

Petra Bolte-Picker

Die Stimme des Körpers

Vokalität im Theater
der Physiologie
des 19. Jahrhunderts



Die Stimme des Körpers

theaomai
Studien zu den performativen Künsten
Herausgegeben von Helga Finter

Band 5



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Petra Bolte-Picker

Die Stimme des Körpers

Vokalität im Theater
der Physiologie
des 19. Jahrhunderts



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Gießen, Univ., Diss., 2011

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereichs 05 (Sprache, Literatur, Kultur)
der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Datum der Promotion: 20. Mai 2011

Umschlagabbildung aus:
Hermann Gutzmann (sen.), *Physiologie der Stimme
und Sprache*, Braunschweig 1909, S. 70.
Auch enthalten in Johannes Müller,
*Über die Compensation der physischen Kräfte
am menschlichen Stimmorgan*, Berlin 1839.

D 26

ISSN 1436-1981

ISBN 978-3-653-01550-8 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-01550-8

ISBN 978-3-631-63113-3 (Print)

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2012

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Für Vincent, Liam und Kai

„La puissance de l' imagination est inépuisable, infatigable.
Comment ne le serait-elle pas?
L' imagination est une fonction sans organe.“

Georges Canguilhem

„Ce corps de la science,
nous n'en concevons la portée qu'à reconnaître qu'il est,
dans la relation subjective,
l'équivalent de ce que j'ai appelé ici l'objet petit a.“

Jacques Lacan

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i>	13
<i>Einleitung: Denk/Schnitt</i>	15
<i>Kapitel I: Dazwischen die Stimme</i>	31
I. Rhetorik als sekundäres Referenzmodell	32
II. Die Metapher des <i>Dazwischen</i>	35
III. Forschungsüberblick	37
1. Medizinisch-physiologische Funktionalität der Stimme – 2. Physiologisch-funktional orientierte Stimmtheorien: <i>Mathelitsch/Friedrich, Gundermann</i> –	
3. Rhetorisch-systematischer Ansatz: <i>Göttert</i> – 4. Rhetorisch-physiognomischer Ansatz: <i>Meyer-Kalkus</i> – 5. Affekt-rhetorischer Ansatz: <i>Kolesch</i> – 6. Schnitt/	
Stellen: Zur Problematik der Saussureschen Doxa im primären Diskurs –	
6.1. Eine andere Lesart: Textgenese als Textexegese – 6.2. Die	
Anagrammstudien – 6.3. Die Notizen aus dem Nachlass – 7. Prämissen einer	
psychosemiotischen Theorie der Stimme: <i>Lacan/Rabinovitch, Kristeva, Barthes</i>	
– 7.1. Die Stimme im Sprechen – 7.2. Die Stimme als vokales Potential –	
7.3. Die Stimme und das <i>grain</i> – 8. Psychosemiotische Stimmtheorie: <i>Finter</i> –	
8.1. Die Stimme in der Konzeption analytischer Theatralität – 8.2. Spaltung und	
Atopie – 8.3. Die Stimme in der Psychogenese des Subjekts – 8.4. Intervokalität	
IV. Zusammenfassung: Stimme im Modell der <i>langage</i>	89
<i>Kapitel II: Archäologie eines Imaginären der Stimme</i>	99
I. Struktur eines möglichen Nicht-Erscheinens: <i>Teiresias sehen, Ödipus hören</i>	99
II. Die theatrale Kehrseite des physiologischen Diskurses	102
III. Das Erscheinen des Subjekts im Diskurs des Wissens	108
IV. Das Experiment als Äußerungsfunktion im wissenschaftlichen	
Diskurs	115
V. Die Dialogizität des Experiments	120
VI. Zusammenfassung: Die Stimme im physiologischen Diskurs	126

Kapitel III: Das Theater der Physiologie	131
I. Das gesellschaftliche Imaginäre: <i>la Dixneuviémité</i> und der (vor-) wissenschaftliche Geist	131
1. Das verschobene Imaginäre: <i>Auguste Comte</i> – 1.1. Die implizite Integration des Okkulten – 1.2. <i>Caroline, Auguste</i> und <i>Clotilde</i>	
II. Strategische Prämissen stimmphysiologischer Experimente	145
1. Das physiologische Dispositiv des Imaginären: <i>Franz Anton Mesmer</i> – 2. Das theatrale Dispositiv des Imaginären: <i>Luigi Galvani</i>	
III. Das literarische Imaginäre: Vokale Figurationen	158
1. Jules Verne: <i>Das Karpathenschloss</i> (1892) – 1.1. Erzählform – 1.2. Räumliche Signifikanten – 1.3. Der Semioseprozess als Epidemie – 1.4. Glaube-Wissen – 1.5. Glaube-Wissen-Heilung – 2. E. A. Poe: <i>The Facts in the Case of Valdemar</i> (1845) – 3. <i>Shadow</i> (1835)	
IV. Zusammenfassung: Im Körper des Anderen	182
 Kapitel IV: Die Entdeckung einer Stimme des Körpers: Physiologische Experimente	185
I. Schnitt/Schrei: <i>François Magendie</i>	185
II. Stimme aus der Körper-Höhle: <i>R. T. H. Laennec</i>	192
III. Vokale Szenen eines Phantasmas: <i>Ludwig Mende</i>	210
IV. Der Ort des Dazwischen: <i>Karl Friedrich Salomon Liskovius</i>	216
V. Die Stimm-Prothese: <i>Carl Ludwig Merkel</i>	220
VI. Physiologische Stimmen und Aufschreibesysteme	228
1. Phonograph und Phantasma: <i>Friedrich Techmer</i> – 2. Akustisches Schreiben: <i>Joseph Faber</i> – 3. Exkurs: Molekulare Sprach-Anatomie bei <i>E. W. Scripture</i>	
VII. Die Auferstehung des zerstückelten Körpers: <i>Johannes Müller</i>	242
1. <i>Experimentum crucis</i> – <i>Vox crucis</i> – 1.1. Theoretische Prämissen des <i>experimentum crucis</i> – 1.2. Das abgetrennte Haupt – 1.3. Theatrales Gefüge: Die Vokalität der Medusa – 1.4. Die implizit erweiterte Figuration	
VIII. Vokale Transsubstantiation: <i>Emil Harleß</i>	265
1. Eucharistische Konzeption und physiologische Praktik – 2. Stimmexperimente im Dispositiv eucharistischer Repräsentation – 2.1. Die Stimme der Substanz und das Phantasma aus dem Nebel – 2.2. Die Vokalität des Stimmkastens – 2.3. Abwesenheit und künstlicher Kehlkopf	

IX. Zusammenfassung: Explizite und implizite Stimmproduktion	285
Kapitel V: Die Stimme und ihr Doppel: Emil Sutro	289
I. Sutro und die Physiologie	290
II. Die Erfindung der Replica	294
III. Die Leiche im Körper: Der Abzug des Seelischen	300
IV. WORT wird KÖRPER	302
V. Verdauung als vokale Imprimatur	306
1. Peristaltik des nationalen Ausdrucks – 2. Die technische (Er-) Zeugung des Künstlers	
VI. Kabbalistische Sprachmystik als sekundäres Referenzmodell	327
VII. <i>Sutro/Doppel</i>	331
1. <i>Emil</i> und <i>Kathinka</i> – 2. Hinter den Buchstaben – 3. In seinem Namen	
VIII. Zusammenfassung: Die Stimme des Anderen	346
1. Das Nein des <i>Nom-du-père</i> – 2. <i>Schreber</i> weiblich	
Kapitel VI: Die Stimme im Anderen – Fazit und Ausblick	357
I. Vokalität im ödipalen Dispositiv	358
II. Die Polysemantik des Experiments	360
III. Das Theater der Wissenschaft und des Experiments	363
Anhang	367
<i>Abbildungsverzeichnis</i>	367
<i>Kurzbiographien</i>	369
<i>Bibliographie</i>	373

Vorwort

Nach einer Aufführung von „Don Quijote“ in der Inszenierung der belgischen Regisseurin und Choreographin Grace Ellen Barkey (Needcompany) Mitte der 1990er Jahre in Rotterdam/Niederlande, in der ich die weibliche Hauptrolle spielen und tanzen durfte, trat die Kritikerin einer namhaften niederländischen Zeitung an mich heran: Es sei sehr lobenswert, dass ich als Deutsche in der niederländischen Adaption der Inszenierung große Teile nicht nur in englischer, sondern auch in der Landessprache spielte, aber dennoch kämen ihr Zweifel, ob dies für sie als Niederländerin akzeptabel sei. Zwar sei meine Aussprache korrekt und gut, doch klinge meine Stimme – sie meinte: Rhythmus, Betonung, d.h. die Prosodie – viel zu deutsch, und das sei doch dasselbe wie die Besetzung der Niederlande durch die Deutschen im Nationalsozialismus – nur auf der Ebene von Sprache und Stimme. Das hatte ich nicht gewollt, doch die Vehemenz ihres am Tag darauf erschienenen Presseartikels schien ihrem zuvor geäußerten Eindruck Recht zu verleihen.

Niedergeschmettert von der scheinbar offenkundigen politischen Aussage meines Spiels und völlig überfordert von der komplett unbeabsichtigten Aktivierung eines kollektiven, historischen Gedächtnisses durch meine Performance zog ich es von nun an vor, in anderen Inszenierungen „weniger deutsch“ zu sein, mich weniger deutsch zu denken. Ich spielte in englischer und französischer Sprache, wenn es sein musste auch niederländisch und fragte mich eine mir unbekannte Person nach meiner Herkunft, log ich – jung und ausreichend begabt –, ich sei aus vielfältigen Gründen osteuropäisch. Mit Erfolg: In Amsterdam begrüßte mich eine erstaunte Universitätsangestellte, sie habe noch nie eine Britin so gut niederländisch sprechen hören. Eine Britin? Dies stellte mich für den Moment zufrieden, ließ aber fortan das Interesse am Phänomen *Stimme*, aber auch meine Bedenken reifen. Zahlreiche Fragen stellten sich mir, vor allem hinsichtlich des Zusammenhangs von (Sich-) Denken, Körper, Sprache, Stimme und dessen gesellschaftspolitische Verflechtungen im Hinblick auf mögliche Wahrnehmungsmodi.

Als ich mich im Rahmen meiner Diplomarbeit mit dem Titel *Theatralisierung der Stimme auf der politischen Bühne und der Theaterbühne* (1999/2000) am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Justus-Liebig-Universität Gießen, der psychophonetischen Analyse von Inszenierungen der Stimme im Nationalsozialismus widmete, konnte ich erste theoretische Erkenntnisse formulieren, die Rückschlüsse von der Triebdisposition des Politikers auf einen mit der Rede zusätzlich vermittelten, politischen Gehalt hindeuteten. Zum anderen, so zeigte

ein Vergleich mit expressiven Stimmen von Schauspielern, die sich in verschiedenen Inszenierungen des Politiker-Modells bedienten, kann diese zweite, politisch wirksame Sinnenebene entweder über ein mimetisches Modell, beabsichtigt oder nicht, stimmlich-expressiv fortgesetzt *oder* durch zum Beispiel Strategien der Verfremdung vokal analysiert und damit theatral verändert in einen gesellschaftlichen Diskurs des Hörens und Sprechens re-integriert werden.

