragener Bestätigung und aus Mißtrauen die stetige Hoffnung auf eine Individuierung von innen heraus artikuliert und in dem die endlose Supplementarität von Stimme und Instrument (scat singing) diese Individuierung als eine des Tons antizipiert und projiziert, ist der unmittelbar vitale Bezug zurückgestellt.⁵⁷ Insofern repräsentiert sich in ihm die apollinische Sehnsucht nach Individuation, was sich auch in der Distanzierung vom unmittelbar vitalen Bezug niederschlägt, der ja immer die Gefahr einer zu schnellen Einstimmigkeit mit der Unmittelbarkeit impliziert, die zum Scheitern der Individuation durch Vereinzelung führt.

Es muß hier bei diesen Stichworten bleiben, mit denen das Auseinanderdriften von Form und Material, Maske und Flöte, Sprache und Stimme verdeutlicht werden sollte. Diese Bewegung sprengt meines Ermessens die Reichweite der traditionellen Musiktheorie und kann auch in den Termini der Musikästhetik Adornos nicht mehr in ihrer Positivität gefaßt werden. Schon Adornos Einschätzung des Jazz gilt als sehr umstritten. Ob es sich allerdings tatsächlich um eine Transformation der Musik vom Ausdruck zum Begehren handelt, wie es Roland Barthes sieht, oder ob die Musik ihre Affinität zum Körper verliert und nur noch Spiel mit Zeichen ist, diese Frage zu beantworten ist wahrscheinlich erst in einer ästhetischen Theorie der Postmoderne möglich. Solange gibt es auf der einen Seite den Verdacht, daß im Nach-, Neben- und Miteinander aller denkbaren Erscheinungsformen von Musik und ihrer Medien nur die Vorschrift erfüllt wird, mit anderen Worten, daß im Verlust der ästhetischen Differenzierbarkeit *die* Tendenz des Materials als die Schrift unserer Epoche am Werk ist, die sich in Musik, Komponisten und Hörern konstituiert und erfüllt, aber ihnen als Gesamttendenz entzogen bleibt.⁵⁸ Und auf der anderen Seite die Hoffnung, daß es gelingt, den Referenten vor jeglicher Codierung durch die Zeichen und Sinngebung zu Gehör zu bringen. Die Überschneidung der Phänomene, die sich beschreiben lassen als progressive Entmusikalisierung durch Entsensibilisierung des Gehörs einerseits, die extreme Sensibilisierung gegenüber dem Material und der Kollaps des »Filterdispositiv« aufgrund der Macht der Intensitäten andererseits, ist vielleicht ein Anzeichen dafür, daß ein Punkt erreicht ist, an dem

es unentscheidbar ist, ob der Körper endgültig ins Schweigen verfallen ist und deshalb als Fehlender auffällt oder ob sein bislang unerhörtes Schweigen schrill die eingestimmten Ohren stört. Will man die unerhörten Stimmen jedoch nicht überhören, sondern sich von ihnen verführen lassen und sie genießen, dann muß man das Wachs der Einstimmigkeit und Übereinstimmung mit dem immer schon Erwarteten aus den Ohren nehmen und mit solchermaßen verstimmtten Ohren hören.

Anmerkungen

- 1 Jean Baudrillard hat das eine »spiralförmige Negativität« genannt, in der es der Macht darum geht, »das Reale durch das Imaginäre, die Wahrheit durch den Skandal, das Gesetz durch die Übertretung« zu beweisen, um »mit Hilfe einer Simulation des Todes ihrer wirklichen Agonie zu entkommen«. *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 34.
- 2 Jean Baudrillard, *Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen*, in: *Freibeuter*, Heft 1 und 2, Berlin 1979, S. 17 ff. und S. 37 ff.
- 3 Jacques Lacan, *Schriften I*, Olten 1973, S. 124.
- 4 Lacan (s. Anm. 3), S. 92.
- 5 A. Lipowatz, *Diskurs und Macht*, Marburg/Lahn 1982, S. 63.
- 6 »Wenn man enttäuscht ist, hat man immer Unrecht. Man darf niemals enttäuscht sein von Antworten, die man bekommt, denn wenn man's ist, das ist wunderbar, dann beweist das, daß es eine wahre Antwort war, d. h. das, was man gerade nicht erwartete.« Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Olten 1980, S. 302.
- 7 René Schérer hat diesen Projektionsmechanismus am Beispiel des *Emile* von Rousseau als grundlegend für das pädagogische Verhältnis aufgezeigt. Vgl. *Das dressierte Kind*, Berlin 1978.
- 8 Jacques Lacan, *La chose freudienne*, 1955; S. 431, zit. nach Lipowatz (s. Anm. 5), S. 63. Hat für Lacan das Schweigen die Bedeutung, auf den Anspruch nicht zu antworten, weil dieser nicht auf Worte geht, und so die Verfehlung des Anspruchs dem Subjekt deutlich zu machen in der Antwort, die es sich selbst geben kann, so ist dies für Baudrillard eine »Erpressung«, eine Umkehrung unter dem »Mantel der Ausdrucksfreiheit des Subjekts«, »Gewalt der Interpretation«, vgl. *Agonie des Realen* (s. Anm. 1), S. 68.
- 9 Lacan, *Schriften I*, S. 92. A. d. Ü.: Es wird angespielt auf Math. 13, 13

- und Reiks Buch »Listening with the Third Ear«, New York 1950.
- 10 Vgl. M. Safouon, *Die Struktur in der Psychoanalyse*, in: F. Wahl (Hg.), *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt 1973, S. 279 ff.
- 11 Vgl. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1974, S. 43-66.
- 12 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt 1974.
- 13 M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1968 (1944), S. 50, 76, 150 ff. Vgl. auch Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1978 (1949).
- 14 Vgl. Th. W. Adorno, *Musiksoziologie*, Reinbek 1968, S. 12 ff., und K. Csipák, *Was heißt »Dummheit in der Musik?«*, in: R. Kapp (Hg.), *Notizbuch 5/6 Musik*, Berlin-Wien 1982, S. 175 ff.
- 15 »Was er tut, liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität.« Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (s. Anm. 13), S. 42. Vgl. auch R. Kapp, *Noch einmal: Tendenz des Materials*, in: *Notizbuch 5/6*, S. 253 ff.
- 16 H. Brün, *Mit verdorrten Zungen*, in: U. Dibelius (Hg.), *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, München 1969, S. 51.
- 17 U. Dibelius, *Die zerschlagene Leier des Orpheus*, in: derselbe (s. Anm. 16), S. 125.
- 18 Dibelius (s. Anm. 16), S. 127 f.
- 19 R. Kapp (s. Anm. 15), S. 278.
- 20 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt 1973, S. 1245.
- 21 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. I, Frankfurt 1970, S. 141.
- 22 Vgl. dazu E. Wind, *Kunst und Anarchie*, Frankfurt 1979, S. 9-22.
- 23 G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften*, Bd. III, Frankfurt 1970, § 401.
- 24 Ebenda.
- 25 H. Plessner, *Anthropologie der Sinne*, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt 1980, S. 344.
- 26 Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt 1979, S. 134, und ders., *Grammatologie*, S. 25 f.
- 27 Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt 1972, S. 271.
- 28 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III (s. Anm. 21), S. 156. Wenn Lévi-Strauss von der Musik und dem Mythos schreibt, sie seien »Apparate zur Beseitigung der Zeit«, dann dreht er Hegels Argumentation genau um: Im subjektiven Erleben kommt es zur Einheit, die Stillstand bedeutet, real findet eine Veränderung statt. Die Musik entfaltet sich diachron, um eine »synchronische und in sich geschlossene Totalität« zu erzeugen, die, wenn sie gehört wird, das eben Gehörte

