

Was würde wohl das Über-Ich dazu sagen – und vor allem wie? Konzepte der Stimme in der Kunst.

Der Gebrauch der Stimme in der Kunst erscheint häufig zuerst als eine Möglichkeit, mit einem unmittelbaren, spontan verfügbaren Medium zu arbeiten. Die Stimme ist das menschliche Vermögen, Laute zu erzeugen – Vermögen jedoch im durchaus doppelten Sinn, dass einerseits ein Mensch die Stimme zu gebrauchen und andererseits die Kunstfertigkeit ihres Gebrauchs als ein wertvolles Gut ihre Besitzerin aufzuwerten vermag. So gesehen ist das momenthafte Erklingen einer Stimme bei Leibe nicht voraussetzungslos, und die Spontanität, die damit so häufig assoziiert wird, verweist auf ihre Einbettung in ein Gewirr psychischer und sozialer Vorgänge. Eine Möglichkeit, sich diesem Gewirr zu nähern, eröffnet sich über die verschiedenen bereits etablierten Stimmkonzepte, über Begriffe also, die vereinte Aspekte bestimmter Phänomene veranschaulichen. So ist beispielsweise die ›Stimme der Mehrheit‹ oder die ›Stimme der Kritik‹ mit der Vorstellung gesellschaftlicher Funktionen verbunden, deren mehrstimmige Äußerungen zu einzelnen Phänomenen zusammengefasst werden sollen, während die ›Stimme des Herzens‹ zu den verallgemeinerten intersubjektiven Begriffen gehört.¹

Im vorliegenden Text bespreche ich Arbeiten, die auf Sprach- und Stimmaufnahmen basieren. Sie werden als Arbeit an etablierten Stimm Begriffen betrachtet, also als eine künstlerische Beschäftigung mit der Stimme selbst sowie den tradierten Vorstellungen davon, in welchen Zusammenhängen sie vorkommt. Diese Herangehensweise versucht somit, bei der Frage nach der Stimme die künstlerischen Arbeiten zu Rate zu ziehen. Sie wendet sich dem Über-Ich von seiner als Stimme verstandenen Seite zu, um ihm als Motiv künstlerischer Auseinandersetzung nachzugehen. Hier beginne ich mit dem ersten meiner drei Beispiele.

1 Die hauptsächlich von Derrida angestoßenen Diskussionen über die metaphysische Figur der Präsenz des gesprochenen Wortes und dessen Vorrang gegenüber der Schrift spielen in meinen Überlegungen zumindest implizit eine Rolle. Eine genauere Auseinandersetzung mit der Stimme bei Derrida und in der Psychoanalyse findet sich bei Dolar, 2007. S. 49-58.

1. Feldaufnahme

Zu hören ist die Stimme eines Kindes, es singt ein Lied – auch zu hören ist ein Klangteppich aus Stimmen im Hintergrund. Die Aufnahme versetzt uns in einen festlichen Raum und wir stellen uns unwillkürlich ein kleines Mädchen vor, das auf einer Bühne steht. Das Mädchen singt zwei Zeilen des Liedes, dann stockt es und sein lauter aufgeregter Atem ist zu hören. Einen klitzekleinen Moment lang wird die Situation unangenehm, die Aufregung des Kindes quälend, dann befreit ein lauter und begeisterter Beifall aus dem Zwang, die eigene Stimme den Erwachsenen darzubieten.

Es handelt sich um eine Soundscape² der Künstlerin Gabi Schaffner, die 23 Sekunden eines Musikwettbewerbs in Island aufgenommen und damit dieses komplexe Arrangement nachhörbar gemacht hat. Das Stück ist Teil der Audio CD ›Recorded in the field by...‹ von Gruenrekorder, einem Label, das Feldaufnahmen verschiedener Künstlerinnen und Künstler publiziert.³ Bei allen Aufnahmen werden auditive Qualitäten einer spezifischen Umgebung portraitiert. Die Praxis der Soundscapes experimentiert im Allgemeinen damit, situierte Klänge und die Spezifika von Ereignissen abzubilden. Diese Aufnahme zeigt, wie schnell das Gehörte eine ganze Szenerie aufscheinen lässt, die Gestalt eines Mädchens, ihre Haltung, ihre Kleidung, die Gesichter der Zuschauer, die Gemeinschaftshalle, all das scheint beim Hören präsent zu werden.

Viele der Aufnahmen des Albums sind Klangbilder von Feldaufnahmen, die rhythmische Qualitäten betonen, ein komplexes Plätschern beispielsweise, oder solche, die das Zusammentreffen verschiedener Klangräume dokumentieren, wie Kirchenglocken und Insekten auf einer Wiese.