Die Stimme sagt mehr als das Wort. Auch wenn die künstlerische Praxis diesen Zusammenhang stets produktiv zu nutzen gewusst hat (wenn auch mit unterschiedlichen Ergebnissen), so stellen zahlreiche theaterwissenschaftlich rezipierte Theorien der Stimme diese Aussage als ihr theoretisches Ergebnis vor. Die vorliegende Arbeit ist im Rahmen meines Dissertationsprojekts am Fachbereich Sprache, Literatur, Kultur der Justus-Liebig-Universität Gießen entstanden und leistet einen Beitrag zur Erweiterung des stimmtheoretischen Diskurses in den Theaterwissenschaften, im wesentlichen durch zwei gesellschaftlich relevante Aspekte: Zum einen durch Einführung eines bislang unbeachtet gebliebenen Gegenstandsbereichs, d.h. der Stimmexperimente der Physiologie des 19. Jahrhunderts, zum anderen durch Bereitstellung eines analytischen Erkenntnismodells, das ein theoretisches Aussagen sowie Denken und Wahrnehmung anhand von Stimme, Körper und Rede integriert.

Für den fachlichen Rat und die allzeit konstruktive, kritische Betrachtung der hier vorgelegten Thesen bedanke ich mich bei meiner Erstgutachterin Prof. Dr. Helga Finter. Ihr Wissen und ihr Feedback ermutigten mich ausgehend von meinen in der künstlerischen Praxis gesammelten Denkerfahrungen einen Weg in die Wissenschaft zu finden. Für die hilfreiche Unterstützung meines Projekts durch Gutachten und Anmerkungen bedanke ich mich weiterhin bei Prof. Dr. Gerald Siegmund, Prof. Dr. Uwe Wirth sowie Prof. Dr. Eva Burwitz-Melzer. Prof. Heiner Goebbels gilt mein Dank sowie den Studierenden der ATW für ihr waches Interesse und ihre munteren, bereichernden Beiträge in Seminaren und Gesprächen. Julie Pownall und Sylvie Guillou fanden viele freundliche Worte im richtigen Augenblick. Der Gießener Logopädin Sabine Cramer gilt mein Dank für den ersten Fingerzeig. In der oft schwierigen Auffindung des Materials waren hilfreich: die Mitarbeiterinnen des Archivs der deutschen Frauenbewegung (Kassel), David Kessler (Bancroft Library, UC Berkeley/USA), Martha Whittaker (Sutro Library, the San Francisco branch of the California State Library) sowie die Fachreferenten der Universitätsbibliothek und der Medizinhistorischen Fachbibliothek der Justus-Liebig-Universität, Gießen. Meinen Eltern danke ich für ihr Vertrauen. Kai, Vincent und Liam – danke, dass ihr da seid.

Gießen, März 2012

Petra Bolte-Picker

Einleitung: Denk/Schnitt

Zur Epistemologie theoretischer Erkenntnisse in wissenschaftlichen Diskursen

Der Skandal wissenschaftlichen Denkens – so hat es Judith Schlanger in ihrem Werk *Penser la bouche pleine* im Jahr 1983 beschrieben – liegt ausgerechnet in den Praktiken begründet, mit denen die Wissenschaft ein kontinuierliches, monodisziplinäres Denken durchbrechen will: in den Diskurspraktiken selbst, wenn sie unter dem Zwang der Theoriebildung an ein Konsensdenken gebunden sind.¹ Einseitig rezipierte Theorien ohne Berücksichtigung möglicher Gegenargumente führen unter Umständen zu vorschnellen Konzeptualisierungen und zu voreiliger Verbreitung von Thesen und Ideen. Der Wissenschaftsdiskurs unterliegt schnell der Gefahr sich selbst abzuschaffen, sobald die wissenschaftliche Aussage nicht mehr durch analytisches Denken am Gegenstand gewonnen wird, sondern ihr Potential den Diskurspraktiken untergeordnet scheint. Damit wird unbewusst den Kontexten oder den gesetzten Referenzsystemen, auf die sich der Diskurs beruft und die ihn bilden, der Vorrang gewährt – nicht dem Erkenntnisgewinn durch eine kritische Analyse.

Die Konsequenzen sind weit reichend, insofern ein Gegenstand keineswegs als ein noch unbestimmtes Objekt zu analysieren ist. Vielmehr erweist sich der Gegenstand selbst als Konstrukt einer durch den spezifischen Bezug zum wissenschaftlichen Diskurs geprägten Wahrnehmung, die die produktive Perspektivierung des Gegenstands und dessen theoretische Bearbeitung beeinflusst. Noch vor jeder Analyse ist der Gegenstand dann bereits als sein eigenes Ergebnis eingebunden in die dem Erkenntnisgewinn gewidmeten Aussagen im Theoriegebäude eines offiziell geführten und von einer Wissenschaftsgemeinschaft akzeptierten wissenschaftlichen Diskurses.

Diese Hypothesen werfen einen Schatten auf die Konzeption von epistemischen Wahrheiten: Die Episteme bildet zwar immer noch „die Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen kann“ wie Michel Foucault vorübergehend in seiner *Archäologie des Wissens* definiert hat,² aber sie ist nur innerhalb der Grenzen ihrer (akademischen) Re-

1 Vgl. Judith Schlanger, *Penser la bouche pleine* (Paris 1995), S. 27.

2 Später präzisiert Foucault: „Die Episteme ist kein allgemeines Stadium der Vernunft, sie ist ein komplexes Verhältnis sukzessiver Verschiebungen.“ Michel Foucault, *Schriften 1* (Frankfurt a. M. 2001), S. 862 – 863.

präsentierbarkeit zu erfassen. Unter dem Modus von Repräsentation und Repräsentierbarkeit trifft der Wissenschaftler immerzu implizite Aussagen über das, was überhaupt wahrgenommen werden kann in seiner Zeit – der Modus seines Sagens, die wahrscheinliche Integration *in* oder der potentielle Widerstand *gegen* eine Wissenschaftsrhetorik muss demnach Teil einer Diskursanalyse sein, die neben ihrem Gegenstand auch die eigenen Prämissen kritisch mitdenkt.

Epistemologie (als akademische Repräsentation) und Wissenschaft (als theoretisches wie auch experimentelles Gelingen) sind nicht dasselbe.³ Ihre Inkongruenz verlangt eine aufmerksame Differenzierung zwischen „Wissensfortschritt“ und „Theoriegewinn“, der zugleich die rhetorische Konzeption wissenschaftlichen Denkens von der Wissensrepräsentation trennt.⁴ Unter dieser Voraussetzung indiziert die wissenschaftliche Aussage ihren Ursprung zweifach: in der Sprache (als wissenschaftsrhetorische Fortschreibung in der Theorie) und in Strategien der Repräsentation, die über kollektive Gedächtnisbilder ein bewusstes und unbewusstes Wissen, zum Beispiel in den Signifikanten des Experiments, produktiv fortschreiben.

Die zwei Bühnen des Denkens

Der wissenschaftliche Diskurs ist ein kultureller Diskurs unter anderen. Er unterliegt gesellschaftlichen Funktionen mit dem Ziel, Erkenntnis als gesicherte „Sinnwirkung“ zu produzieren durch seine Referenz auf gegebene Bedeutungssysteme, die als Wahrheit bestätigt werden und als offizieller Diskurs Anerkennung finden.⁵ Im Gegensatz zu künstlerischen Diskursen soll der wissenschaftliche Diskurs jedoch Aussagen ermöglichen über Wahrheiten der Wirklichkeit im Gegensatz zum Potential eines möglichen heterogenen Imaginären wie es das Theater zu artikulieren vermag. Das Theater kann zum Beispiel über Bilder, Klänge, Licht und Schatten, Stimmen und Gesten theatrale Signifikanten produzieren, die das Heterogene sinnhaft (sinnlich) *erfahrbar* machen und in einen Diskurs des Denkens überführen.⁶

3 Vgl. J. Schlanger, *Penser la bouche pleine*, S. 122 – 124.

4 Ebd., S. 22.

5 Die Differenzierung der Diskursebenen folgt hier und im Weiteren in Anlehnung an die von Helga Finter formulierten theoretischen Prämissen von Diskursfunktionen und –wirkungen, die sie mit ihrer Analyse des italienischen Futurismus vorgelegt hat. Vgl. Helga Finter, *Semiotik des Avantgardetextes* (Stuttgart 1980).

6 Helga Finter bezeichnet das Theater daher als potentiellen „Ort des Denkens“. Vgl. Vorwort von H. Finter in Jean Luc Nancy, *Nach der Tragödie* (Stuttgart 2008), S. 7.

Doch auch der wissenschaftliche Diskurs ist als „Erfahrungsdiskurs“ lesbar, gerade weil er Diskurs ist: Als Ort postulierter Wahrheit birgt er latent die Möglichkeit für eine „wahrscheinliche“, sekundäre Sinnproduktion, die sich im primären Diskurs manifestieren kann.⁷ Die Möglichkeit einer sekundären Sinnproduktion gilt für wissenschaftliche wie auch für künstlerische Diskurse gleichermaßen. Ausschlaggebend ist, was als primärer Diskurs artikulierbar erscheint und welches Referenzsystem produziert wird. Indem zum Beispiel der wissenschaftliche Diskurs kontextbezogen mit anderen, sekundären Diskursen, zum Beispiel dem Diskurs des Theaters, konfrontiert wird, erscheinen weitere mögliche Sinnpotentiale, die nicht explizit am primären, wissenschaftlichen Diskurs teilhaben müssen, aber dennoch implizit artikuliert und erfahren werden können.

Der Ort dieser impliziten Sinnwirkungen in wissenschaftlichen Diskursen ist das *Experiment*, an dem sich das produzierte Wissen als Erkenntnisgewinn und die gelebte Erfahrungswelt treffen. Es ist zugleich der Ort, an dem sich die Signifikanten verschiedener Diskursebenen verdichten und sich als potentielle Sinn(en)vielfalt nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit explizit und implizit analysieren lassen. Unter der Voraussetzung, dass das Experiment zunächst als Konkretisierung einer wissenschaftlichen Aussage wie ein „kultureller Text“ gelesen werden kann, übernimmt es die Funktion eines „gesellschaftlichen Erfahrungsmusters“.⁸ Im Experiment spricht das Denken des (wissenschaftlichen) Subjekts, das Aussagen zulässt darüber, was in einer gegebenen Zeit gedacht und wahrgenommen werden kann sowie darüber, was noch ungedacht bleiben muss oder soll. Dies heißt auch, dass der implizite Charakter des Wissensdiskurses in Bezug auf ein einzelnes Experiment eines bestimmten, historisch benennbaren Wissenschaftlers nicht explizit von ihm gewusst werden muss, um gesell-

7 „Der Bezugsrahmen des wahrscheinlichen Sinns ist der primäre Diskurs: die gesellschaftlich als wahr anerkannte Verarbeitung außersprachlicher und sprachlicher Realität, welche der Logik von wahr und falsch (0-1) unterworfen ist; er ist selbst kein ausformuliertes System, sondern die latente Basis der manifesten Erscheinungsformen konkurrierender Erfahrungsdiskurse, die die dominierenden und/oder hegemonialen gesellschaftlichen Gruppen und ihre Institutionen hervorbringen.“ H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, S. 5.