und das gerade Gehörte zusammenzieht auf einen Punkt. Erinnerung und Gegenwart fallen in eins. »So daß wir, wenn wir Musik hören und während wir sie hören, eine Art Unsterblichkeit erlangen.« Lévi-Strauss, *Mythologica I, Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt 1971, S. 31.

- 29 Vgl. z. B. R. Spitz, *Vom Säugling zum Kleinkind*, Stuttgart 1974, S. 114 ff.
- 30 Siehe Jacques Lacan, *Zur »Verneinung« bei Freud, Schriften III*, Olten 1980, S. 196 und 202.
- 31 Die Sprache wird von außen empfangen, vom »Ort des Anderen«, wie Lacan sagt, auf den man sich demzufolge immer wieder begibt, wenn man spricht. »Man empfängt das Wort, indem man es vom Ort des Anderen hört. Buchstäblich ist das der Fall für das Neugeborene, das von der Mutter bzw. dem Vater und allen anderen Personen mit Worten »bombardiert« wird.« Lipowatz (s. Anm. 5), S. 56. Zugleich empfängt man von dort eine Stimme, die zur inneren Stimme, der Stimme des Gewissens wird, zur »Stimme des Herrn«. Sie wirkt als Gesetz, dessen Ort das Über-Ich ist, vgl. Lacan, *Freuds technische Schriften*, Olten 1978, S. 133 f. Derrida bezeichnet diese zwingende Stimme als Schrift. »Daß die geburtsmäßige Einheit der Stimme und der Schrift *vorschriftlich* ist, darüber wäre viel zu sagen. Das Ur-Wort ist Schrift, weil es ein Gesetz, ein natürliches Gesetz ist. Das anfängliche Wort wird in der Innerlichkeit der Selbstpräsenz als Stimme des anderen und als Gebot vernommen.« *Grammatologie* (s. Anm. 26), S. 34.
- 32 »Die Exteriorität des Signifikanten ist die Exteriorität der Schrift im allgemeinen.« Derrida, *Grammatologie* (s. Anm. 26), S. 29.
- 33 »Diese Spur ist die Eröffnung der ursprünglichen Äußerlichkeit schlechthin, das rätselhafte Verhältnis des Lebendigen zu seinem anderen und eines Innen zu einem Außen: ist die Verräumlichung. Das Außen, die räumliche und objektive Äußerlichkeit, die wir für die vertrauteste Sache der Welt, ja für die Vertrautheit selbst halten, würde ohne . . . die Differenz als Temporalisation, ohne die in den Sinn der Gegenwart eingeschriebene Nicht-Präsenz des anderen, ohne das Verhältnis zum Tod als der konkreten Struktur der lebendigen Gegenwart nicht in Erscheinung treten. Die Metapher wäre verboten.« Derrida, *Grammatologie* (s. Anm. 26), S. 124.
- 34 Lacan, *Schriften III*, S. 203.
- 35 Ebenda.
- 36 R. Barthes, *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, Berlin 1979, S. 8.
- 37 Vgl. R. Schlesier, *Das Flötenspiel der Gorgo*, in: *Notizbuch 5/6*, S. 11-57.
- 38 Vgl. Lacan, *Das Spiegelstadium*, in: *Schriften I*.

- 39 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, hg. v. K. Schlechta, Frankfurt-Berlin-Wien 1976, S. 49.
- 40 R. Schlesier (s. Anm. 37), S. 25 u. 29.
- 41 F. Nietzsche (s. Anm. 39), S. 93, vgl. auch M. Frank, *Der kommende Gott*, Frankfurt 1982, 1.-3. Vorlesung.
- 42 C. Lévi-Strauss, *Mythologica IV, Der Nackte Mensch (2)*, Frankfurt 1976, S. 770.
- 43 J. Beiderwieden, *Stimmigkeit*, in: *Notizbuch 5/6*, S. 174.
- 44 F. Nietzsche (s. Anm. 39), S. 52.
- 45 Vgl. z. B. P. M. Hamel, *Durch Musik zum Selbst*, München-Bern 1976; ders., *Musik als Träger transzendenter Erfahrung*; ders., *Psychedelische Musik*; R. Haase, *Die Dominanz der Sinnesqualität im Harmonikalen Weltbild*, in: G. Condru (Hg.), *Psychologie der Kultur*, Bd. 2, Weinheim-Basel 1982, S. 616 ff., S. 633 ff. S. 640 ff.
- 46 W. Benjamin, *Der Surrealismus*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Frankfurt 1980, S. 307.
- 47 H. W. Henze (Hg.), *Die Zeichen*, Frankfurt 1981.
- 48 Lévi-Strauss, *Mythologica I* (s. Anm. 28), S. 34.
- 49 Vgl. Schönberg, *Harmonielehre*, 4. Auflage, S. 309 f., S. 372-416.
- 50 Vgl. Lévi-Strauss (s. Anm. 28), S. 45.
- 51 Vgl. Kapp, *Tendenz des Materials* (s. Anm. 15), S. 272 f., D. Charles, *John Cage oder die Musik ist los*, Berlin 1979, H.-K. Metzger, *John Cage oder die freigelassene Musik*, in: Dibelius (s. Anm. 16), S. 133 ff.
- 52 Steve Reich, der in vieler Hinsicht von Cage gelernt hat, versucht in der »minimal music«, das Fehlen von Sequenzen in einer akustischen Bewegung als eigene Sequenz zu Gehör zu bringen. Vgl. Plattentextbeilage zu »Drumming«, Deutsche Grammophon 1974, »Musik als gradueller Prozeß« (1968).
- 53 D. Charles, *Zur Erotik der Stimme*, in: ders., *John Cage oder die Musik ist los* (s. Anm. 51), S. 143. Siehe auch J. F. Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 85 ff. und S. 107 ff.
- 54 Davon ausgenommen ist der rein rhythmische Einsatz, in dem die »Schläge« des Körpers betont werden. Vgl. Barthes (s. Anm. 36), S. 63.
- 55 »Daß das Selbst eine Leerstelle ist, in die sich alle Spuren eintragen können, wird im Rock zur Struktur der Erzählung. Das rettet den Rock vor der narzistischen Fiktion des Selbst; und bringt ihn zugleich auch immer in bedrohliche Nähe zum Autismus.« R. Thiessen, *Jazz und Existentialismus*, in: *Notizbuch 5/6*, S. 226.
- 56 Zur dionysischen Tanzwut zu Trommeln siehe auch die Verweise bei E. Wind (s. Anm. 22), S. 104.
- 57 Vgl. R. Thiessen, *Jazz und Existentialismus* (s. Anm. 55).
- 58 Kapp (s. Anm. 15), S. 280.