2 Der Begriff ist eine aus Sound und Landscape zusammengesetzte Neuschöpfung. Er wurde in den frühen 1970ern von einer Gruppe geprägt, die zusammen mit dem kanadischen Komponisten R. Murray Schafer das *World Soundscape Project* gründete (Vgl. Demers 2010, 175).

3 Die *Soundscape Candidate in a singing contest among Iceland's youngsters* ist im Internet zu hören: http://www.gruenrekorder.de/?page_id=103 Begleittext: Recorded in Reykjavik, Iceland, 2002. »There was a huge crowd attending the singing contest. Old men and women coughed and wheezed into the microphone delivering enigmatic alliteration rhymes, much cheered by the audience. Countless children were led onto the podium to sing one or two verses taken from the vast stock of ancient Icelandic folklore. Feedbacks screeched and tormented the ears each time the technician tried to amplify the feeblest of those voices. But the audience was in a sparkling mood and everybody seemed to have a great time.«

In einem bereits publizierten Text zur Stimme wird diese Soundscape in einem anderen Zusammenhang vorgestellt: Ehardt / Wieser 2011.

Schaffner hat einen anderen Zugang zur Klanglandschaft gewählt. Sie fing die ausgelassene Atmosphäre der Veranstaltung und die unbehagliche Situation eines Kindes ein, das sich zwischen dem Erlernen der eigenen Stimmbeherrschung und dessen Scheitern befindet, dem Versagen der Stimme und dem positiv sanktionierenden Beifall der Zuhörer. 23 Sekunden vergehen aber so schnell, dass das Gehörte kaum zu entschlüsseln ist. Die Szene erscheint zwar als etwas allgemein Bekanntes, etwas, das an eigene Kindheitserinnerungen anschließt. Trotzdem wird durch das aus dem Kontext gelöste Hören womöglich hinterfragbar, warum auf ängstlichen, heftigen Atem eines aufgeregten Kindes ein so stürmischer und entzückter Beifall folgen kann.

Wenn ich diese Soundscape beispielhaft vorstelle, dann habe ich dabei natürlich eine eigene Erklärung für ein solches Zusammentreffen von Kinderstimme und Erwachsenenjubiläum. Der Applaus fällt so überaus entzückt aus, weil das Publikum das Überwinden der Angst, welche mit dem laut Vortragen des Liedes verbunden ist, bei einem initiierten Auftritt besonders honoriert. Neben der durchaus kraftvollen Stimme des Kindes scheinen andere Stimmen auf der Aufnahme präsent, Stimmen, die allerdings nicht direkt zu hören sind. Stimmen von Eltern und Pädagogen, die gut zureden und sanft Druck ausüben. Die Stimmen, so meine Vorstellung, begleiten das Mädchen als ›innere‹ Stimmen auf die Bühne.

Vorläufig kann die Stimme hier in zwei Modi geteilt werden: Es gibt Laute, die durch den Stimmapparat erzeugt werden, einem dann aber wie äußerlich begegnen. Diese erschrecken mitunter, vielleicht wenn sie plötzlich ein Zittern verraten, oder wenn sie ein anderes Mal ein ungeplantes Zuviel an Euphorie abbekommen haben. Diese Stimme hört der Analytiker oder die Analytikerin in der Psychoanalyse, und sie ist, wie der Blick, abgetrennt; sie ist ein Beispiel für das Lacan'sche Objekt klein *a*. Andere Stimmen erscheinen vielleicht genauso äußerlich, sie bezeichnen aber ein Verständnis von Stimme, das keinen Atem und keine Luftschwingung benötigt.

2. Über-Ich

Die Unterscheidung zwischen innen und außen verliert aber schnell ihre Eindeutigkeit, da das Hören einer fremden oder der eigenen Stimme diese zwangsläufig verinnerlicht. Was als innerer Monolog stattfindet, kann andererseits auch laut wiederholt nach außen dringen und trotzdem seinen verinnerlichten Charakter beibehalten. In der hörbaren Anwesenheit

unhörbarer Stimmen liegt eine Qualität der Aufnahme des Gesangswettbewerbs. Besonders in der Lücke nach dem Stocken des Kindes scheinen Stimmen präsent – Stimmen, die vielleicht aber zuvor hörbar waren oder im Nachhinein sprechen werden, die durch ihr Nachhallen keinen Ort und keine Zeit mehr kennen.