8 „Jeder Redetypus formuliert in seiner historischen Konkretisierung semantisch Erfahrungselemente der Realität, die latent zu den jeweiligen Grundmustern der Erfahrung angeordnet sind. Sie liefern dementsprechend Grundfiguren, gesellschaftlich anerkannte Schlüssel zur Realität einer gegebenen Gesellschaftsformation. Wir nennen sie im folgenden: gesellschaftliche Erfahrungsmuster.“ Ihre „Erscheinungsform“ kann im historischen Verlauf unterschiedlich gestaltet sein, ihre Struktur bleibt jedoch konstant. In jedem Fall werden sie als „natürlicher Zugang zur Wirklichkeit“ wahrgenommen. Vgl. ebd.

schaftlich wirksam zu sein. Vielmehr wird das Experiment (seine Signifikanten) zum Transporteur *und* Produzenten von impliziten, gesellschaftlich relevanten Diskursen und möglichen Sinnpotentialen, die unter der Leitidee des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns von der ihnen eigenen *Wahrheit des Aussagens* erzählen. Diese Wahrheit des Aussagens unterscheidet sich von den ursprünglichen wissenschaftlichen Erkenntniszielen, ist aber über die expliziten Signifikanten des primären Diskurses analysierbar und verweist auf ein implizites „gesellschaftliches Interesse.“⁹

Für den singulären, historischen Wissenschaftler einer spezifischen Disziplin erscheint die Auswertung dieser sekundären Wahrheit als gültiger, auf seine Disziplin bezogener Erkenntnisgewinn wenig oder gar nicht interessant. Jedoch für eine Diskursanalyse, die sich – wie die vorliegende Arbeit – auf Prämissen von Theatralität beziehen will, ist die sekundäre Analyse äußerst furchtbar, insofern hier verborgene gesellschaftliche Strategien der Erkenntnis und der Wahrnehmung als Potential eines latenten Wissens innerhalb einer historisch eingrenzbaaren, gesellschaftlichen Gruppe zur Erscheinung kommen.

Die wahrscheinlichen Sinnpotentiale sind – so eine These dieser Arbeit – innerhalb verschiedener Diskurse verschiebbar über Strategien des Imaginären, zum Beispiel Assoziation und Analogie. Theatrale Dispositive wirken dabei als mögliche, vorübergehende Katalysatoren eines wissenschaftlichen Denkens;¹⁰ umgekehrt bietet das analysierte Experiment als Ort implizit wirkender, theatraler Strategien einen Einblick in ein wissenschaftliches (gesellschaftliches) Heterogenes, das auf verschiedene Weise produktiv in künstlerischen Kontexten genutzt werden kann (zum Beispiel in Bildern, Praktiken, Rhythmen und Klängen, Körper- und Objektkonzepten).

Nicht immer geben sich die wahrscheinlichen Sinnpotentiale zu erkennen. Jede wissenschaftlich-theoretische Konzeption birgt zugleich ein rhetorisches Modell, da es sagbar sein muss innerhalb allgemeingültiger rhetorischer Katego-

9 Die Kategorie der Wahrheit des Aussagens lehne ich an H. Finters Definition der „poetischen oder romanesken Wahrheit“ an, die die Autorin in Bezug auf die expliziten futuristischen Poesiemodelle erkennt: „[...] der kulturelle Text [bringt] eine spezifische Form der Wahrscheinlichkeit hervor: Er weckt das Interesse an poetischer Wahrheit oder romanesker Wahrheit, d.h. an einer Wahrheit, die von der des primären Diskurses verschieden und doch auf ihr artikuliert ist. Die Produktion dieser spezifischen Wahrscheinlichkeit, die als Wahrheit gelesen wird, ist sein gesellschaftliches Interesse.“ Ebd., S. 6.

10 Nach Foucault ist das Dispositiv ein sich nach Maßgabe seiner Funktion in der historischen Anordnung ausbildendes Konstrukt, das die Gesamtheit von Institutionen, Diskursen und Praktiken zur Verbindung von Machtstrategien und Wissenstypen bezeichnet. Vgl. M. Foucault, *Schriften* 3 (Frankfurt a. M. 2003), S. 392 – 393.

rien, die in der wissenschaftlichen Gemeinschaft kursieren.¹¹ Diese rhetorischen Kategorien setzen sich fort in einer als gültig anerkannten, nicht psychologischen, nicht logischen oder linguistischen, sondern rhetorisch vorgegebenen Perspektive. Sie bestimmt die wissenschaftlichen Strategien (das Handeln, Auswählen, Beibehalten, Verlieren, den Konflikt, die Akzeptanz) und das Dispositiv, an dem sich entscheidet, was als Innovation in das wissenschaftliche Denken eingeht.¹² Dieser Zusammenhang zwischen rhetorischer Vorgabe und Dispositiv präsentiert sich nur im wissenschaftlichen Imaginären und bleibt oft verdeckt.

Bereits mit diesen allgemeinen methodisch-theoretischen Vorgaben deutet sich an, dass die Analyse von wissenschaftlichen Experimenten ein *Wahrnehmungsdispositiv* voraussetzt, in dem zwischen dem bewussten und meist offiziell geführten expliziten Diskurs, der reguliert was ausgesagt werden soll, und dem unbewussten impliziten Diskurs, der das Heterogene des wissenschaftlichen Imaginären artikuliert und die nicht-gesagte Aussage auf einer semantischen, gesellschaftlich wirksamen Ebene repräsentiert, unterschieden werden muss. Beide Diskurse tragen zum Wissensfortschritt bei, werden aber unterschiedlich epistemisch und mit unsicherem Ausgang für die Theoriebildung bewertet.

L' expérience: Experiment/Erfahrung

Die experimentelle Praxis schafft aus der Perspektive des Wissenschaftlers zunächst Objekte der Wahrnehmung.¹³ Der Wissenschaftler deutet die Wahrnehmungszeichen, d.h. die Signifikanten des Experiments, zweifach auf der Grundlage ihrer expliziten Funktionen und ihres impliziten, nicht gewussten und noch unartikulierten Potentials mit dem Ziel des Erkenntnisgewinns.¹⁴ Jedoch liegt die Besonderheit des Experiments gerade darin, dass es auf der Grundlage eines (wissenschaftlich-theoretischen) Denkens durch den Wissenschaftler selbst produziert wird, indem er die Signifikanten differenziert, auswählt, ordnet, in Szene setzt. Im Gegensatz zur Trennung von Künstler und Zuschauer im Theater ist die Situation des Experiments daher geprägt durch die potentielle Einheit von Produzent und Rezipient. Dies gilt auch dann, wenn am Experiment mehrere

11 Vgl. J. Schlanger, *Penser la bouche pleine*, S. 125.

12 Vgl. ebd., S. 127.

13 Der Begriff der „Praxis“ wird hier nach Jacques Lacan definiert als „ein durch den Menschen konzentriertes Handeln (...), das [...] diesen in die Lage versetzt, das Reale durch das Symbolische zu behandeln.“ Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Seminar XI*, (Weinheim/Berlin 1996), S. 13.

14 Vgl. ebd., S. 16 – 17, S. 46.

Personen beteiligt sind: Es geht darum, ein wissenschaftliches Subjekt zu konstituieren, das als Einheit an der Artikulation einer wissenschaftlichen Aussage beteiligt ist.¹⁵

Unter der Voraussetzung der expliziten und impliziten Funktionen von Signifikanten wird die experimentelle Anordnung zur Szene des Unbewussten des Wissenschaftlers. Das Unbewusste wird hier im Gegensatz zur Konzeption Sigmund Freuds als eine Diskontinuität im Sinne Jacques Lacans verstanden. Es ist ein Spalt oder Bruch, es „pulsiert“, „flimmert“ an verschiedenen Orten, ist entstanden aus der Wirkung, die das Sprechen (Denken) auf das Subjekt hat und zeigt sich in der Konfrontation des Subjekts mit den strukturbildenden Signifikantenfunktionen der Differenzierung und Kombination.¹⁶ Damit stellt sich u.a. die Frage, welchen Bezug der Wissenschaftler zum Experiment unterhalten kann. Nach Lacan wird dieser Bezug nicht in einer durch das Wissenschaftsfeld bestimmten Praxis hergestellt. Vielmehr rückt in den Blickpunkt, welches Begehren sich über die wissenschaftliche Praxis produziert und wie sich mit dem Begehren das Wissen auf den zwei Bühnen des Denkens konstituiert. Lacans Wissenschaftsrhetorik selbst liefert hierzu einen wesentlichen Beitrag, wie im Folgenden dargelegt wird.

In *Le Séminaire XI* beantwortet Lacan die Fragen nach Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit, vor allem in Bezug auf seine Disziplin: die Psychoanalyse.¹⁷ Dabei führt er in der französischen Originalfassung mit dem Begriff *expérience* eine Ambiguität ein, die die Überlappung expliziter und impliziter Funktionen im wissenschaftlichen Diskurs signifiziert. Denn im Französischen bedeutet ‚expérience‘ sowohl ‚ein Experiment (einen Versuch) machen‘ als auch

-
- 15 Umgekehrt kann es auch im Theater zur Identität von Produzent und Rezipient kommen, jedoch ist das singuläre, subjektive Erleben im Theater nicht assimilierbar.
- 16 Vgl. J. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 26, S. 32 – 33, S. 49. Bei Freud dagegen gibt es eine Ebene, die „in allen Punkten den Geschehnissen auf der Subjektebene homolog ist – es spricht, es funktioniert in derselben Ausgeprägtheit wie auf der Bewusstseinsebene, die damit ihren vermeintlichen Vorrang einbüßt.“ Ebd., S. 30. Zur Definition des Unbewussten bei Lacan: „Das Unbewusste ist die Summe der Wirkungen, die das Sprechen [la parole] auf ein Subjekt übt, auf jener Ebene, wo das Subjekt sich aus den Wirkungen des Signifikanten konstituiert.“ Ebd., S. 132.
- 17 Lacans Ziel, die eigene Lehre im offiziellen Diskurs der Institutionen zu etablieren, ist Folge einer längeren Krise nach seinem Austritt aus der Société Psychanalytique de Paris, seinem Eintritt in die Société Française de Psychanalyse (S.F.P.) 1953 und nach seinem Ausschluss aus der International Psychoanalytic Association (I.P.A.) 1961 sowie seiner Verbannung als Lehrender aus der S.F.P. im Jahr 1963. Zu den biographischen Zusammenhängen, vgl. Gerda Pagel, *Jacques Lacan* (Hamburg 2002), S. 159 – 161.