Friedrich A. Kittler
Der Gott der Ohren

In Gedanken an Rochus und die Insel 12

Die Griechen hatten einen Gott, der im Akustischen hauste. Wenn die Hirten träumten und die Stille des Mittags sich überschlug, dröhnte plötzlich Pan in allen Ohren.

Pan, eine Wölbung des Hörraums, war der Großen Göttin immer schon näher als all ihre verzweifelten Liebhaber, die sie nur im Sehfeld jagten. Voller Neid erzählt Aktaion selber: »Zuweilen schien es mir, als sähe ich dort oben, auf dem Felsen, den Rücken des alten Pan, der Diana ebenfalls auflauerte. Aus der Ferne jedoch hätte man ihn für einen Stein, für den Stamm eines alten, verkrüppelten Baums halten können. Dann war er nicht mehr zu erkennen, während seine Schalmeientöne noch weiter erklangen. Er war Melodie geworden. Er war übergegangen in die vibrierende Luft, in die sie den Wohlgeruch ihres Schweißes, den Duft ihrer Achselhöhlen und ihres Unterleibs verströmte, als sie sich entkleidete.«¹

»Beim Sehen eines Raums oder einer Landschaft« (um von Göttinnen fortan zu schweigen) »muß ich meine Augen von einem Punkt zum anderen bewegen. Wenn ich aber höre, empfangen ich Klang aus allen Richtungen zugleich: ich bin im Zentrum meiner Hörwelt, die mich umfängt. Man kann in Hören, in Sound eintauchen. Es gibt keinen Weg, gleichermaßen ins Sehfeld einzutauchen.«²

Der große Pan, heißt es, sei tot. Aber Götter der Ohren können gar nicht vergehen. Sie kehren wieder unter der Maske unserer Kraftverstärker und Beschallungsanlagen. Sie kehren wieder als Rocksong.

Pink Floyd: Brain Damage

The lunatic is on the grass
The lunatic is on the grass
Remembering games and daisy chains and laughs

Got to keep the loonies on the path
The lunatic is in the hall
The lunatics are in my hall
The paper holds their folded faces to the floor
And every day the paper boy brings more

And if the dam breaks open many years too soon
And if there is no room upon the hill
And if your head explodes with dark forbodings too
I'll see you on the dark side of the moon

The lunatic is in my head
The lunatic is in my head
You raise the blade, you make the change
You re-arrange me 'till I'm sane

You lock the door
And throw away the key
There's someone in my head but it's not me

And if the cloud bursts, thunder in your ear
You shout and no one seems to hear
And if the band you're in starts playing different tunes
I'll see you on the dark side of the moon.

(Text und Musik: Roger Waters)

The Dark Side of the Moon, Harvest LP I C 072-05-259 -: vom Erscheinungsjahr 1973 bis 1979 acht Millionen Platten verkauft³, nach neuesten Meldungen schon elf Millionen. Bücher und ihre Auflagen werden lachhaft, wenn Ströme von Sound in Ströme von Geld münden. *Brain Damage*, der Hirnschaden, braucht keine Beschreibung mehr. Er ist angerichtet.

Und dabei hat alles so einfach angefangen. Roger Waters, Nick Mason und Richard Wright, drei Architekturstudenten der sechziger Jahre, mit Gitarren und alten Chuck Berry-Nummern durch Englands Vorstadttheater tingelnd. Ihr vergessener Name: The Architectural Abdabs. Bis eines Frühlingstages im Jahr 1965 ein Leadgitarrist und Sänger zu ihnen stößt, der Pink Floyd – den Namen und den Klang – erfindet. Übersteuerte Verstärker, das Mischpult als fünftes Instrument, durch den Raum kreisende Töne und was bei Kombination von Niederfrequenztechnik und Optoelektronik alles machbar ist – mit Augen wie schwarze Löcher erschließt Syd Barrett dem Rock'n' Roll *Astronomy Domain*, die Domäne Astronomie.

Der Stern über dem Londoner Untergrund hat knapp zwei Jahre gestrahlt. Man kennt Andy Warhols Wort, daß wir im Zeitalter der elektronischen Medien alle berühmt werden – jeder für zehn Minuten. Bei Barretts letzten Auftritten, wenn sie nicht überhaupt ausfallen, hängt die Griffhand herum, während die rechte ohne Ende ein und dieselbe Leersaite anschlägt:⁴ Monotonie, wie in der chinesischen Foltertechnik, als Anfang und Ende von Musik. Dann verschwindet der Mann, der Pink Floyd erfunden hat, von allen Bühnen, irgendwo im diagnostischen Niemandsland zwischen LSD-Psychose und Schizophrenie. Die Pink Floyd finden einen Ersatzgitaristen und die Formel ihres Welterfolgs.

So wahr bleibt es auch bei siebenstelligen LP-Verkaufszahlen, daß die Kapitalmaschine mit ihren Geldströmen gespeist wird vom decodierten, deterritorialisierten Strom des Wahns, dessen unmittelbare Realisierung der elektrische ist.⁵

Sechs Jahre lang haben die Pink Floyd über den Ausschluß geschwiegen, der sie möglich gemacht hat. *Brain Damage* aber ist der Song über Außen und Innen, Ausschluß und Einschluß und ihre Aufhebung. Am Anfang stimmt noch alles. Dort, im Haus, ein Besitzer, den Schlüssel in der Hand und von Zeitungen auf dem laufenden Schwachsinn gehalten. Hier, auf dem Rasen, dem schönen Rasen südenenglischer Landsitze und Bennscher Träume vermutlich⁶, der oder die Verrückten. So zumindest will es ein Gesetz, das territorialisiert, ein Gesetz, das Irren vorschreibt, auf gebahnten Pfaden und vor allem draußen zu bleiben. Es ist das Gesetz von Architekten⁷, und den Damm, der es materialisiert, wird der einstige Architekturstudent Waters 1980/81 als gigantische Mauer quer durch Earl's Court und Westfalenhalle bauen lassen.