Neben dem Gegensatz Innen und Außen unterläuft die Stimme auch andere Ordnungsschemata. Mladen Dolar geht in seinem der Stimme gewidmeten Buch einigen solcher paradoxen Unmöglichkeiten der Zuordnung nach. Er zeigt in Hinsicht auf Freuds und Lacans Theorien auf, dass sich gerade an solchen Schnittstellen einige der wichtigsten psychoanalytischen Themen auseinandersetzen lassen. So beschreibt er die Stimme als weder dem Körper noch der Sprache zugehörig und doch beide verbindend (Dolar 2007, 99f.). In dieser Unmöglichkeit der Verortung weist sie die Struktur des Objekts klein *a* auf. Aber auch das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Anderen lässt sich durch die eine Zuordnung verweigernde Situierung der Stimme taxieren (Dolar 2007, 104f.). In ethischen Zusammenhängen finden sich Stimmkonzepte als Metaphern für die Verallgemeinerung moralischer Grundsätze, Stimmen also, die tief im Innern des Subjekts das allgemeingültige Gesetz verankern. Wird das Gewissen, die Moral, oder die Vernunft mit einer Stimme zusammengedacht, so entstehen Begriffe, die sich in einem verinnerlichten Außen verorten. An diese Begriffe knüpft Freud mit seinem Konzept des Über-Ichs an, wenn er beispielsweise in *Das Ich und das Es* die »überaus hochgewertete[n] seelische[n] Leistungen« (Freud 1923, 254) der Moral und des Gewissens nicht nur als unbewusst wirkend charakterisiert, sondern auch auf deren mögliche Fehlleistungen hin befragt. In seiner Untersuchung des Über-Ichs verbindet Freud die Erforschung des psychischen Apparats mit der Auseinandersetzung mit der Philosophie.

Ein Reiz für die Beschäftigung mit der Stimme, und insbesondere der ›inneren‹ Stimme, besteht also darin, dass sich damit gleichzeitig zwei für die Psychoanalyse relevante Themen adressieren lassen. Zum einen gibt es Stimmen, die sich dem Subjekt aufdrängen, die es nicht abweisen kann und von denen es sich unter Umständen verfolgt und bezwungen fühlt.⁴ Diese Stimmen sind Teil und Problem der psychoanalytischen Praxis. Zum anderen finden sich verschiedene Konzepte von innerer Stimme in der Philosophie, die sich mit den vielfältigen Erfahrungen der Praxis verbinden lassen. Bei all diesen philosophischen Begriffen dient die Vor-

⁴ Diese stehen im Gegensatz zur »narzisstischen und selbstaffizierenden Dimension der Stimme« (Vgl. Dolar 2007, 56).

stellung der stimmlichen Existenz einer moralischen Instanz dazu, gleichzeitig flüchtige und unausweichlich präsente Phänomene zu benennen. Die Stimme wird als Metapher herangezogen, um die verinnerlichte Präsenz gesellschaftlicher Einflüsse zu beschreiben. Freuds revolutionierende Neuerung war, wie weiter oben bereits zitiert, dass er diese Begriffe zur Erforschung der Funktionsweise des Unbewussten heranzog. Er beschreibt das Über-Ich gleichzeitig als Verinnerlichung von außen herangetragenem Forderungen und Verbote – es kann »seine Herkunft aus Gehörtem unmöglich verleugnen« (Freud 1923, 282) – sowie als eine der Instanzen der Persönlichkeit. Es ist somit der Wiederhall autoritärer Stimmen, muss aber im Prozess psychischer Entwicklung jeweils an einem bestimmten Punkt entstanden sein. Aus dieser Bestimmung ergibt sich eine neue Sichtweise auf Moral und Gewissen. So beschreibt Freud, der auch Ich-Ideal und Über-Ich noch nicht unterscheidet, das Über-Ich als mit der Stimme der Vernunft oder dem kategorischen Imperativ bei Kant identisch.⁵ Lacan hingegen arbeitet durch die genaue Unterscheidung von Ichideal, Idealich und Über-Ich verschiedene Modi einer moralischen Instanz heraus, wobei das Über-Ich den »rächenden, sadistischen und strafenden Aspekt« (Žižek 2008, 108) zugewiesen bekommt. Auch Lacan beschreibt die Nähe zwischen dem Über-Ich und Kants kategorischem Imperativ – doch indem er Kants Ethik auf die Sades Romanhandlungen bezieht, erweitert er die Theorie um den Genuss als vom Anderen kommende moralische Verpflichtung. Diese Ausdifferenzierung beschreibt Lacan als eine stimmliche, indem er ausführt, »daß das Über-Ich in seinem intimen Imperativ [...] zunächst eine Stimme ist und ziemlich stimmlich, mit keiner anderen Autorität als der einer dröhnenden Stimme.« (Lacan zitiert nach: Dolar 2007, 135).