‚eine Erfahrung machen‘. Die deutsche Übersetzung von Norbert Haas nivelliert diese Ambiguität, indem nur namentlich bestimmbare, wissenschaftliche Versuche mit dem Begriff ‚Experiment‘ versehen werden, alle anderen Verwendungen von *expérience* werden als „Erfahrung“ oder als „Praxis“ spezifiziert.¹⁸ Lacans Ausführungen zu Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit im *Séminaire XI* sind also semantisch nicht so eindeutig wie es die Übersetzung vorschlägt und lassen in Bezug auf die Verschränkung von Experiment und Erfahrung eine Bedeutungsvielfalt zu, die hier exemplarisch überprüft werden soll:

„Ce qui spécifie une science, c'est d'avoir un objet. On peut soutenir qu'une science est spécifiée par un objet défini, au moins, par un certain niveau d'opération, reproductible, qu'on appelle *expérience*. Mais nous devons être très prudents, parce que cet objet change, et singulièrement, au cours de l'évolution d'une science.“¹⁹

Explizit bezeichnet Lacan hier den definierten Gegenstand des Denkens (*un objet*), also das Objekt wie es im Experiment/*expérience* analysiert wird, als Grundlage von Wissenschaft. So definiert erfüllt das Experiment/*expérience* als begrenzte, definierte Kategorie die wissenschaftliche Bedingung der Reproduzierbarkeit, und der Gegenstand ist nach dieser Aussage ein im Laufe der Entwicklung seiner wissenschaftlichen Betrachtung wandelbares Objekt. Implizit jedoch führt Lacan die Möglichkeit ein, das Ziel (*un objet*) der Wissenschaft sei es, eine reproduzierbare Erfahrung/*expérience* zu machen. Dies führt den Wissenschaftler als begehrendes Subjekt in eine *Ordnung der expérience* ein, in der das Begehren selbst erscheint, aber in Bezug auf sein Ziel verkannt wird.²⁰ Ein möglicher Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses wäre daher die Analyse des Begehrens des Wissenschaftlers auf der Grundlage seiner Erfahrungen in und mit experimentellen Praktiken. Darüber hinaus verknüpft Lacan in einer weiteren Textstelle die Funktionen von Begehren und Affekt:

-
- 18 Vgl. J. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 14, dort: Anm. 5 des Übersetzers. Die Verwendung von „Praxis“ für *expérience* wird erst durch den Vergleich mit dem Originaltext erkennbar und wird nicht in der Anmerkung erwähnt. Im Folgenden werden daher sowohl das französische Original als auch im Vergleich dazu die deutsche Übersetzung herangezogen.
- 19 Ders., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris 1973), S. 13. Hier und im Folgenden sind alle kursiven Hervorhebungen im laufenden Text von Petra Bolte-Picker (P.B-P.). In Zitaten werden Hervorhebungen, die vom Originaltext abweichen, gesondert angegeben.
- 20 Weitere Textstellen schließen sich dieser These an, vgl. z.B. ebd. S. 13 – 14.

„Dans l'expérience, il est nécessaire de la canaliser [l'angoisse, Anm. P.B-P.] et, si j'ose dire, de la doser, pour n'en être pas submergé. C'est là une difficulté corrélative de celle qu'il y a à conjoindre le sujet avec le réel [...]“²¹

In der deutschen Fassung wird *expérience* in dieser Textstelle übersetzt als „Praxis“. Damit grenzt die Übersetzung den konnotativen Spielraum von *expérience* ein auf die psychoanalytische Situation. Wesentlich näher an der doppeldeutigen Formulierung erscheint jedoch die Tatsache, dass mit der von Lacan hier angesprochenen Angst (*l'angoisse*) eben jene spezifische Affekt-disposition gemeint sei, „ce qui ne trompe pas“, d.h. die über jeden Zweifel erhaben eine Wahrheit des Affekts postuliere. Bezogen auf den impliziten Diskurs von Erfahrung/*expérience* stellt Lacan hier die Möglichkeit in Aussicht, dass der Erfahrungsdiskurs des wissenschaftlichen Denkens eine solche *Wahrheit der Erfahrung von Affekt und Begehren* konstituieren kann, die den Erkenntnisgewinn des expliziten Diskurses imitieren soll. In diesem Sinne reicht es aus, das scheinbar erfüllte Begehren des Wissenschaftlers zur Grundlage einer als Wahrheit anerkannten Aussage zu erklären. Dies heißt auch, dass nicht die am Gegenstand gewonnene Erkenntnis, sondern die über die bloße Tatsache des Experimentierens gewonnene Aussage bereits den Anspruch eines (scheinbaren) Erkenntnisgewinns erfüllt.

Lacans Einführung der *angoisse* in den wissenschaftstheoretischen Kontext öffnet zudem einen weiteren Aspekt: Die Angst kann Zeichen eines Mangels sein, wenn ein Objekt des Begehrens nicht symbolisiert werden kann. Bezogen auf die dem Experiment/*expérience* inhärente Ambiguität wäre somit nicht nur die analytische Praxis/*expérience* der Verhandlungsort für mögliche Symbolisierungen des Begehrens (wie es die deutsche Übersetzung nahe legen will), sondern das Experiment selbst. Denn das Unbewusste ist im Sinne Lacans nicht eins – das Experiment dient ihm als Oberfläche eines pulsierenden Spiels der Signifikanten des Unbewussten. Die wissenschaftstheoretische Schlussfolgerung Lacans lautet daher: Es müsse „eine konjekturale Wissenschaft des Subjekts“ erfunden werden, „la science conjecturale du sujet“,²² d.h. eine Wissenschaft der Mutmaßungen bezüglich subjektiver Dispositionen – eine Forderung, die der Blick auf primäre wissenschaftliche Diskurse allein nicht Genüge leisten kann.

21 Ebd., S. 40. Zur Charakteristik der verschiedenen, von Lacan vorgelegten Definitionen der Angst, vgl. Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse* (Wien 2002), S. 43.

22 J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, S. 44.

Das wesentliche Charakteristikum von Experimenten ist nach Lacan der hinzugewinn eines Signifikanten – dabei ist es unerheblich, ob der Wissenschaftler dies intendiert oder nicht oder ob es in einem Erkenntnisgewinn ablesbar sein wird.²³ Die Wirkung des Signifikanten ist beobachtbar, erfahrbar als Einschnitt (*coupure*) in organische Abläufe, er ist psychosomatischer Effekt und zeigt sich in Störungen und Verschiebungen auf der Ebene des Bezugs zwischen Körper und Begehren. Damit wird der Signifikant potentiell ablesbar, verhandelbar und theatral reproduzierbar im semiotisierbaren Material des Experiments: zum Beispiel in Stimmen, Bewegungen, Gesten, in der Prosodie und der Proxemik der am Experiment beteiligten Körper, Menschen und Gegenstände. In Bezug auf ein wissenschaftliches Experiment stellt sich demnach die Frage, was als Signifikant in Betracht gezogen werden muss und welcher Bezug zum (wissenschaftlichen) Subjekt hergestellt wird.

Die vorliegende Arbeit geht von der These aus, dass unter diesen Voraussetzungen wissenschaftliche Aussagen und Strategien als Produzenten von Theatralität betrachtet werden können. Sie unterhalten einen diskursiven Bezug zu Repräsentation, zum Imaginären, zu Bildhaftigkeit und Sprache, zu theatralem Denken und performativem Handeln. Dieser Bezug ist über unterschiedliche, vom Gegenstand sowie den Praktiken des wissenschaftlichen Experiments vorgegebene Mittel in seinen theatralen Eigenschaften analysierbar.

Die Grenze zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs und dem künstlerischen Diskurs bleibt jedoch eindeutig in Bezug auf das explizite Erkenntnisinteresse: Dem wissenschaftlichen Diskurs geht es um den durch wissenschaftliche Aussagen artikulierten Erkenntnisgewinn (der sich ästhetische Strategien möglicherweise aneignen kann); der künstlerische Diskurs dagegen zielt ab auf die Produktion einer ästhetischen Erfahrung (die potentielle Erkenntnis liefern kann über ein gesellschaftliches Heterogenes).

Zur Problematik einer Theorie der Stimme

Auf der Grundlage dieser Vorüberlegungen lässt sich bezogen auf die fachwissenschaftliche Methodik und den Gegenstandsbereich „Stimme“ im zeitgenössischen theaterwissenschaftlichen Diskurs ein Missverhältnis in der Rezeption von Stimmtheorien feststellen, durch das die unterschiedlichen Ergebnisse verschiedener Forschungen innerhalb der Grenzen eines expliziten, rhetorisch fundierten Modells der Stimme nivelliert werden.

23 Ebd., S. 214 – 215.

Dieses Missverhältnis in der Theaterwissenschaft stellt sich im Kern dar als Problem eines Diskurses: Die Begrenzung auf einen expliziten Diskurs scheint die analytische Perspektivierung des Gegenstands „Stimme“ zu bestimmen, wenn nicht zu verhindern, indem dieser explizite Diskurs als dominierender Diskurs geführt wird. Dabei zeigt sich der offizielle Diskurs vor allem in der Institutionalisierung seiner theoretischen Prämissen im Rahmen öffentlich formulierter Forschungsprojekte und in diesem Kontext entstandener Veröffentlichungen, die jedoch zugleich implizit vorgeben, was als sekundärer Diskurs den gegenstandsorientierten Erkenntnisgewinn fortan mitbestimmen soll.²⁴

Die Begrenzung kulminiert in der Aussage, es sei auszuschließen, dass Stimme „in einem – wie auch immer dekonstruierten oder veränderten – Subjektbegriff noch in einem – wie auch immer erweiterten – Handlungsbegriff“ aufgehen könne.²⁵ Dieser Ausschluss ganzer theoretischer Diskurse zur Theorie der Stimme, die zum Beispiel von ihren Funktionen in Prozessen der Subjekt-konstitution ausgehen, erfüllt offenbar die Bedingungen, die Peter van Inwagen mit dem Neologismus *exclusivism* konnotiert. Der Begriff dient zur Beschreibung einer Denkbewegung, in der Exklusivität (Ausschließlichkeit) und Gesten des Ausschließens vereint werden unter dem Anspruch, die einzig gültige Wahrheit zu besitzen.²⁶ Doch die Konsequenzen dieser Beschränkung auf einen

-
- 24 In Bezug auf das Feld der Stimme hat der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft von 1999 bis 2010 geförderte Sonderforschungsbereich (SFB 447) *Kulturen des Performativen - Performative Turns im Mittelalter, in der Frühen Neuzeit und in der Moderne* (Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte) wesentlich Anteil an der Artikulation der Prämissen, die den offiziellen Diskurs ausmachen. Seit 2002 wurde hier unter der Leitung von Prof. Dr. Doris Kolesch das Unterprojekt *Stimmen als Paradigmen des Performativen* gefördert. Zu einigen theoretischen Ergebnissen dieses Forschungsprojekts, vgl. Kapitel I, Punkt III. Darauf, dass ein DFG-Schwerpunktprogramm zum offiziell rezipierten Träger impliziter theoretischer Prämissen werden kann, hat Helga Finter am Beispiel des DFG-Projekts *Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften* und des diesem Diskurs impliziten Theatralitätsbegriffs hingewiesen. Vgl. H. Finter, „Identität und Alterität“, in: Bruno Berg/Klaus Kiewert/Florencia Martin et al. (Hrsg.), *Fliegende Bilder, fliehende Texte* (Frankfurt a.M./Madrid 2004), S. 238 – 239.
- 25 Doris Kolesch, „Wer sehen will, muss hören“, in: Doris Kolesch/Sibylle Krämer (Hrsg.), *Stimme* (Frankfurt 2006), S. 51. Zur Kontextualisierung und Diskussion dieser Aussage, vgl. Kapitel I, Punkt III.5.
- 26 Wie van Inwagen darlegt, rückt dieser Terminus das Gemeinte in den Kontext seines Ursprungs: der religiösen Doxa. Strukturelle Ähnlichkeiten lassen sich nach van Inwagen jedoch auch in philosophischen, politischen und wissenschaftlichen Zusammenhängen feststellen. Vgl. Peter van Inwagen, „We’re right, they’re wrong“, in: Richard Feldman/Ted A. Warfield (Hrsg.), *Disagreement* (Oxford 2010), S. 10 – 11 sowie S. 10, Anm. 1.

offiziellen Diskurs der Stimme geben sich zu erkennen in wissenschaftsrhetorischen Formulierungen (zum Beispiel ungeprüfte terminologische Verwischungen, kontextunabhängige Einführung von Neologismen), bezüglich epistemischer Wahrheitsfindung (zum Beispiel Verwechslung von epistemischer Wahrheit und „dogmatischem Tautologismus“) sowie in der Einschätzung von historischen Kontexten und in der Vernachlässigung von Einzelaspekten, die dem offiziellen Diskurs möglicherweise widersprechen oder ihn perspektivieren würden.²⁷

So vernachlässigen zum Beispiel die theaterwissenschaftlichen sowie philosophischen und kulturwissenschaftlichen Diskurse zur Theorie der Stimme bislang diejenigen theoretischen Ergebnisse, die sich aus dem direkten Verhältnis vokaler Lautäußerung zur medizinischen Episteme, insbesondere der Physiologie und Anatomie, ergeben. Dabei erscheint gerade die Tatsache, dass eine Stimme in und aus einem physiologischen Körper produziert werden muss, um von einem Anderen gehört werden zu können, als maßgebliche Voraussetzung, das Phänomen „Stimme“ in seiner Komplexität auch theoretisch plausibel denken und diskutieren zu können.