Aber im Akustischen laufen die Dinge nicht so einfach wie im Showbusiness. Schließlich sind »Ohren im Feld des Unbewußten die einzige Öffnung, die unmöglich zu schließen ist.«⁸ Vom Rasen über den Flur bis in den Kopf – der unaufhaltsame Fortschritt des Wahnsinns geht über Ohren, die sich nicht wehren können. Am Ende vom Lied, mag es *Brain Damage* oder *The Wall* heißen, ist der Damm gebrochen, der Kopf explodiert und nur noch Schreien ohne Empfang. Kein Wort, keine Mauer, kein Damm zwischen Außen und Innen hält dem Sound stand, weil Sound das Unaufschreibbare an der Musik und unmittelbar ihre Technik ist.

Es gibt, von Foucault, eine *Geschichte des Wahnsinns im Zeital-*

ter der Vernunft. Es gibt, von Bataille, eine *Geschichte des Auges*. Roger Waters aber, dem Texter von *Brain Damage*, danken wir die Kurzgeschichte von Ohr und Wahnsinn im Zeitalter der Medien.

Als Edison, der Vielfacherfinder, nach einer Idee von Charles Cros das erste Grammophon baute, war die Wiedergabe ein Schatten der Aufnahme. Auch dazwischengeschaltete Schalltrichter konnten mechanisch aufgezeichnete und mechanisch reproduzierte Schwingungen schwerlich lauter als im Original machen. Nicht bloß, weil Edison fast taub war, mußte er am denkwürdigen 6. Dezember 1877 in seinen Phonographen hineinschreien.⁹ Und nur in den Zukunftsromanphantasien zeitgenössischer Symbolisten schloß der Zauberer von Menlo Park seine Phonographen an Lautsprecher, viele Lautsprecher an, um mit solcher Raumklangtechnik den Reigen seiner Kinder draußen auf dem Rasen ins Arbeitszimmer hineinzuholen.¹⁰ Faktisch nämlich lag den grammophonvernarnten Bürgern und Kaisern der Jahrhundertwende an Stimmen mehr als am Ritornell, das Stimmen und Identitäten zum Tanzen bringt. Als Wildenbruch, dem wilhelminischen Staatsdichter, 1897 vor allen anderen akustische Unsterblichkeit gewährt wurde, sprach er (nach längeren Ausführungen darüber, daß Stimmen im Unterschied zu Gesichtern untrüglich und d. h. für Psychologen erstklassige Quellen seien) in den Schalltrichter die schönen Schlußverse:

Vernehmt denn aus dem Klang von diesem Spruch
Die Seele von Ernst von Wildenbruch.¹¹

Vom Klang zum Spruch, vom Spruch zur Seele: so krampfhaft war Wildenbruch bemüht, Reales (seine gespeicherte, aber sterbliche Stimme) auf Symbolisches (den artikulierte Diskurs von Lyrik) und Symbolisches auf Imaginäres (eine schöpferische Dichterseele) zu reduzieren. Gottlob sind die Techniker den genau umgekehrten Weg gegangen. Zeit und Grundlagenforschung haben dazu geführt, daß aller Seelenhauch in Sound und Phonstärke untergegangen ist.

Denn nur solange die Schallplatte mechanisch geschnitten und mechanisch abgespielt wurde, herrschten auf ihr Menschenstimmen – bei einer armseligen Frequenzbandbreite von 200 bis knapp 2000 Hertz kein Wunder. Aber nachdem ein Weltkrieg, der erste, mit seinem Innovationsschub das Verstärkerprinzip durchgesetzt

hatte, konnte auch Edisons mechanische Apparatur elektrifiziert werden. Frequenzspektrum und Klangdynamik von Orchestern fanden sich erstmals auf Plattenrillen und Lautsprecherspulen. Eine Nachtigall, elektrisch konserviert und verstärkt, hielt 1926 in Respighis *Pini di Roma* der gesamten Philharmonie Toscaninis stand.¹²

Um den Klangzauber zu perfektionieren, mußte nur noch ein anderer Weltkrieg ausbrechen. Sein Innovationsschub gab den Ingenieuren Deutschlands die Tonbandmaschine und den Ingenieuren Britanniens eine Hifi-Schallplatte ein, die auch subtilste Klangfarbenunterschiede zwischen deutschen und britischen U-Boot-Motoren hörbar machte – natürlich zunächst nur für die Ohren angehender Royal Air Force-Offiziere.¹³ Mit der Kriegsbeute Tonband beschenkt, konnte Amerikas verschlafene Schallplattenindustrie (sie hatte zwischen 1942 und 1945 andere Aufgaben wahrgenommen) einen neuen Standard setzen: Bandaufnahmen, und erst sie machen akustische Manipulationen im Zwischenraum von Plattenproduktion und -wiedergabe möglich.

Aber auch die britische Industrie begriff alsbald, daß ihre kriegsentscheidenden Fortschritte bei der U-Boot-Ortung zu friedlicher Nutzung einluden. 1957 stellten die Electrical and Mechanical Industries (EMI), die nicht von ungefähr auch Pink Floyd unter Vertrag haben, die erste Stereoplatte vor.¹⁴ Die zwei Ohren, über die Menschen nun einmal verfügen, sind seitdem keine Naturlaune mehr, sondern eine Geldquelle: Sie dürfen einzelne Stimmen und/oder Instrumente zwischen zwei Wohnzimmerlautsprechern orten. Und wenn die Ohren für einmal bei der Ortung versagen, dann nur, weil der leitende Toningenieur noch raffinierter war. Als John Culshaw 1959 Soltis wunderbar übersteuertes *Rheingold* produzierte, fand jeder Gott und jede Göttin einen hörbaren Ort auf der Stereoklangfläche. Die Stimme des großen Technikers Alberich aber, wie er seinem Bruder unsichtbar und drastisch die Vorzüge von Tarnkappen vorführt, kam aus allen möglichen Ecken zugleich.¹⁵ Und was bei Culshaw ein Spezialeffekt blieb, machte Syd Barrett zur Regel. Der Überlieferung zufolge soll er bei Plattenaufnahmen die vielen Eingangsregler seines Mischpults so wild hin- und hergedreht haben, als wären die zwei Stereokanäle selber ein Instrument . . .