3. Hörspiel

Verschiedene moralphilosophische Begriffe können über ihre jeweiligen stimmlichen Qualitäten beschrieben werden.⁶ In der bereits erwähnten Arbeit von Dolar findet sich eine detailreiche Auseinandersetzung mit

5 »Das Über-Ich, das in ihm wirksame Gewissen, kann nun hart, grausam, gegen das von ihm behütete Ich werden. Der kategorische Imperativ Kants ist so der direkte Erbe des Ödipuskomplexes.« (Vgl. Freud 1924, 380)

6 In Zupančičs *Ethics of the Real* findet sich ein Zitat, das aufzeigt, wie bei Kant das Moralgesetz sowohl mit einer Stimme als auch mit einem Blick ausgestattet ist: »In the boundless esteem for the pure moral law (...) whose voice makes even the boldest sinner tremble and forces him to hide himself from its gaze« (Zupančič 2000, 146).

verschiedenen ethischen Stimmen. Obwohl diese auf ähnliche Fragestellungen verweisen, unterscheidet er ihren Klang und ihre jeweiligen Charakteristika und kann so die verschiedenen Theorien neu befragen. Über solche stimmlichen Differenzierungen lassen sich auch künstlerische Arbeiten untersuchen und mit philosophischen Begriffen kontrastieren. Audioaufnahmen schließen an völlig verschiedene Stimmkonzepte an, je nachdem, wer etwas sagt, wie etwas gesprochen wird, oder wie mit einer Aufnahme umgegangen wird. Das Gesagte kann die Zuhörerin mit einer spontanen Aktualität treffen oder mit der traumhaft zeitlosen Präsenz eines ständigen Wiederhalls, als beiläufiger unwichtiger Redefluss oder als ins Gedächtnis eingebrannte Zäsur. So ist eine Arbeit mit der Stimme immer auch eine Arbeit an Stimmkonzepten.

Bei der zu Anfang beschriebenen Soundscape schimmert etwas von den verschiedenen Stimmmodi durch, die zu hören und zu erraten sind. In der Lücke zwischen dem Vortragen des Liedes und dem stürmischem Applaudieren findet sich sowohl Raum für eine wohlmeinende Variante einer ethischen Stimme, als auch für den Hohn des Über-Ichs, das sich gar über das Stimmversagen lustig machen könnte. Die Qualität dieser Arbeit liegt gerade im Herauslösen einer extrem kurzen alltäglichen Situation – in ihrer Knappheit ist die Momentaufnahme vielleicht am ehesten mit einem japanischen Haiku zu vergleichen. Verallgemeinernd möchte ich festhalten, dass die Möglichkeit, Stimmen auf Tonträger zu bringen, und sie damit fern von ihrem körperlichen Ursprung abrufbar zu machen, auch als eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen kulturellen Stimmkonzepten verstanden werden muss. Gerade der Umstand, dass die Stimme als Ausstoß des Sprechorgans, aber auch als lautloser innerer Hall existiert, hat einprägsame kulturelle Motive tradiert – ich konnte zuvor nur einige kurz nennen. Gerade das Hörspiel arbeitet immer wieder mit solchen Motiven. Die dabei auftretenden Stimmen können immer sowohl als Stimmen im Raum oder Stimmen im Kopf verstanden werden, da kein Körper mitgeliefert wird, der das zu Hörende diegetisch kontextualisiert. Im Gegensatz zum Film ist es sehr viel einfacher, eine »Stimme im Kopf« glaubhaft hörbar zu machen, schließlich ist sie für die Zuhörer immer schon vom Visuellen getrennt. Allerdings steht hier die akusmatische Stimme nicht im Gegensatz zu den anderen, sondern variiert und deutet auf verschiedene Quellen hin, denen immer etwas Illusorisches anhaftet. Während mich im Film das Auftreten der Gedankenstimme eines Ich-Erzählers oft peinlich berührt, kann in dieser Möglichkeit gerade der Witz eines Hörspiels liegen, da

hier die Entscheidung der genauen Stimmverortung gar nicht getroffen werden muss.