Die vorliegende Arbeit zu diesem Thema will neben der Formulierung von Ergebnissen aus den Analysen von Stimmexperimenten der Physiologie des 19. Jahrhunderts ein theoretisches Analyseinstrumentarium bereitstellen, das sich auf Grundlage einer experimentellen Physiologie der Stimme ergibt. Denn die Ergebnisse der hier untersuchten physiologischen Experimente wirken zweifach: Sie produzieren Körper und Stimmen (hörbar, messbar, sichtbar) sowie gleichermaßen Körper- und Stimmbilder (bildhaft-imaginär, subjektiv, gesellschaftlich wirksam) – wobei jedoch nicht immer beide Bereiche eindeutig unterscheidbar sind und im wissenschaftlichen Denken und Aussagen wie auch in experimentellen Praktiken verschmelzen.

Ein anderer Gegenstand: Stimme als *expérience*

Die Dominanz eines offiziellen Diskurses kann jedoch dekonstruiert werden. Um dieses Ziel zu erreichen, sollten die Bedingungen einer Wissenschaft und nicht allein ihre Ergebnisse kontinuierlich hinterfragt werden in einem Diskurs, der das wissenschaftliche Denken analysiert und die rhetorische Geste des wissenschaftlichen Diskurses aufklärt. Mit Judith Schlanger sollte eine „Rhetorik

27 „Dogmatische Tautologismen“, die auf die Position von epistemischen Aussagen rücken, erwecken nach J. Schlanger nur den bloßen Anschein von seriösen, wissenschaftlichen Aussagen. Vgl. J. Schlanger, *Penser la bouche pleine*, S. 108.

der Entdeckung“ verfolgt werden, die nicht das Imaginäre durch Abstraktion auszuschalten gedenkt, sondern in der ein Denken des Ausdrucks als verbale Aktivität und „à travers les aventures de la théorisation“ wirksam ist.²⁸ Die Konstruktion eines Gegenstandsbereichs wird dann nicht mehr geleitet durch die Vorherbestimmung dessen, was in Bezug auf den offiziellen Diskurs als seriös oder wichtig eingeschätzt werden sollte, sondern durch ein „dispositif d'analyse non réducteur“, das eine Vielzahl unterschiedlicher Analyseansätze ermöglicht.²⁹

Dieses *post-positivistische* Wissenschaftsideal nach Schlanger wird in der vorliegenden Arbeit als methodische Leitidee herangezogen.³⁰ Um zugleich die durch einen dominierenden Diskurs hergestellten Ausschließungsverfahren unwirksam zu machen, sind in der vorliegenden Arbeit Gegenstandsbereiche ausgewählt worden, die bisher nicht oder kaum Beachtung gefunden haben: die in der Physiologie des 19. Jahrhunderts durchgeführten *Experimente am Vokaltrakt bzw. an Vokaltraktteilen von Leichen*, aus denen Stimme als Schallereignis spontan produziert wurde oder werden sollte.

Wie die folgenden Analysen zeigen werden, reflektieren diese Experimente ihr Ergebnis innerhalb einer *Ökonomie des Austauschs von Signifikanten* zwischen verschiedenen diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, d.h. in Bezug auf das Theater, die Politik und die Gesellschaft. Die Auswahl der Experimente erfolgt dabei nach systematischen Kriterien unter Berücksichtigung der von Michel Foucault vorgelegten Definition des „Systems“.³¹ Mit dieser Definition werden Differenzierungsstrategien in das methodische Verfahren integriert und systematische Zusammenhänge hergestellt, anhand derer sich die analysierten

28 Ebd., S. 20

29 Ebd., S. 23

30 Dabei gehe ich davon aus, dass ein neutraler Blick auf etwas nicht existiert, da sich jeder Blick bereits in einer kulturellen Konvention befindet und daher immer schon Qualifizierungsstrategien unterworfen ist – so auch mein Blick auf den theaterwissenschaftlich rezipierten Diskurs einer Theorie der Stimme. Jedoch sollte über das methodische und analytische Vorgehen die eigene Perspektive in einer selbstreflexiven Geste einzufangen sein. Vgl. ebd., S. 60.

31 Im Gegensatz zum „Feld“, das immer eine räumliche Dimension einschließt und dadurch die Ausbildung von Formationen zwischen heterogenen Elementen ermöglicht, integriert das „System“ das Denksystem, das das Denken bestimmt. Als ein „Außerhalb“ des Denkens bleibt das System unbewusst, d.h. nach Foucault: Es bleibt unbekannt, welches System bedeutungserzeugend auf das Denken einwirkt. Foucault bezeichnet das System daher auch als „privilegierte Struktur“. Vgl. M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt a. M. 1971), S. 182 – 183.

Stimmexperimente als Diskursensemble mit expliziten und impliziten Wirkungen betrachten lassen.

Bereits in einer ersten Sichtung der maßgeblichen Primärliteratur der Physiologie des 19. Jahrhunderts zeigt sich, dass in einer Vielzahl von Versuchsbeschreibungen und Kommentaren bzw. Interpretationen der Experimente durch die ausführenden Gelehrten bestimmte Begriffsfelder des Theaters häufig wiederkehren. Zudem vollziehen die Auswahl und Anordnung der Versuchsobjekte im Experiment, so wie sie in den Zeichnungen zu den Versuchen veröffentlicht wurden, theatrale Strategien der Verräumlichung nach. Insbesondere die Beschreibung von bzw. die Repräsentation der Körper, Körperteile und Organe in den Zeichnungen projizieren Inszenierungen auf einer *Bühne des Experiments*. Folgende Fragestellungen sind zur Auswahl aus einer Vielzahl an physiologischen Stimmexperimenten des 19. Jahrhunderts herangezogen worden:

- Welche Experimente versuchen mittels Manipulationsstrategien am Vokaltrakt bzw. an Vokaltraktteilen von Leichen, Stimme als Schallereignis spontan zu (re)produzieren?
- Welche Stimmexperimente führen zu Erkenntnissen und zu einem Denken, das die Produktion von technischen Apparaten ermöglichen soll?
- Welche Experimente zur Stimme gehorchen einer Ökonomie des Austauschs zwischen physiologischer und theatraler Terminologie?
- In welchen Stimmexperimenten deutet sich eine Ökonomie des Austauschs zwischen physiologischer Episteme und anderen, zum Beispiel politisch motivierten Diskursen an?

Eine oder mehrere Experimente folgender Gelehrter gehen auf Grund dieser Fragestellungen in die Analysen ein (in alphabetischer Reihenfolge).³²

- *Harleß, Emil* (1820 – 1862): deutscher Mediziner, Physiologe
- *Laennec, René Théophile Hyacinthe* (1781 – 1826): französischer Mediziner
- *Liskovius, Karl Friedrich Salomon* (1780 – 1844): deutscher Mediziner
- *Magendie, François* (1783 – 1855): französischer Physiologe
- *Mende, Ludwig Julius Caspar* (1779 – 1832): deutscher Gynäkologe, Gerichtsmediziner
- *Merkel, Carl Ludwig* (1812 – 1876): deutscher Mediziner, Sprachheilverfasser

32 Weitere kurzbiographische Angaben: siehe Anhang.

- *Müller, Johannes Peter* (1801 – 1858): deutscher Physiologe, Meeresbiologe, Anatom
- *Scripture, Edward Wheeler* (1864 – 1945): amerikanischer Physiologe, Sprachneurologe
- *Stilling, Benedict* (1810 – 1879): deutscher Anatom, Chirurg
- *Sutro, Emil* (1832 – 1906): deutsch-amerikanischer Strumpfwarenfabrikant, Stimmforscher
- *Techmer, Friedrich* (1843 – 1891): deutscher Philologe
- *Wintrich, Marquard Anton* (1812 – 1882): deutsch-italienischer Mediziner

Alle hier aufgeführten Forscher arbeiteten zumindest zeitweise und in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen an einer Theorie zur Physiologie der Stimme und führten diesbezüglich Experimente durch. Bis auf Emil Sutro, dem in der vorliegenden Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet ist, sind die genannten Forscher im Rahmen eines wissenschaftlichen (physiologischen) Diskurses rezipiert worden, obgleich nicht alle Forschungsergebnisse in den physiologischen Kanon eingegangen sind.³³ Diese Auswahl geht zudem von der Hypothese aus, dass die Ausbildung der Physiologie als eigenständige medizinische Fachwissenschaft im 19. Jahrhundert beispielhaft zeigen kann, welchen Diskurswirkungen die Entwicklung einer wissenschaftlichen Episteme unterliegt und welchen (theatralen u.a.) Dispositiven sie gehorcht.

In den folgenden Kapiteln wird dargelegt, wie sich ein spezifisches Imaginäres der Stimme aus den physiologischen Experimenten ausbildet und sich sowohl im literarischen, theatralen und sozial-politischen Imaginären in höchst unterschiedlichen Ausdrucksformen weitreichend fort schreibt (zum Beispiel hinsichtlich einer Gender-Differenzierung). Dass sich dabei im Gegenzug der medizinisch-wissenschaftliche Diskurs Strategien des Theaters aneignet, um einen Wissensfortschritt zu erreichen, bezeugt die Verschränkung dieser Kategorien innerhalb eines *Dispositivs des Imaginären*, in dem die Stimme ihren Ort findet. Dies ist insofern wichtig, als dass die Experimente zugleich Konzeptionen des Körpers und der Stimme produzieren, die von der zeitgenössischen Stimmforschung in den Theaterwissenschaften bisher gar nicht Betracht gezogen oder den Prämissen ihres Diskurses (zum Beispiel zur Verortung von Körper und Stimme) untergeordnet wurden.

33 Zur Kanonisierung der Physiologie im 19. Jahrhundert tragen die maßgeblichen, historischen Handbücher bei, vgl. z.B. Rudolf Wagner, *Handwörterbuch der Physiologie* (Braunschweig 1853), Rudolf von Virchow, *Handbuch der speciellen Pathologie und Therapie* (Erlangen 1854).