Man weiß, seit jenen Gründertagen ging es weiter wie eine Explosion. Die sogenannte Reproduktion ist in Produktion von

Klängen umgeschlagen und der Treueschwur High Fidelity den wirklichen Machbarkeiten gegenüber zur Beschwichtigungsformel verkommen. Nur kommerzielle und keine technischen Gründe sind heute im Spiel, wenn der Standard von Radio und Platte weiterhin auf Klangflächen beschränkt bleibt und nicht reale oder gar absolute Klangräume simuliert. Denn wo Geld und Wahnsinn sind, fallen alle Einschränkungen. Den Beweis hat kein anderer als Barrett erbracht. Er war es, der mit seinem Azimut Coordinator den Pink Floyd einen technischen Vorsprung über alle anderen Gruppen verschaffte. Wie der Name schon sagt, ist der Azimut Coordinator eine Beschallungsanlage, die es möglich macht, beliebige Ereignisse, Tracks und Schichten innerhalb der Klangmasse in beliebige und nach allen drei Raumdimensionen variable Positionen zum Hörerohr zu bringen. *Brain Damage* singt seinen Ruhm.

Dreimal setzt der Song ein und dreimal macht die Klangreproduzierbarkeit einen historischen Schritt nach vorn.

The lunatic is on the grass . . . Kinderspiele und Lachen, also genau das, was der Edison des Zukunftsromans abhören wollte, kommen von draußen ins Haus, durch Mauern gedämpft und durch die Entfernung um ihre Raumkoordinaten gebracht. Ganz entsprechend simuliert eine Stelle auf *Wish You Were Here*, die im Equalizer um alle Höhen und Tiefen beschnitten und dann auf eine einzige Spur überspielt wurde, das schlichte Kofferradio.¹⁶ Strophe eins ist also, im akustischen Zitat, die dürftige Zeit monauraler Wiedergabe.

The lunatic is in the hall. The lunatics are in my hall . . . Schritt um Schritt, Satz um Satz geht es mit monauraler Distanz oder Abstraktion zu Ende. Der Flur, schon weil er beim zweitenmal zum eigenen wird, hat einen definierten Bezug auf die Raumkoordinaten des Lauschers und Sprechers selbst. Der Flur ist nahe genug, um rein nach Gehör ein Links und ein Rechts, nahe genug auch, um viele Verrückte zu unterscheiden. Ganz so fungiert am unvergeßlichen Ende von *Grantchester Meadows* die akustisch gebaute Treppe, über die Schritte von links nach rechts laufen – vom Vinyl direkt in Räume und Ohren der Hörer hinein. Strophe zwei ist also die Zeit von High Fidelity und Stereophonie.

The lunatic is in my head. The lunatic is in my head . . . Zu deutsch: der Hirnschaden ist angerichtet und ein Azimut Coordinator am Werk. Wenn Klänge, durch den ganzen Hörraum

steuerbare Klänge von vorn und hinten, rechts und links, oben und unten auftauchen können, geht der Raum alltäglichen Zu-rechtfindens in die Luft. Die Explosion der akustischen Medien schlägt um in eine Implosion, die unmittelbar und abstandslos ins Wahrnehmungszentrum selber stürzt. Der Kopf, nicht bloß als metaphorischer Sitz des sogenannten Denkens, sondern als faktische Nervenschaltstelle, wird eins mit dem, was an Informationen ankommt und nicht bloß eine sogenannte Objektivität, sondern Sound ist. Durchs Ende von *Brain Damage* ziehen die Klänge eines Synthesizers, vermutlich um den Satz zu beweisen, daß Synthesizer die synthetischen Urteile der Philosophen längst abgelöst haben.¹⁷ Ein Tongenerator, der Klänge in sämtlichen Parametern – Frequenz, Phasenlage, Obertongehalt und Amplitude – steuern und programmieren kann, überführt die Möglichkeitsbedingungen sogenannter Erfahrung ins physiologisch totale Simulacrum.

Also ist die Geschichte des Ohrs im Zeitalter seiner technischen Sprengbarkeit immer schon Geschichte des Wahnsinns. Hirnschaden-Musik macht alles wahr, was an dunklen Vorahnungen durch Köpfe und Irrenhäuser geisterte. Nach Auskunft eines Psychiatrielexikons wird »im Vergleich zu anderen Sinnesbereichen der Gehörsinn von Halluzinationen am häufigsten betroffen«. ¹⁸ Von weißem Rauschen über Zischen, Wassertropfen, Flüstern bis hin zu Reden und Schreien reicht die Skala der sogenannten Akuasmen, die der Wahnsinn wahrnimmt oder macht. Alles liest sich also, als wolle das Psychiatrielexikon eine Liste von Pink Floyd-Effekten aufstellen. Weißes Rauschen erscheint in *One Of These Days*, Zischen in *Echoes*, Wassertropfen in *Alan's Psychedelic Breakfast*, Schreien in *Take Care Of That Axe, Eugene* und Flüstern allüberall . . .

Verwunderlich bei soviel Hellhörigkeit bleibt nur, daß Psychiater es verwunderlich nennen, wenn die Akuasmen heutzutage nicht mehr einflüsternden Teufeln oder schreienden Hexen, sondern Radiosendern oder Radarantennen zugeschrieben werden.¹⁹ Verrückte scheinen informierter als ihre Ärzte. Sie sprechen es aus, daß der Wahnsinn, statt bloß metaphorisch von Radiosendern im Hirn zu faseln, gerade umgekehrt eine Metapher von Techniken ist. Schon weil er immer auf die modernsten Prüfstände gerät, registrieren seine Antennen den jeweiligen Stand der Informationsverarbeitung in historischer Präzision.

Denn nur unter Bedingungen einer Kultur, die Diskurse als individuelle Sprechakte und dergleichen zu hören befiehlt, klingen Diskurse über Diskurskanalbedingungen (Rauschen und Zischen, Raumklang und Nachhall) notwendig irre. Wenn aber Sprechakte grundsätzlich mass media-acts sind, anonyme und kollektive Veranstaltungen²⁰, ist dieser Irrsinn die Wahrheit und umgekehrt. Ein Pressestatement und d. h. mass media-act der EMI aus den Tagen, da man auch Pink Floyds beziehungsreichen Titel *Let's Roll Another One* verbot²¹, illustriert das aufs schönste. »Die Pink Floyd«, erfuhren damals Englands Zeitungsschreiber, »wissen überhaupt nicht, was die Leute mit psychedelischem Rock meinen, außerdem haben sie keineswegs die Absicht, halluzinatorische Effekte auf ihre Zuhörer auszuüben.«²²

Auch wenn Barretts glorioser Azimut Coordinator nicht ohnehin dafür gesorgt hätte, daß PF-Hörer mit Schwindelanfällen ins Krankenhaus gefahren werden mußten – schon solche Statements sind ein unfehlbares Mittel, um Leute verrückt zu machen. Zu sagen, daß man es nicht vorhat, heißt sagen, wie leicht es wäre, weil Ohren ja unmöglich zu schließen sind. Sie lügen und spinnen also, die mass media-acts, aber zum Leidwesen wirklich nur von Philosophen und allen Ohren zur Lust. Unerfüllbar bleibt die Bitte, die der Song *If* (über denselben Synthesizerschlieren wie in *Brain Damage*) an einen unbekanntem Gott oder Ingenieur richtet: And if I go insane, please, don't put your wires into my brain . . .