In verschiedenen Texten von Elfriede Jelinek ist der Ort der Stimme, also beispielsweise der Unterschied zwischen laut ausgesprochener oder gedanklicher, nicht festgelegt. Das ist nicht nur eine spezielle Leseerfahrung, sondern macht auch einen besonderen Charakter der Hörspielbearbeitungen dieser Stücke aus. Beim Lesen eines Textes wird mir dieser mehr oder weniger als innere Stimme präsent.⁷ Das Hörspiel experimentiert darüber hinaus mit den Möglichkeiten, Verortungen und kulturelle Konzepte als Inszenierung der Stimme umzusetzen.⁸ Als Beispiel möchte ich hier die Hörspielfassung von Jelineks ›Jackie‹ anführen. Die Textvorlage wurde 2003 von Karl Bruckmaier als Hörspiel bearbeitet und erhielt 2004 den Hörspielpreis der Kriegsblinden. Jackie (Kennedy) tritt im vierten Teil der Prinzessinnendramen als eine Art Wiedergängerin der häufig als Stil-Ikone betitelten Präsidentengattin auf, die in einem endlos erscheinenden Selbstgespräch Regeln des Selbstmanagements und Ereignisse ihres Lebens ineinander verwebt (vgl. Jelinek 2004, 65-100). Das Selbstgespräch dieser Untoten kreist im Besonderen um die eigene Inszenierung und die Abgrenzung des eigenen in den Medien präsenten Personenkreises zu den Anderen, der von den Medien adressierten Öffentlichkeit. Im Aufeinandertreffen von ›wir‹ und ›die Menschen‹ wird das Bild der eigenen Person ständig befragt und als Marke einer dabei definierten Wertskala gesetzt. Dabei erinnert gerade die ständig driftende Bewegung zwischen einer als allgemein gültig gesetzten Moral und dem sich selbst davon Ausnehmen an die Eigenheiten des Über-Ichs. So beschreibt Dolar das Über-Ich als einen Exzess der Stimme, die als Überschreitung des Gesetzes fungiert. Diese Überschreitung kann nur einer Stimme anvertraut werden, da sie im Zusammenhang mit ungeschriebenen, aber gemeinschaftsstabilisierenden Regeln steht: »Diese Regeln dürfen niemals niedergeschrieben werden, sie müssen geflüstert, angedeutet und auf die Stimme beschränkt werden« (Dolar, 2007, 137). Als Beispiel dienen Dolar die ungeschriebenen Gesetze, die Mitglieder und Außenstehende sozialer Gruppen voneinander trennt. Die Verzettlung in einem Gewirr solcher Abgrenzungsregeln ist, wie bereits erwähnt, auch ein Motiv des fiktiven

7 Der Übergang vom lauten zum stillen Lesen kann als ein besonderer kultureller Schritt des Umgangs mit der Schrift verstanden werden, in dem der Chor im antiken Theater eine Schlüsselrolle spielt (vgl. Svenbro 2002).

8 Die Stimminszenierung ist natürlich genauso Teil einer Theateraufführung. Doch das Fehlen des Visuellen erlaubt andere Inszenierungsweisen. Gerade die ›inneren‹ Stimmen können nach außen gebracht werden, ohne sich zu verkörpern.

Selbstgesprächs Jacqueline Kennedys. Sie werden zwar nicht geflüstert oder angedeutet, sondern laut, deutlich und ohne Unterlass vorgetragen, trotzdem haben sie den Charakter eines nie ausgesprochenen Selbstgesprächs, das sich der Sprechenden aufdrängt und sie in Bedrängnis bringt. Dabei beschreibt der Monolog gleichzeitig die Aufdringlichkeit der medialen Stilisierung einer solchen Person an der Grenze zwischen öffentlicher und privater Inszenierung.

In folgendem kurzen Ausschnitt aus ›Jackie‹ lässt sich diese Bewegung gerade an der Thematik der ›lauten Stille‹ nachvollziehen:

»Man muss still sein, aber in der Stille am lautesten, damit man anderen Empfindungen einflößt wie einem Kranken seine Medizin. Die Menschen brauchen diese Empfindungen, weil sie sie nicht haben, aber trotzdem kennen. Sie werden ihnen dauernd beschrieben, in den Räuschen der bunten Blätter [...]«.

Still sein fungiert als eine sich selbst auferlegte Regel, wobei die Tugend der demütigen Zurückhaltung sofort in die Untugend des Hochmuts abgeleitet, um dann wieder durch den eigenen Status gerechtfertigt zu werden. Die Bedeutung des Gesagten befindet sich in einer konstanten Verschiebung. Mit Jackie wird nicht die historische Figur als ein einheitlicher Charakter beschrieben, sondern ein ständiges Driften von Bedeutung: historische Details driften hinüber zu banal wirkenden Eitelkeiten, driften zur starren Moral weiblicher Demut und driften weiter zu Egozentrik. Dadurch entsteht eine Stimme, die »erst aus den Differenzen einer Signifikantenkette als Effekt erzeugt« (Lücke 2008, 16) wird, um Bärbel Lücke etwas zu paraphrasieren, die Jelinek und Lacan eingeführt und Lacans Diskurs über die Verschiebbarkeit von Bedeutung als Einfluss für die psychoanalytischen Strukturen im Werk Jelineks sieht.