Die Argumentation entwickelt sich in folgenden Schritten: In *Kapitel I* werden in einem Forschungsüberblick der stimmtheoretische, explizite Diskurs der Stimme sowie das ihn begründende sekundäre Referenzmodell dargestellt. Im Zuge einer methodischen und theoretischen Positionierung werden in *Kapitel II* das Analyseinstrumentarium beschrieben und neben Foucaults diskursanalytischer Terminologie das Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure vorausgesetzt, jedoch nicht in der Lesart der durch die „Cours de linguistique générale“ seit 1916 festgeschriebenen Doxa, sondern in seiner Erweiterung durch das Saussuresche Nachlasswerk. *Kapitel III* kontextualisiert das vokale Imaginäre im gesellschaftlichen und literarischen Dispositiv und legt exemplarisch die Praktiken des 18. Jahrhunderts dar, deren theatrale Strategien in die Experimente der Physiologie des 19. Jahrhunderts einziehen werden: Aspekte von Franz Anton Mesmers „thierischem Magnetismus“ sowie Auszüge aus der Experimentierreihe von Luigi (Aloisius) Galvani zur Elektrizität der Muskelbewegung. *Kapitel IV* ist der ausführlichen Analyse der physiologischen Stimmexperimente des 19. Jahrhunderts, ihrer expliziten und impliziten Diskurse, gewidmet. Als Gegenmodell zur physiologischen Episteme seiner Zeit wird schließlich die von Emil Sütro im Jahr 1899 vorgelegte Theorie der Stimme in *Kapitel V* analysiert, mit dem Schwerpunkt, ihren impliziten Diskurs als gesellschaftlichen (gesellschafts- und genderpolitischen) Diskurs zu enthüllen. Abschließend werden in einem Ausblick in *Kapitel VI* die Konsequenzen, die sich aus den Ergebnissen der Stimmexperimente des 19. Jahrhunderts für den theaterwissenschaftlichen Diskurs der Stimme sowie für die Theaterpraxis ergeben, zusammengefasst.

Kapitel I: Dazwischen die Stimme

Die in wissenschaftlichen Diskursen verwendeten Begriffe befinden sich im kontinuierlichen Wandel und skizzieren ein vielfältig semantisches Feld. Über regelmäßig wiederkehrende Aussagen, Bilder und Wortfelder wird ein wissenschaftliches Idiom erfunden, mit dem einerseits dem sprachlichen Signifikanten über seine alltägliche Verwendung hinausgehend weitere Signifikate unter der Prämisse des Erkenntnisgewinns beigemessen werden können.³⁴

Andererseits wird zugleich eine Terminologie festgelegt, die eine eindeutige Kommunikation innerhalb der Wissenschaftsgemeinschaft ermöglichen und den Fortschritt des Denkens einleiten soll.³⁵ Wie Judith Schlanger herausgearbeitet hat, ist diese Konzeption jedoch von folgenschwerer Bedeutung für die epistemische Aussage: Nicht die theoretische Argumentation bestimmt den wissenschaftlichen Diskurs, sondern sein rhetorisches Dispositiv eines *parler pour*.³⁶ Denn unter Anwendung von rhetorischen Kategorien lässt sich auch festlegen, was im Diskurs als „gute“ Theorie befunden wird: Was überzeugend mitgeteilt worden ist, gilt im wissenschaftlichen Diskurs bereits als richtig. In diesem Sinne kann sogar die wissenschaftliche Methode dem dominierenden rhetorischen Diskurs untergeordnet werden, denn sie zielt auf ihn ab und begünstigt die Argumente, die als Ergebnis der Erkenntnis angeführt werden. In dieser Hinsicht ist die Wissensgemeinschaft eine rhetorisch fundierte Gemeinschaft, deren Bezugssysteme kritisch betrachtet werden sollten. Ihr Diskurs erweist sich als ein gesellschaftlicher Diskurs, dessen Sprache erkennen lässt, was als explizites Modell wirksam ist.³⁷

Insbesondere die Verwendung von Metaphern im wissenschaftlichen Diskurs erscheint von Bedeutung, da sie einen Modus des Sagens erkennen lassen, der in das wissenschaftliche Denken eingeht.³⁸ Die Metapher verdichtet die

34 In der Konzeption von Gaston Bachelards Wissenschaftstheorie bestimmt der Wissenschaftler bewusst die Erkenntnisprozesse. Der wissenschaftliche Geist „korrigiere“ sein Wissen, um Erkenntnisgrenzen zu „erweitern“. Er solle sich seiner „eigenen historischen Irrtümer“ bewusst sein und diese „berichtigen“, mit dem Ziel zu begreifen, was man nicht begriffen hatte.“ Gaston Bachelard, *Der neue wissenschaftliche Geist* (Frankfurt a. M. 1988), S. 171.

35 Vgl. ders., *Epistemologie* (Frankfurt 1993), S. 216.

36 „Rhétorique en un sens largement aristotélicien: parler pour. Pour quelqu'un, pour quelque chose; s'adresser à quelqu'un en vue de quelque chose: communiquer, convaincre.“ J. Schlanger, *Penser la bouche pleine*, S. 14.

37 Vgl. ebd., S. 25 sowie H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, S. 22.

38 Vgl. J. Schlanger, *Penser la bouche pleine*, S. 16 – 17.

Wahrhaftigkeit der wissenschaftlichen Idee, macht sie transportierbar und lässt sie als Konzeption einer (scheinbaren) Argumentation zirkulieren. Die metaphorische Verwendung im wissenschaftlichen Diskurs ist demnach nicht neutral, sondern sinnbildend, instabil und indexalisch in Bezug auf eine durch sie möglicherweise verschleierte Erkenntnis.³⁹

Nach diesen Überlegungen stellt sich die Frage, wie der theaterwissenschaftliche Diskurs zur Theorie der Stimme bisher artikuliert wurde. Im Folgenden sollen zwei Wirkungsweisen gezeigt werden, die unterschiedlich zur Anwendung kommen: Zum einen erscheint der Gegenstandsbereich ‚Stimme‘ im expliziten Diskurs an ein *sekundäres Referenzmodell der Rhetorik* gebunden zu sein. Zum anderen wird das Phänomen Stimme in verschiedenen Theorien mit der *Metapher des Dazwischen* beschrieben und damit zugleich im Rahmen impliziter Konzeptionen von Körper und Sprache auch wissenschaftsrhetorisch erfasst.

I. Rhetorik als sekundäres Referenzmodell

Die theaterwissenschaftlich rezipierte Forschung zur Theorie der Stimme vernachlässigt bisher wesentlich die physiologischen Voraussetzungen für die Produktion von Stimmen, selbst dann, wenn zum Beispiel die Stimm- und Körperexperimente des Physiologen Johannes Müller in den Kontext theaterwissenschaftlicher Analysen aufgenommen werden. Stattdessen stützen sich die Analysen auf ein rhetorisches Modell der Stimme und formulieren von ihm ausgehend ihre Ergebnisse im Rahmen eines Diskurses der technisch-mechanischen Stimm(re)produktion.

Maßgebend für die theaterwissenschaftliche Analytik ist dabei immer noch die von Irmgard Weithase postulierte historische Systematisierung der rhetorischen Vortragskunst aus dem Jahr 1940,⁴⁰ nach der sich zwei entwicklungsgeschichtliche Perioden in der Rhetorik des Vortrags ausmachen lassen: Während in einer ersten Phase zwischen 1775 bis 1825 ein Überfluss an Theorien, vor allem stimmphysiologischer Untersuchungen veröffentlicht wird, folgt in der zweiten Phase von 1825 bis 1890 deren praktische Umsetzung, die wesentlich beeinflusst sein soll durch einerseits die Erfindung des Kehlkopfspiegels (1854/55) sowie andererseits den Erkenntnissen, die möglich geworden sind seit der Erfindung einer Sprech-Maschine durch Wolfgang von Kempelen (1734 –

39 Vgl. dies., *Les métaphores de l'organisme* (Paris 1995), S. 20 – 21, S. 31.

40 Vgl. Irmgard Weithase, *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert* (Weimar 1940).

1804).⁴¹ Weithases historische Systematisierung schlägt damit für das gesamte 19. Jahrhundert ein aus einem grundlegend rhetorisch orientierten Erkenntnisinteresse hervorgegangenes technisch-mechanisches Modell von Stimme vor, das physiologische Experimente direkt an Strategien der Mechanisierung und Visualisierung bindet.⁴² Diese Sichtweise vernachlässigt jedoch, dass das technisch-mechanische Modell, für das Wolfgang von Kempelens Sprechmaschine häufig paradigmatisch herangezogen wird, dem auf einem analytischen Interesse basierenden und auf sichtbare Repräsentationsstrategien ausgerichteten Denken der Aufklärung des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist.⁴³ Die Anwendung dieses Modells auf die im 19. Jahrhundert durchgeführten Experimente der Stimme ist – wie in Kapitel IV gezeigt wird – keineswegs bedenkenlos möglich.

Neuere Veröffentlichungen zur Theorie der Stimme kontextualisieren die physiologischen Experimente der in der vorliegenden Arbeit angeführten Forscher des 19. Jahrhunderts (wenn überhaupt) innerhalb einer Geschichte von Stimme und technischen Medien sowie im Rahmen einer Genealogie der Sprech-Maschinen. Dabei scheint ein gemeinsamer Konsens darin zu bestehen, dass die Physiologie der Stimme erst maßgeblich an Einfluss gewinne mit den Forschungen durch Hermann von Helmholtz (1821 – 1894).⁴⁴ Kaum beachtet und nicht in die Analysen geht ein, dass von Helmholtz Schüler des Physiologen Johannes Müller gewesen ist, dessen Stimmexperimente im Diskurs heterogener

-
- 41 Vgl. Wolfgang von Kempelen, *Der Mechanismus der menschlichen Sprache* (Wien 1791). Von Kempelens Sprechmaschine besteht aus einem Holzkasten, an dem ein Blasebalg angebracht ist, der der Lunge analog Luft in den Kasten befördert. Ein mit Händen manipulierbarer Gummitrichter am anderen Ende dient als Mundstück, an dem die Laute „artikuliert“ werden können. Der Laut entsteht dabei durch ein Ventil- und Klappensystem im Inneren des Kastens. Es gibt keine analogen Vorrichtungen für Zunge, Lippen, Zähne. Vgl. Brigitte Felderer, *Stimm-Maschinen*, S. 268. Nach Augenzeugenberichten sollen die ersten Worte in französischer Sprache formuliert worden sein und lauteten „Mama“ und „Papa“. Vgl. Joachim Gessinger, *Auge und Ohr* (Berlin/New York 1994), S. 399.
- 42 Die Physiologie wird in diesen Sekundärliteraturen häufig mit anatomischen Strategien gleichgestellt. Gessinger ordnet dies einer „Bindung der Sprachanalyse an eine Epistemologie des Sehens“ zu. Ders., „Sprachlaut-Seher“, in: Philippe Sarasin, *Physiologie und industrielle Gesellschaft* (Frankfurt a. M. 1998), S. 206.
- 43 Vgl. z.B. Brigitte Felderer, „Stimm-Maschinen“, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung* (Berlin 2002), S. 277.
- 44 Vgl. Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme* (München 1998), S. 395; Mladen Dolar, *His Master's Voice* (Frankfurt 10007), S. 17. Dieser Genealogie untergeordnet werden z.B. der Stimmphysiologe Carl Ludwig Merkel [vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert* (Berlin 2001), S. 75, S. 81] und Johannes Müller [vgl. B. Felderer, *Phonorama*, (Berlin 2004), S. 283].