Der Hirnschaden ist unvermeidlich. Die Antennen, vor denen die Irrsinnsangst (im doppelten Wortsinn) zittert, haben die Hirne längst invadiert, auch ohne Kenntnisnahme von Psychiatern. Sie senden und senden auf allen Frequenzen von LW bis UHF. Nur die Strophen von *Brain Damage* singt Waters als Solo über einer dünnen Klangfläche, die die Unschuld akustischer Gitarren simuliert. Die Refrains sind Glocken von Sound, zahllose Tracks aufeinander, die sich dröhnend über Ohren und Hirn stülpen. Die Strophen spricht ein Ich, anfangs über den Verrückten draußen, am Ende, nachdem der Azimut Coordinator abstandslose Nähe hergestellt hat, zu ihm. Die Refrains dagegen mit ihren Wenn-Sätzen sind Antwort – ein Diskurs des Anderen, der die Strophen vom Kopf auf die Füße stellt. Ein wiedergekehrter Barrett tut, was sie ihm zugesprochen haben. You make the change, you re-arrange me 'till I'm sane.

Ein Heilen und Umkrepeln, das sehr einfach und konkret über Arrangement und Aufnahmetechnik läuft. Im ersten deutschen Kunstkopfhörspiel (und die Kunstkopfstereophonie ist ja nur ein Azimut Coordinator für den Privathausgebrauch) waren alle Stimmen und Geräusche mit Stereomikrofonen aufgenommen – außer der einen, die zugleich Computer-Output und Wahnsinns-Input darstellen sollte. So elegant machte das Hörspiel seinen Titel *Destruction* wahr: Wenn unter zahllosen Stimmen, die im dreidimensionalen Hörraum zu orten sind, eine und nur eine ohne Koordinaten auftaucht, wird sie unfehlbar im implodierenden Kopf geortet. Unter Bedingungen perfekter Raumsimulation braucht es Culshaws Alberich-Listen gar nicht mehr. Gerade die harmloseste und altmodischste Aufnahmetechnik macht Helden und Hörer eines Kunstkopfhörspiels verrückt.

Nicht anders funktioniert *Brain Damage*. Der dritten Strophe über jemand in meinem Kopf, der aber nicht ich ist, wird ein Gelächter zugemischt. Ein Gelächter, das nicht nur alle Ängste vor Antennen im Hirn zum großen nietzscheanischen Ja verkehrt, sondern (weil es in listiger Ausnahme monaural aufgenommen wurde) selber die Antenne im Hirn ist.

In diesem Lachen sind ganz zu Anfang der Platte die ersten hörbaren Sätze untergegangen, als eine triumphale Stimme verkündete, daß sie immer verrückt gewesen ist und es auch weiß. Mit seiner Wiederkehr am Plattenende, wenn das panische Lachen im Hörerkopf implodiert, siegt Pink Floyds Irrer über seine Begleitband.

Es gibt also zwei Musiken. Die eine als Zitat (und nicht Erinnerung) von Stimme und Natur; die andere, mit Ingeborg Bachmann zu reden, ein Lied von jenseits der Menschen.²³ I've always been mad, I know I've been mad . . .

Und Hirnschaden besagt, daß die andere Musik triumphieren wird. »Radio ist der Natur weit überlegen, es ist umfassender, kann variiert werden.«²⁴ Nichts und niemand limitiert die Möglichkeiten elektronischer Medien. Jenseits aller Irrsinnssängste sind immer noch andere Musiken machbar. Schön, aber leicht antiquiert, soll Barrett gemurmelt haben, als er nach Jahren des Ausschlusses wieder einmal in die Abbey Road-Studios kam und neue Bänder seiner ehemaligen Begleitband abhörte. Aus diesem Murmeln macht das Ende von *Brain Damage* ein großes lachendes Versprechen. Dann, wenn die PF andere Musik spielen, wird ihr

Irrer wiederkehren. And if the band you're in starts playing different tunes, I'll see you on the dark side of the moon. Oder in französischer Übersetzung: »Des dieux nouveaux, les mêmes, gonflent déjà l'Océan futur.«²⁵

Nietzsche, der an anderer Musik nur Wagner kennen konnte, träumte einmal von »einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnen-Untergängen der Wüste recht behält.«²⁶ Genau diese Musik ist es, die der Irre von *Brain Damage* auf die dunkle Mondseite als Treffpunkt für andere Musiken verlegt. Genau diesem Sonnen-Untergang hielt das sagenhafte italienische Konzert der Pink Floyd stand, als die vier stundenlang reglos auf der Uferlinie standen und erst in der Sekunde, da der rote Ball den Meeresrand berührte, mit Gongschlag einsetzten.

Nicht umsonst wurde *Dark Side of the Moon* zur Eröffnung des Londoner Planetariums produziert. Erst die mächtigere, vielleicht auch böserere Musik unseres Jahrhunderts hat ihre Antennen in der Domäne Astronomie. Europas klassischer Tonsatz war Beherrschung des unaufhörlichen Rauschens ringsum durch eine Form und einen Binärcode (Dur/Moll, Konsonanz/Dissonanz, usw.). Romantische Musik war und blieb Decodierung solcher Oppositionspaare: ein *Lied von der Erde*, das nicht zufällig beim Wort »Erde« alle Dreiklangsharmonik aufsprenge wie »morschen Tand«. Die Musik unseres Jahrhunderts aber verläßt auch noch Erde oder Lebenswelt. Kosmische Strahlenquellen und neurologische Energien – Mächte also jenseits und diesseits des Menschen – sind ihre zwei Pole.²⁷ Der Kurzschluß dazwischen löst sie aus.

Klarer nicht als auf dem Cover von *Dark Side* könnte das bezeichnet sein. Pink Floyds Designerteam mit dem genauen Namen Hipgnosis zeigt (um hiermit auch die letzten zu informieren) auf schwarzem Grund einen Lichtstrahl, der in die einzelnen Spektralfarben auseinandergeht, um zu einer Linie zurückzuführen, die aber ein EKG ist –: Oszillogramm der Herzschläge, mit denen *Dark Side* einsetzt und ausklingt. So holt elektronische Technik zuletzt die Ahnungen ein, die seit unvordenklichen Zeiten das irre Hirn von lunatics mit Mond und Sternen kurzschließen.