4. Raum der Stimme

In der Hörspielfassung spricht Marion Breckwoldt nachlässig und etwas nasebaldig den gesamten Monolog und erzielt dabei eine der Sprache Jelineks sehr angemessene Atmosphäre. Die Sprachaufnahmen sind in Sinnzusammenhänge zerlegt, in einzelne Sätze oder ganze Abschnitte. Generell verweist die Akustik auf einen kleinen Raum, eine Kammer, in welcher sich die Stimme aber mit jedem Abschnitt neu positioniert: Sie erklingt aus einer je unterschiedlichen Richtung, mal näher und mal etwas weiter weg. Das Selbstgespräch befindet sich in einer mehrstimmigen Auseinan-

dersetzung – während es sich dadurch zum Teil selbst widersprechend ins Wort zu fallen scheint, bleibt es immer in einer ähnlichen Stimmung. Ein einziges Aufnahmefragment klingt durchaus, als würde eine Schauspielerin auf einer kleinen Bühne sprechen. Der Wechsel der Raumposition ist jedoch körperlich nicht nachvollziehbar und wirkt wie die verschiedenen Momente in einer rein gedanklichen Argumentationskette. Gerade durch die ständige räumliche Veränderung entsteht der Eindruck eines inneren Monologs, wobei die driftende Bewegung des Sprachinhaltes durch die Positionierung der Stimme eingelöst wird.⁹ Jelinek selbst hatte zu einer anderen Stimminszenierung geraten. In dem Prolog des vierten Prinzessinnendramas schlägt sie vor, beim Sprechen des Monologes solle die Vortragende immer atemloser werden, bis sie schließlich an irgend einer Stelle nicht mehr weiter könne. Dieser Zeitpunkt sei dann von der Tagesform abhängig (vgl. Jelinek 2004, 65f.).

Um die Reihe der Beispiele abzuschließen, möchte ich den folgenden Dialog aus einem Kriminalhörspiel besprechen. Die Geschichte ist ein wenig gestrickt wie Doyles Sherlock Holmes. Der Assistent eines genialen Kriminologen berichtet über seinen überlebensgroßen Freund (vgl. Koser 1981):

Stimme 1: Ob ich sie Ihnen überhaupt erzählen soll, die Geschichte von der Prinzessin aus Ruritanien und von der merkwürdigen Hochzeit an Bord der Ormus. Ein richtiger Kriminalfall ist sie eigentlich nicht und deshalb hat sie in meiner Chronik der Abenteuer von Professor van Dusen an sich auch nichts zu suchen. Aber dann frage ich mich: Was würde wohl der Professor dazu sagen?

Stimme 2: Mein lieber Hatch. Was haben Sie gegen die Geschichte?

Stimme 1: Ach wissen Sie, Professor, ...

Stimme 2: Wenn ich recht verstehe, ist sie Ihnen nicht kriminell genug.

Stimme 1: Genau, Professor.

Stimme 2: Mein lieber Hatch, da kann ich Sie beruhigen: Dummheit ist auch kriminell, ganz zu schweigen von Betrug, Vortäuschung falscher Tatsachen ...

Stimme 1: Eigentlich habe ich mehr an Mord und Totschlag gedacht.

Stimme 2: Mord und Totschlag ...

⁹ Die Pole zwischen denen diese Bewegung driftet, finden sich in einem Zitat von Zupančič beschrieben: »Kant's theory of respect displays, in its own way, the fundamental ambiguities of his ethics, especially his oscillation between two different ›portraits‹ of the moral law: the unconditional yet ›void‹ moral law, and the somehow ›subjectivized‹ law of the superego.« (Zupančič 2000, 140)

Stimme 1: Ja ...

Stimme 2: Aber mein lieber Hatch, davon hatten wir weiß Gott gerade mehr als genug im Tal der Könige, vier Leichen bei einem einzigen Fall ...

Stimme 1: Fünf ...

Stimme 2: Fünf ?

Stimme 1: Fünf, wenn Sie die Mumie des Pharaos mitzählen.

Stimme 2: Ah ja, die hatte ich vergessen.

In diesem eigentümlichen Dialog kommt es zweimal zu einer recht eigenartigen Verschiebung. Der Erzähler beginnt mit seiner Ansprache an die Zuhörer und Zuhörerinnen. Doch genau in dem Moment, in dem er sich fragt, was die Meinung des Kriminologen über das eben Gesagte sein könnte, kommt dessen Stimme hinzu. Auch ohne den Dialog zu hören, wird vermutlich beim Lesen schon verständlich, dass es sich dabei um eine imaginierte Stimme handeln muss. Die Stimme im Kopf des Erzählers mahnt ihn, beschimpft ihn beiläufig und macht sich über ihn lustig. Solange sie als eine imaginierte belehrende auftritt, wird sie durch einen Halleffekt verändert und damit gewissermaßen direkt mit dem Dröhnen des Über-Ichs versehen. Dieser Hall verschwindet just in dem Moment, in dem der Kriminologe selbst eines Fehlers überführt wird und die Stimme in das Geschehen eintaucht, um selbst nachzufragen.