vokaler Lautäußerungen von zentraler Bedeutung sind. Daniel Gethmann betrachtet die Experimente von Müller sogar in direkter Tradition mit den Sprechmaschinen. Müllers Ziel sei, so Gethmann, die Bestätigung der Ergebnisse akustischer Forschungen durch eigene physiologische Experimente und quasi-technische Konstruktionen.⁴⁵ John Durham Peters bezieht zwar die Forschung von Johannes Müller auf Hermann von Helmholtz, jedoch nur in Bezug auf die wahrnehmungsphysiologischen Ergebnisse Müllers und nicht in Bezug auf seine Experimente mit und an der Stimme.⁴⁶ Es wird auch vernachlässigt, dass von Helmholtz zwar Physiologe war,⁴⁷ sich jedoch schwerpunktmäßig mit der Sinnesphysiologie auf der Grundlage einer physikalischen Forschung (vor allem zur Akustik) beschäftigte. Das Resultat dieses vereinseitigenden Bezugs auf ein sekundäres Referenzmodell der Rhetorik liegt in tendenziell pauschalisierenden Einschätzungen bezüglich der epistemischen Bewertung von historischer Stimmforschung und Stimmtheorie. Hierfür ist Wolfgang von Hagens Aussage paradigmatisch: „Epistemologisch gesehen“ sei das 19. Jahrhundert „das Jahrhundert der Frequenz“ und des Geistes, dessen Zweck es sei, die „natürliche Idealstimme nach den Vorgaben einer ontologischen Naturwissenschaft“ aufzufinden.⁴⁸

Dieser Aussage hinzugefügt werden muss, dass etliche der technisch-mechanischen Experimente des 19. Jahrhunderts ohne sonderlich gewinnbringenden Nutzen für den Erkenntnisstand ihrer Zeit geblieben sind oder sein soll-

45 Daniel Gethmann, „Das Zittern der Luft“, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hrsg.), *Medien/Stimmen* (Köln 2003), S. 227.

46 Von Helmholtz betrachtet die Stimme in Referenz zu einem natürlich temperierten Musikinstrument. Dies bewertet John Durham Peters sogar als die Weiterführung von Johannes Müllers Stimmexperimenten. Von Helmholtz gehe es nach Durham Peters vielmehr um die Ablösung der Stimme vom körperlichen Ursprung und damit – so deduziert Durham Peters – um die Stimme als Maschine bzw. im Austausch mit dem Maschinellen. Vgl. John Durham Peters, „Helmholtz und Edison“, in: F. Kittler/T. Macho/S. Weigel, *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 296 – 297.

47 Nach seinen Lehrstühlen für Physiologie in Berlin (1848), Königsberg (1849), Bonn (1851) und Heidelberg (1858) übernimmt Hermann von Helmholtz eine Professur für Physik in Berlin (1871).

48 Wolfgang Hagen, „Wenn alles gesagt ist, werden die Stimmen süß“, in: Nikolaus Müller-Schöll/Heiner Goebbels (Hrsg.), *Heiner Müller Sprechen* (Berlin 2009), S. 34 – 35, S. 38. Hagen wagt auf Grund der Theorien von Charles Wheatstone (Vokalmaschine), Leonhard Euler und Hermann von Helmholtz (Frequenz- und Resonanztheorien), Theodor Siebs (Bühnenaussprache) bis hin zu Eduard Sievers (Stimmresonanz-Theorien) folgende Aussage: „Für Siebs und für Sievers – und damit für die wissenschaftliche Stimmphysiologie des 19. Jahrhunderts – ist die Stimme Ausdrucksform einer messbaren Körperresonanz.“ Ebd., S. 39.

ten. So besteht zum Beispiel ein von Hermann Gutzmann sen. (1865 – 1922) beschriebenes und häufig von anderen Forschern angewandtes Verfahren darin, den Phonographen zum Abbildgerät der Stimme zu machen. Die Bewegungen, die mit dem Abtasten der Plattenrillen durch einen Fühlhebel entstehen, werden dabei auf einer mit Ruß belegten glatten Oberfläche eingeschrieben. Das Problem dieser technisch-mechanischen Methode liegt in der Tatsache, dass außer einer reinen Vergrößerung der ohnehin schon vorhandenen Rillen tatsächlich keinerlei stimmanalytische Erkenntnisse gewonnen oder Stimmen produziert oder archiviert werden konnten.⁴⁹ Die Anbindung dieses ergebnislosen Verfahrens an ein grundlegend physiologisches Erkenntnisinteresse an der Stimme und ihrer (Re)Produzierbarkeit erfordert zu ihrem Verständnis und zur historischen Einschätzung ganz offensichtlich ein anderes, nicht-rhetorisches sekundäres Referenzmodell.

II. Die Metapher des *Dazwischen*

Während die künstlerische Praxis durch den Einsatz von zum Beispiel Mikrofonen und technisch-medialen Reproduktionsverfahren insbesondere seit der Theateravantgarde der 1970er Jahre den Bezug inszenierter Stimmen zu ihrem Körper als Ursprungsort thematisiert und zugleich die Eindeutigkeit dieser Zuordnung auch im Hinblick auf damit verbundene Präsenz- und Authentizitätsmodelle immer unwahrscheinlicher werden lässt,⁵⁰ erfasst der zeitgleich in der Psychoanalyse begonnene und von der Theaterwissenschaft rezipierte theoretische Diskurs die Stimme in der bekannten Metapher des Dazwischen, die die vermittelnden Funktionen eines als Einheit gedachten Körpers und seiner Grenzen offenbar immer noch voraussetzt.

Erstmals eingeführt wurde die Metapher von Guy Rosolato in seinem 1974 veröffentlichten Aufsatz „La voix entre corps et langage“.⁵¹ Wie der Trieb so

49 Hinzugefügt werden muss, dass sich die Physiologen über die Fehlbarkeit dieser Experimente durchaus einig sind. Vgl. Hermann Gutzmann (sen.), *Physiologie der Stimme und Sprache* (Braunschweig 1909), S. 82.

50 Helga Finter hat die künstlerischen Strategien des experimentellen Theaters im Hinblick auf Körper-Enteignungsverfahren und Ent-Hierarchisierungsstrategien der Mittel analysiert. Vgl. H. Finter, „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater“, in: Klaus Oehler (Hrsg.), *Zeichen und Realität* (Tübingen 1984); Dies., „Dioptrik des Körpers“, in: *PUCK* (4/1994).

51 Vgl. Guy Rosolato, „La voix entre corps et langage“, in: *Revue Française de Psychoanalyse* 38 (1974). Theoretisch vorbereitet wird die Metapher des *Dazwischen* bereits fünf Jahre zuvor. Vgl. ders., *Essais sur le symbolique* (Paris 1969), S. 287 – 305.

verfüge nach Rosolato die Stimme über eine körperliche Quelle im Bereich des Organischen. Sie beruht prinzipiell auf einem Reiz, einer Kraft, einem Wirkungsbereich, einem Ziel; sie verschafft Wohlbefinden, führt Spannung ab, hat einen Zweck und einen Gegenstand (die Sprache). Unter diesen Voraussetzungen kommt Rosolato zu folgender Definition von Stimme:

„Si la voix est de corps et de sens, elle existe en tant que médium entre les corps et avec les fantasmés qui les concernent [...]“.⁵²

Ergänzt werden muss, dass Guy Rosolato seinen Titel in einer Anmerkung maßgeblich vervollständigt: „La voix et l'opéra: Entre corps et langage“ (Hervorhebung: P.B-P.). Die Stimmtheorien, die sich auf die von Rosolato vorgegebene Metaphorik beziehen, verfolgen nur zum Teil diesen Bezug zur Gesangsstimme und zur Oper und verkennen damit die implizite Differenzierung von Sprachkörper und Klangkörper in der Oper (Helga Finter) sowie den Bezug von Stimme, Begehren, Körper und Sprache (Roland Barthes, Julia Kristeva). Rosolato versteht die Stimme als „Medium“ zwischen Körperphantasma und Sprache, zwischen Ort und Nicht-Ort, demnach als *Atopie*.

Theater- und kulturwissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Phänomen Stimme dagegen variieren Rosolatos *Metapher des Dazwischen*: So wird die Stimme in als „Pfeil“ oder „Vektor“, „Vehikel“, „Zwischen“ oder „Dazwischen“, als „Medium“ und sogar als „Zwischen-Ding“ bezeichnet.⁵³ Sie vereinselt den atopischen Aspekt von Rosolatos Definition und übersehen mit der Behauptung eines zwischen gesetzten Entitäten vermittelnden, rhetorisch begründeten Effekts von Stimme die Überschreitungsmechanismen innerhalb eines subjektkonstituierenden, auf Differentialität und dem Imaginären von Stimme und Körper gründenden Modells. Mit dieser Wortwahl offenbart sich ein metaphorisches Denken im theoretischen Diskurs, das die Stimme als räumlich (verräumlicht) und verbindbar beschreibt. Zudem unterstellt es ihr die Geste des Vermittels und Vereinens unterschiedlich gearteter Entitäten: zum Beispiel

52 Ebd., S. 94.

53 Diese im Diskurs zur Theorie der Stimme verwendeten Metaphern finden sich z.B. bei M. Dolar, *His Master's Voice*, S. 23 („Pfeil“); G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, S. 292 („vecteur“); Horst Gundermann, *Phänomen Stimme* (München/Basel 1994), S. 8 („Vehikel“); D. Kolesch, „Ästhetik der Präsenz“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hrsg.), *Transformationen* (Berlin 1999), S. 264 (Zwischen/Dazwischen); Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens“, in: D. Kolesch/S. Krämer, *Stimme*, S. 16 („Medium“); Kristin Westphal, *Wirklichkeiten von Stimmen* (Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2002), S. 73 („Zwischen'-Ding“).

III. Forschungsüberblick

analogisiere die Stimme zwischen Körper und Medium (Göttert);⁵⁴ sie sei „situiert zwischen zwei Seiten, die in ihr ein Verhältnis zueinander eingehen“ (Kolesch/Krämer).⁵⁵

Die Metapher ermöglicht es, Stimme plausibel in unterschiedlichen theoretischen Kontexten beschreiben zu können – doch hinsichtlich ihrer wissenschafts-rhetorischen, sinnbildenden Verbreitung erweist sich auch als janusköpfig: Als monströse Denkstrategie löst sie Eigenheiten von Vokalität auf, die der Gegenstand selbst vorschlägt. Somit werden unbewusst Erkenntnisse ausgeschlossen, die eine andere Konzeption verlangen und den grundlegend atopischen Aspekt in die Beschreibbarkeit von Stimme wieder aufgreifen. Denn die *Metapher des Dazwischen* konnotiert auch den Spalt, eine Geste des Zerschneidens, des Abrückens und Verschiebens, mithin des Differenzierens, daher den Abgrund, wenn nicht sogar das Abgründige. Bereits diese Konnotationen deuten ein Heterogenes vokaler Lautäußerungen und einen anderen Bezug zwischen Stimme und Körper an.