Und mondsüchtig werden sie in der Tat, die Hirnschaden-Hörer. So viele Verse gelesen, so viele Verse vergessen, Pink Floyd aber bleibt im Kopf – »Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus nähersteht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette.«²⁸ Auch wenn am Ende von *Brain Damage* eine Stimme »I can't think of anything to say« murmelt, auch wenn Bücher lachhaft und Musikbeschreibungen hinterm Mond sind, gibt es also noch etwas zu schreiben, einfach weil etwas nicht aufhört, sich (ein)zuschreiben. *Brain Damage* singt ja nicht von Liebe oder sonstwelchen Themen – es ist eine einzige und positive Rückkopplung zwischen Sound und Hörerohren. Klänge verkünden, was von Klängen angestellt wird. Und das überbietet alle die Wirkungen, die das alte Europa sich vom Buch der Bücher oder unsterblichen Dichtern versprach.

Wörter der Vergängnis zu entreißen, ist das einfache Geheimnis jeder Lyrik. Als die Griechen den Hexameter erfanden, hatten sie nichts anderes im Sinn. »Das rhythmische Ticktack«²⁹ sollte bestimmte Reden für Menschenohren unentrinnbar machen und für Götterohren, über alle Entfernung hinweg, verstärken. (Die einen sind so vergeßlich und die anderen so schwerhörig.)

Nietzsche, der diese Diskurskanalisierungstechnik wiederentdeckte, lieferte auch gleich den philologischen Beweis nach: Der griechische Rhythmus maß Silben nicht wie die Neuzeit nach ihrer Bedeutung im Wort, sondern einfach nach akustischer Länge oder Kürze. Deshalb und nur deshalb blieb antike Lyrik an einen Fuß, den buchstäblichen Fuß tanzender Körper gekoppelt. Wenn dagegen in moderneuropäischen Sprachen die Wortbedeutung über Betonung und Versrhythmus bestimmt³⁰, schwindet mit dem Körpergedächtnis auch die Musik aus der Lyrik. Den Texten ist nicht mehr zu entnehmen, wie sie zu singen oder zu tanzen sind. Ob und wie sie nachträglich in die Mnemotechnik Musik gesetzt werden, bleibt Zufall.³¹

Vielleicht ist eben darum klassisch-romantische Lyrik direkter als alle anderen Dichtungsgattungen an Erlebnis und Psychologie ihres Schreibers gekoppelt worden. Im Imaginären wurde es möglich, auch leise gelesenen Versen, vor jeder Komposition, eine innere Musik einzuhauchen. Weil zwischen den Zeilen phantasmagorische Stimmen flüsterten (für Leser die der Mutter und für Leserinnen die des Autors), blieb Poesie im verliebten Gedäch-

nis. *Klassisches Vergißmeinnicht* hieß ein winziges Buch mit lauter Goetheversen. Und erst unter hochkapitalistischen Bedingungen, als Konsumenten bei solcher Psychologie zu gähnen anfangen und härtere Drogen vorzogen, stellte die Lyrik ihre Mnemotechnik aufs kalte Medium Schrift um. Baudelaires *Fleurs du Mal* beginnen mit einer ausdrücklichen Anrede des Lesers, die die ganze Geschichte vom Gähnen bis zur Wasserpfeife auch erzählt.

Moderne Lyrik: ein Sondervergnügen von und für Buchstabenfetischisten, während ringsum Buchstaben und Noten, diese einzigen und einzig symbolischen Tonspeicher Alteuropas, allenthalben von elektrischen abgelöst werden. E- und U-Kultur . . .

Nicht umsonst war Wildenbruch bewegt, als er seine Phonographen-Verse in den Phonographen sprechen durfte. Der Lyrik, wie sie so lange und so vielen die Liebe gewesen war, schlug an jenem Tag die Totenglocke. Wozu noch Dichtung in technischer Zeit? Medien sind viel zu gut, um ihre Speicherkapazitäten auf Klang, Spruch und Seele eines Wildenbruch zu beschränken. Mnemotechnische Hilfskonstruktionen wie Autorschaft oder Individualität werden überflüssig, wenn Plattenrillen und Magnetbänder Sound, das Unaufschreibbare selber, bannen können. In der U-Kultur kehrt die uralte Kopplung zwischen Wort und Musik nach Jahrtausenden wieder, aber nicht mehr nur über die Füße von Versen und Tanzenden, sondern als Einschreibung ins Reale.³² Pink Floyd bleibt im Kopf – eben weil den Leuten kein Gedächtnis mehr gemacht werden muß, sondern Maschinen selber das Gedächtnis *sind*. Und erst damit wird es möglich, über Wörter und Melodien hinaus auch Instrumentalfarben, Klangräume, ja sogar die abgründige Stochastik des Rauschens zu speichern.

Respighis kleine Nachtigall hat Karriere gemacht. Das irre Gelächter von *Brain Damage* und die seligen Sommertagsgeräusche von *Grantchester Meadows* werden nicht bloß besungen; sie sind zur selben Zeit auch selber hörbar. Mit all ihren Geräuschen gründet eine Wiese bei Cambridge den Song, der sie einmal noch heraufbeschwört. Was in Büchern oder Partituren nur als vertracktes Spiel (durch Rollenlied, Perspektivenwechsel, Naturzitat) anzudeuten wäre, wird im absoluten Klangraum Ereignis. So kehren sie denn wieder: die Mittagsstille, der Wiesengrund, das Lachen eines Gottes.

Und seitdem die Rockgruppen, statt auf Befehl eines Musikkonzerns nur vorfabrizierte Einzelnummern irgendwelcher Texte,

Komponisten und Arrangeure nachzuspielen, selber im Studio Parameter über Parameter, Schicht auf Schicht, Wörter über Klänge legen, seit den LPs der sechziger Jahre also, ist der Soundraum auch von Ordnungshütern gesäubert. There's someone in my head, but it's not me. Nur Atavismen wie das Urheberrecht, das ja nicht umsonst aus der Goethezeit stammt, zwingen noch zur Namensnennung von Textern und Komponisten (als ob es dergleichen im Soundraum gäbe). Viel eher wären die Schaltpläne der Anlagen und (wie auf dem Cover von *Dark Side*) die Typennummern der eingesetzten Synthesizer aufzuführen. Aber so läuft einstweilen noch manches. »Die berühmte Personalisierung der Macht ist zugleich eine die Territorialisierung der Maschine verdoppelnde Territorialität. Man hat zuweilen den Eindruck, daß die Kapitalströme nicht ungerne sich auf den Mond schießen ließen, wäre nicht der kapitalistische Staat da, der sie auf die Erde verwiese.«³³ I'll see you on the dark side of the moon.

Aber wer kann sagen, was Mond und was Erde ist. So you think you can tell Heaven from Hell, spottet ein Song auf *Wish You Were Here*. Und der letzte Satz auf *Dark Side of the Moon*, kaum mehr hörbar in die ausklingenden Herzschläge hineingeflüstert, sagt dasselbe: There's no dark side in the moon, really. As a matter of fact, it's all dark.