Eigentümlich an diesem Dialog erscheint bei genauerer Betrachtung, wie selbstverständlich ein solcher völlig irrealer Raum hingenommen werden kann. In einem ersten Schritt tritt mitten in die Erzählung einer Person eine zuvor offensichtlich nicht anwesende andere. Diese ist mit den Attributen einer ›Stimme aus dem Jenseits‹ versehen. Sie scheint aus einer anderen Sphäre zur ehrlichen Wiedergabe der Ereignisse zu mahnen. Diese Sphäre kann dann aber sofort verlassen werden, wenn durch eine kleine Fehlleistung der Abstand zwischen den beiden Personen nivelliert wird. Für ein Kriminalhörspiel des Unterhaltungsprogramms ist das meiner Ansicht nach eigentlich eine recht verzwickte Bewegung. Dass den Zuhörenden zweimal ein solch abrupter Wechsel der Raumebenen zugemutet werden kann, liegt daran, dass sich die Produzenten dieses Hörspiels kulturell tradierter Stimmkonzepte bedienen, und auch darauf zählen, dass diese als Mittel des Humors entschlüsselt werden können.

Ausklang

Und dabei handelt es sich um einen für den hier besprochenen Zusammenhang entscheidenden letzten Punkt. Denn gerade in dem Text, in wel-

chem Lacan über den kategorischen Imperativ als einer Stimme im Bewusstsein spricht, die sich »in logischer Hinsicht als universell« (Lacan 1975, 137) erweise, kommt er zu folgender Feststellung über das Über-Ich:

»Nun aber haben wir [...] inzwischen gelernt, dass im Humor die Funktion des ›Überich‹ ins Lager des Komischen überwechselt. Damit könnte diese psychoanalytische Instanz, dem Labyrinth von Obskurantismus entrissen, in dem unsere Zeitgenossen den Begriff verwenden, nicht nur ein wenig an Lebendigkeit gewinnen, sondern auch die Kantische Prüfung der allgemeinen Regel um jenes Quentchen Witz bereichert werden, das ihr fehlt.« (Ebd., 139)

Dieses Zitat bringe ich an dieser Stelle nicht, um abschließend zu bemerken, dass das Über-Ich, wie schon Lacan selber schreiben würde, mit etwas Humor kein Problem mehr bereite. Mir scheint vielmehr bemerkenswert, dass in den drei von mir besprochenen Arbeiten, die alle eine deutlich komische Seite haben, der Zugang zu den hier thematisierten Stimmkonzepten gerade durchs Komische ermöglicht wird. Ausgerechnet das Über-Ich, das sich oft durch Spott konstituiert, hat vielleicht eine witzige Seite, also eine Seite, die sich im Humor erst offenbart.¹⁰

¹⁰ Oder wie Zupančič in folgendem Zitat bemerkt, ist das Über-Ich vielleicht auch gerade da zu finden, wo der Humor fehlt: »what is sublime from the point of view of the superego is ridiculous from the point of view of the ego.« (Zupančič 2000, 155)

Literatur

- Demers, Joanna (2010): *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dolar, Mladen (2007): *His master's voice: Eine Theorie der Stimme*. Übers. v. Michael Adrian und Bettina Engels. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ehardt, Christine/Wieser, Renate (2011): *Tune in to reality: Stimme und Geschlecht*. In: *Inszenierung von »Weiblichkeit«*. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst. Hrsg. v. Ehardt, Christine; Pillgrab, Daniela; Rauchenbacher, Marina; Alge, Barbara. Wien: Erhard Löcker Verlag, 2011.
- Freud, Sigmund (1923): *Das Ich und das Es*. Gesammelte Werke Band XIII, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.
- (1924): *Das ökonomische Problem des Masochismus*. Gesammelte Werke Band XIII, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.
- Jelinek, Elfriede (2004): *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag.
- Koser, Michael (1981): »Professor van Dusen«, Hörspielreihe der Kurzgeschichten-Reihe des Schriftstellers Jacques Futrelle. Produktionszeit: 1978–1999. Folge 20: *Hatch will heiraten*. RIAS Berlin 1981.
- Lacan, Jacques (1975): *Kant mit Sade*. Übersetzt von Wolfgang Fietkau In: Lacan, Jacques: *Schriften II*. Hrsg. von Norbert Haas. Olten: Walter.
- Lücke, Bärbel (2008): *Elfriede Jelinek*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Svenbro, Jesper (2002): *Stilles Lesen und die Internalisierung der Stimme im alten Griechenland*. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Hrsg. v. Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Siegrid. Berlin: Akademie Verlag.
- Žižek, Slavoj (2008): *Lacan: Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Zupančič, Alenka (2000): *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. London: Verso Books.

Wo ist das Über-Ich und was macht es dort?