III. Forschungsüberblick

Unter Berücksichtigung physiologischer Dominanten werden im Folgenden zeitgenössische Tendenzen in der Forschung zur Theorie der Stimme systematisiert und mit Bezug auf das den Theorien zu Grunde gelegte Verhältnis von Stimme und Körper beschrieben. Um des weiteren die physiologischen Grundlagen von Stimme auch theoretisch weiterdenken zu können, werden zuvor die Bedingungen, die notwendig sind, um Stimme medizinisch und funktional denken zu können, kurz zusammengefasst.

1. Medizinisch-physiologische Funktionalität der Stimme

Komplexe physiologische Zusammenhänge, die die Stimmproduktion ermöglichen, sind bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend unbekannt. Lediglich unzusammenhängende Kenntnisse über einzelne an der Stimmproduktion beteiligte Körperteile und -organe sind durch anatomische Untersuchungen seit der Antike in das Wissen um die Stimme eingezogen und formieren ein Imaginäres der Stimme, das sich unter dem Einfluss kultureller Bedingungen, aber auch in Abhängigkeit verschiedener zur Verfügung stehender Untersuchungs-

54 Vgl. K.-H. Göttert, *Geschichte der Stimme*, S. 456.

55 D. Kolesch/S. Krämer, *Stimme*, S. 12.

methoden aus zum Teil unterschiedlichen Wissenschaftsfeldern immer wieder modifiziert.⁵⁶

Bis ins 18. Jahrhundert prägen die antiken, aus ersten anatomischen Untersuchungsbeschreibungen gewonnenen sporadischen Kenntnisse über den Vokaltrakt die Phantasien über mögliche Prozesse der Stimmgebung und Lautproduktion. Auch wenn die anatomischen Forschungen des 16. und 17. Jahrhunderts insbesondere die Anatomie des Kehlkopfs weitgehend klären können, bleiben Ort und Funktionsweise der Stimme nebulös. Vielmehr gilt die ungenaue hippokratische Verortung der Stimmgebung im Kehlkopf: Eingeatmete Luft passiert den Kehlkopfbereich bis in die Lungen und Stimme 'entsteht'. Tonhöhenveränderungen hängen dabei mit den altersbedingten Größenveränderungen des Stimmbildungsorgans zusammen.⁵⁷ Auch wenn Galenus die maßgebenden, an der vokalen Tonbildung beteiligten Organe bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. entdeckt, gelingt es ihm nicht, die funktionalen Zusammenhänge zu beschreiben.

Hinreichend physiologisch erklärt wird die Stimme erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts – über die Metapher: Die vokale Lautproduktion sei mit der tongebenden Funktion einer Flöte vergleichbar. Diese Assoziation aus dem Feld der Musik, die zuerst von Denis Dodart (1634 – 1707) in seinen Schriften aus dem Zeitraum 1700 – 1707 formuliert wird, ordnet dem Kehlkopf die Funktion einer Pfeife zu. Darüber hinaus sei der Kehlkopfbereich wie ein Zungeninstrument, das Stimmbandschwingungen verursacht und entgegen der Ansichten von Aristoteles die Tonhöhe nicht von der Größe, sondern in Abhängigkeit von der Geschwindigkeit des Luftstroms variiert. Dodart lässt offen, ob die Stimmritzenöffnung oder die Stimmbandschwingung die Stimmgebung verursacht.

Um 1740 präzisiert Antoine Ferrein (1693 – 1769) durch Experimente am Hundekehkopf das Denken in musikalischen Metaphern. Die Tonhöhe stehe demnach nicht in kausaler Relation zur Stimmritzenweite. Vielmehr geschehe die Stimmgebung in Analogie zum Klang der Aeolsharfe, deren Saiten durch den Windzug in Schwingung geraten. Ferreins Erkenntnis, dass sich die Schwingung an einem Teil des Vokaltrakts vollzieht, für den er den Begriff „cordae vocales“ (Stimmbänder) einführt, beeinflusst das Vorstellungsvermögen der Physiologen und Anatomen sowie damit den Fortlauf der stimmphysiologischen Erkenntnisse stark. Erst Wolfgang von Kempelen löst diese Theorien ab:

56 Die einleitende, kurze historische Zusammenfassung folgt hier und im Folgenden Charlotte Young, *Die Stimme* (Kiel 1994). Young bezieht sich weitgehend auf das für das 19. Jahrhundert gültige historische *Handbuch zur Physiologie* von Paul Grützner (Leipzig 1879).

57 Zur historischen Kontextualisierung dieser Erkenntnis: Vgl. K.-H. Göttert, *Geschichte der Stimme*, v.a. S. 21 – 38.

Er beweist ab 1791 mit der Konstruktion seiner Sprechmaschine den mechanischen Zusammenhang von Spannung der Stimmbänder und Stimmritzenweite.

Seit der planmäßigen Anwendung laryngoskopischer Verfahren ab Mitte des 19. Jahrhunderts tritt die physiologische Wende ein. Von nun an ist es möglich, Beobachtungen an der Stimme eines lebenden, gesunden Menschen durchzuführen und Erkenntnisse über die Abläufe durch visuelle Anschauung zu gewinnen. Infolgedessen können alle Theorien, die auf die antike Theorie der Luftschwingungen als tonerzeugende Medien beruhen, sicher widerlegt werden. Zwischen 1800 und 1860 ändert sich jedoch das Erkenntnisinteresse. Zu diesem Zeitpunkt rückt die Frage nach Ort und Funktion der stimmbildenden Organe in den Vordergrund und leitet eine allmähliche Präzisierung der Abläufe vokaler Produktion ein. In Versuchsbeschreibungen von Experimenten an den Stimmen und Kehlköpfen lebender Menschen sowie an menschlichen und tierischen Kehlkopfpräparaten wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts die antike Analogie von Stimme und Musikinstrument zwar erneut aufgenommen, nun jedoch mit dem Ziel, die Stimmritze als Ort der Stimmerzeugung zu definieren, sie sichtbar zu machen und in Form von (halb-) technischen Konstruktionen nachzuahmen.

Folgende Prozesse bilden nach heutigen Erkenntnissen die physiologischen Grundlagen der Stimmerzeugung: Der Klang der Stimme entsteht im Kehlkopf durch die Schwingungen der Stimmlippen, deren Bewegung durch die aus der Lunge strömenden Luft hervorgerufen wird (Primärklang).⁵⁸ Die Luft wird zunächst durch die Lungen gedrückt. Während der Ausatmung strömt sie durch die Luftröhre, durchquert den Larynx (Kehlkopf), dann die Höhle des Pharynx (Schlund, Bereich zwischen Speiseröhre und Mund- und Nasenhöhle), um dann durch Mund, Zähne, Lippen oder bei herunterhängendem Gaumensegel durch die Nase den Weg aus dem Körper zu finden. Der Primärklang der Stimmlippen wird im Vokaltrakt verstärkt durch Veränderungen des Luftstroms, seiner Druck- und Schwingungsverhältnisse, indem der im Vokaltrakt umschlossene Raum unterschiedlich eingestellt wird.⁵⁹ Verschiedene Stimmklänge von der

58 Vgl. im Folgenden die Ausführungen zur Stimmproduktion von Sabine S. Hammer, *Stimmtherapie mit Erwachsenen* (Heidelberg 2003) sowie ausführliche Zusammenfassungen der physiologischen Stimmgebungsprozesse in Marie-France Castarède, *La voix et ses sortilèges* (Paris 2000), S. 22 – 28 sowie K. Westphal, *Wirklichkeiten von Stimmen*, S. 62 – 65.

59 Der Vokaltrakt wird in der medizinischen Literatur auch Ansatzrohr genannt. Er bezeichnet einen begrenzten Raum, der aus Stimmlippen, Zunge, Unterkiefer (untere Grenze); Wangen, Zahnreihen (seitliche Grenze); Zähne und Lippen (vordere Grenze); harter und weicher Gaumen, Rachenraum, Mund- und Nasenraum (obere Grenze) besteht. Stimmlippen bezeichnen dagegen die schwingende Gesamtheit aus Stimmbändern, Glottis (Stimmritze) etc., wobei Stimmbänder lediglich die Membranen, die an

sonoren Stimme bis zum Geräusch oder Gesang werden über dieses Zusammenspiel aus Bewegung, Veränderung des Luftstroms und Einstellung des vokalen, umschlossenen Raums ermöglicht. Zusammengefasst sind demnach die drei an der Stimmgebung beteiligten Bereiche Kehlkopf, Atemapparat und Vokaltrakt.

Die für den Kontext dieser Arbeit wichtige Besonderheit des Stimmgebungsprozesses liegt darin, dass die hörbare Stimmgebung, die den Primärklang einschließt, eine Bewegung nachvollzieht, die nicht per se aktiv, direkt und bewusst muskulär ausgeführt werden muss, um zu gelingen, sondern aus einer subtil (zum Beispiel durch Vorstellungsbilder) beeinflussbaren räumlichen Veränderlichkeit entsteht. Die Glottis, die sowohl die Stimmlippen, als auch die Stimmritze (den räumlichen Spalt zwischen den Stimmlippen) bezeichnet, signifiziert immer auch ein variables räumliches Verhältnis innerhalb des Kehlkopfs und geht nicht allein mit der Tätigkeit der die Stimmlippen öffnenden bzw. schließenden Kehlkopfmuskeln auf. Der Kehlkopf in seiner schützenden Funktion als Trennorgan zwischen Luft- und Speiseröhre reguliert den Luftstrom, der den Weg aus den Lungen bis in die Bereiche des Vokaltrakts empor strömt. Schließt sich der Kehlkopf (Kehldeckel) vor oder während der Ausatmung, so entsteht ein Überdruck, der Okklusivlaute begleitet, den Brustkorb stabilisiert und auspressende Tätigkeiten wie Husten, Defäkation, Erbrechen, Gebären etc. ermöglicht. Die Stabilisierung des Brustkorbs hat wiederum zur Folge, dass sich körperliche Bewegungen wie Schlagen, Treten, Stoßen, Schieben u.ä. durchführen lassen.⁶⁰

Die Funktion des Überdrucks durch einen verschlossenen Kehlkopf während der Ausatmung ermöglicht demnach eine *Choreographie des Körpers* mit Bewegungen, die den Körper als „Widerlager“ gegen äußerliche Einflüsse definiert.⁶¹ Zugleich wirkt der Stimmapparat als Doppelventil: Unterstützt von der Einatemmuskulatur schließt sich die Luftröhre im Bereich der Glottis. Auf diese Weise entsteht ein Unterdruck, der den Thorax stabilisiert und Bewegungen der Arme zum Heben des Körpers, wie zum Beispiel während eines Klimmzugs, beim Hangeln, Klettern u.ä. unterstützt. Die physiologischen Prozesse des Vokaltrakts bringen also nicht nur eine Variation an individuellen Stimmklängen hervor, sondern begrenzen oder ermöglichen Körperbewegungen, die

der Innenseite des Schildknorpels befestigt sind, genannt werden. Die Vorwölbungen oberhalb der Stimmlippen bilden die Taschenfalten, auch falsche Stimmlippen genannt. Sie können im Falle des Verlusts der Stimmlippen stimmbandschwingende, damit tongebende Funktionen übernehmen.

60 Diesen Zusammenhang von Kehlkopffunktion und Körperbewegung macht sich z.B. das funktionale Stimmtraining (Rabine-Methode) zunutze.

61 S. Hammer, *Stimmtherapie mit Erwachsenen*, S. 12.