Auch ein Herz, das an Kontaktmikrofonen und Oszilloskopen hängt, wird still. Und wenn mit Laut und Leise, Hell und Dunkel, Himmel und Hölle alle Unterschiede schwinden, kommt ein anderer Raum näher, den andere Kulturen wohl Satori nennen. Darum sollte man die Medienexplosion unserer Tage nicht so medientheoretisch wie ihre Propheten hören. Nach Marshall McLuhan wäre die Botschaft der Synthesizer einfach der Synthesizer. Aber wenn es vor lauter Dunkel gar keine dunkle Mondseite gibt, geben elektronische Medien womöglich von dunkleren Gestalten Kunde. O-Ton Waters: »The medium is not the message, Marshall . . . is it? I mean, it's all in the lap of the fucking gods . . .« (Pause for laughter)³⁴.

Anmerkungen

- 1 Pierre Klossowski, *Das Bad der Diana*, Berlin 1982, S. 29.
- 2 Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York 1982, S. 72. Hier der exakte Wortlaut: »Vision comes to a human being from one direction at a time: to look at a room or a landscape, I must move my eyes around from one part to another. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelops me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing, in sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight.«
- 3 Vgl. *Der Spiegel*, 51/1979, S. 176.
- 4 David Gilmour (Pink Floyds Ersatzgitarrist), zitiert in Jean-Marie Leduc, *Pink Floyd*, Paris 1973, S. 54.
- 5 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt 1974, S. 485 und S. 309.
- 6 Vgl. Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1959-61, Bd. II, S. 174 u. ö.
- 7 Über Architekten vgl. Wolfgang Scherer, *BA_BELLOGIK. Soundproduktion bei Patti Smith*, Frankfurt 1982.
- 8 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, S. 178. Vgl. aber schon August Ferdinand Bernhardt, *Sprachlehre*, Berlin 1801-03, Bd. I, S. 24.
- 9 Vgl. die Einzelheiten bei Walter Bruch, *Von der Tonwalze zur Bildplatte. 100 Jahre Ton- und Bildspeicherung. Funkschau*, Sonderheft 1979, o. S.
- 10 Vgl. Philippe Auguste Mathias, Comte de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), Paris 1977, S. 29.
- 11 Wildenbruchs Diktum, in seine *Gesammelten Werke* sinnigerweise nicht aufgenommen, findet sich als Phonographentranskript bei Bruch (s. Anm. 9).
- 12 Vgl. Robert Gelatt, *The Fabulous Phonograph. From Edison to Stereo*, New York 1965, S. 234.
- 13 Vgl. Gelatt (s. Anm. 12), S. 282 f.
- 14 Vgl. Steve Chapple/Reebee Garofalo, *Wem gehört die Rock Musik? Geschichte und Politik der Musikindustrie*, Reinbek 1980, S. 66.
- 15 »Thus in Scene Three, Alberich puts on the Tarnhelm, disappears, and then thrashes the unfortunate Mime. Most stage productions make Alberich sing through a megaphone at this point, the effect of which is often less dominating than that of Alberich in reality. Instead of this, we have tried to convey, for thirty-two bars, the terrifying, inescapa-

- ble presence of Alberich: left, right, or center there is no escape for Mime.« (John Culshaw, zitiert in Gelatt (s. Anm. 12), S. 316.)
- 16 Vgl. David Gilmour, *Interview mit Gary Cooper*, in: *Wish You Were Here, Songbook*, London o. J., S. 77: »When the track disappears into a thin, reedy transistor radio sound which is then joined by a plainly recorded acoustic guitar, there has obviously been a lot of thought behind the end product. How did they tackle that one? – »When it sounds like it's coming out of a radio, it was done by equalization. We just made a copy of the mix and ran it through eq. to make it very mizzly, knocking out all the bass and most of the high top so that it sounds radio-like.«
 - 17 Vgl. Deleuze/Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980, S. 121 und S. 424.
 - 18 Christian Müller (Hg.), *Lexikon der Psychiatrie*, Berlin-Heidelberg-New York 1973, s. v. Halluzination.
 - 19 So etwa Eugen Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, 11. Aufl., hg. Manfred Bleuler, Berlin-Heidelberg-New York 1969, S. 32.
 - 20 Vgl. Deleuze/Guattari (s. Anm. 17), S. 103.
 - 21 Vgl. Alain Dister/Udo Woehrle/Jacques Leblanc, *Pink Floyd*, Bergisch-Gladbach o. J., o. S.
 - 22 Zitiert in Paul Sahrner/Thomas Veszelitis, *Pink Floyd. Elektronischer Rock in Vollendung*, München 1980, S. 23 f.
 - 23 Zu den zwei Musiken vgl. auch *The Wall*, wo der Maximierung von Wattzahlen am Ende ein kleines Stück mit Akkordeon, Klarinette und Kindertrommeln folgt – einmal noch Merry Old England.
 - 24 Benn (s. Anm. 6), S. 182.
 - 25 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 396.
 - 26 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, § 255, *Werke in drei Bänden*, hg. Karl Schlechta, München 1954-56, Bd. II, S. 723.
 - 27 Zum Vorstehenden vgl. Deleuze/Guattari (s. Anm. 17), S. 416-428.
 - 28 Benn, *Probleme der Lyrik*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. I, S. 518.
 - 29 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. II, S. 93.
 - 30 Vgl. dazu meinen Nietzsche-Aufsatz in Horst Turk (Hg.), *Klassiker der Literaturtheorie*, München 1979, S. 200-204.
 - 31 Das zeigt am Beispiel von Schuberts Goethe-Vertonungen Thrasyllos Georgiades, *Sprache als Rhythmus*, in: *Sprache und Wirklichkeit. Essays*, München 1967, S. 224-244.
 - 32 Vgl. Jean Lescure, *Radio et littérature*, in: *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, Bd. III, hg. Raymond Queneau, Paris 1958, S. 1705-08. Nichts kann die technische Kopplung von Wort und Musik schöner (und damit auch philologischer) belegen als zwei auf *Dark Side* versteckte Zitate. Die Zeile »Look around and choose your own

ground« spielt selbstredend auf Don Juans ersten Auftrag an seinen Schüler Castaneda an. Aber auch der rätselhafte Befehl »Run, rabbit, run!« ist wörtliches Don Juan-Zitat (vgl. Castaneda, *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*, Harmondsworth 1973, S. 154). So wird die Schallplatte (wie schon in *Revolution 9*) zum Speicher von Geheimbotschaften.

33 Deleuze/Guattari (s. Anm. 5), S. 332.

34 Roger Waters, *Interview mit Nick Sedgewick*, in: *Wish You Were Here. Songbook*, S. 13.

Eine erste Fassung dieses Textes ist erschienen in: *europaLyrik 1775-heute. Gedichte und Interpretationen*, hg. Klaus Lindemann. Paderborn-München-Wien-Zürich 1982, S. 467-477.