Studien zu einem
psychoanalytischen Begriff

Herausgegeben von
Peter Lenhart, Marianne Schuller,
Jasmin Sohnemann und Manuel Zahn

P A R O D O S

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Parodos Verlag, Berlin 2014
Alle Rechte vorbehalten

Druck: Print Group Sp. z o.o., Stettin
Printed in Poland

ISBN: 978-3-938880-65-4

www.parodos.de

Inhalt

Vorwort	7
VERORTUNGEN	
Julian Rohrer	
Raum als Reuse – Über Mathematik und Über-Ich	13
Adrienne Crommelin	
»Die Lücke, die der Teufel lässt«. Aufrichtungen des Über-Ichs	31
Frank Wörler	
Das Über-Ich und seine methodologische Funktion. Lacans Interpretation der Freud'schen Topik	52
UMTRIEBE	
Masaaki Sato	
»Humorisque«	71
Stephanie Maxim	
Wohin mit der Schuld? Von Freuds Zirkel des Gewissens zur Frage der Verantwortung	87
Karl-Josef Pazzini	
Die Schuld, die aus der Zukunft kam. Wohin damit?	97
Claus-Dieter Rath	
»Über-Ich? Nein danke!«	112

Harald Strauß	
Vom Wandel der Agenturen der psychischen Vergesellschaftung. Herbert Marcuses metapsychologische Spekulationen zum Über-Ich	129
Manuel Zahn	
Das hyperkulturindustrielle Über-Ich?	148
Peter Lenhart	
»What does a scanner see?« Verbindungen zwischen biometrischer Beobachtungstechnologie und Über-Ich	168
Gereon Wulftange	
Biometrisches Vermessen	186
Marianne Schuller	
Die Figur des »Nachlebens« und die Instanz des Über-Ichs. Zu Aby Warburgs Bilder-Denken	205
Renate Wieser	
Konzepte der Stimme in der Kunst. Was würde wohl das Über-Ich dazu sagen – und vor allem wie?	216
Ulrike Oudée Dünkelsbühler	
»Schreib dich!«, schreit das Über-Ich: <i>Lengage</i> der Libellen	228
Autorenverzeichnis	249

Vorwort

Die Rede vom Über-Ich ist so geläufig wie dunkel. Das Über-Ich wandert ebenso unbehelligt und leicht geschürzt durch Alltagsdiskurse wie es als psychoanalytischer Begriff schwer zu fassen und schwer zu erschließen ist. Wäre es da nicht am einfachsten, den Begriff in die Dunkelkammer einer längst überwundenen Vergangenheit zu schicken und ihn, wenn überhaupt, als unscharfe Metapher sein Leben fristen zu lassen? Denn schließlich: Wo findet sich heute diese Instanz Über-Ich, die Freud in seiner zweiten Topik als eine Art Bindeglied und Umschlagplatz zwischen den Instanzen des Ich und des Es konstruiert hat? Folgt diese Konstruktion nicht einer obsolet gewordenen Vorstellung vom Subjekt, von Gesellschaft und Kultur, die an feste Strukturen im Zeichen von Autoritäten und institutionell fest verankerten Regeln gebunden ist? Kurz: Trifft die Instanz des Über-Ich noch unsere sich flexibilisierenden gesellschaftlichen Prozesse, welche die Fugen und Fügungen verinnerlichter Vorschriften gleichsam wegspülen? Und die zugleich die Herrschaftstitel des »Du musst, du sollst« entkräften, die mit jedem Schritt auf Erfüllung hin, sich in Form neuer Ansprüche wieder und verstärkt zu Wort melden und auf diese Grenzen setzende Weise dem Subjekt Halt geben? Und wie steht es mit den neuen Überwachungstechnologien und massierten Datenströmen, an denen jede topographische Vorstellung von Innen und Außen, von Einrichtung und Wahrung symbolischer, vom Subjekt einzunehmender Plätze zu zergehen und individuelle Spielräume zu öffnen scheint?

Das »offene Milieu« als Signet unseres Gesellschaftstyps aber ist zugleich das Milieu, in dem sichtbar-unsichtbar neue Formen der Kontrolle entstehen und in Funktion treten. Formen der permanenten Kontrolle, die, indem sie auf den Wellen der Kommunikation und des medialen Austausches gleiten, in die Subjekte einziehen und dort fast unbemerkt aber wirkungsvoll ihre Arbeit der *Normalisierung*¹ verrichten. Dann aber erwiese sich das unsere Welt auszeichnende offene Milieu zugleich als das Milieu, in dem die Instanz des Über-Ich besonders gut gedeiht und zur verteilten Herrschaft gelangt.

Trägt der Titel dieses Bandes in seiner komischen, gleichsam haltlosen Wendung diesen Fragen Rechnung, so werden sie in den Beiträgen des vorliegenden Bandes im Zeichen unterschiedlicher Interessenlagen und methodischer Ansätze verhandelt. Die Beiträge widmen sich den Fragen

¹ Vgl. dazu Link, Jürgen (1997): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.