

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse · Freud – Lacan

Alienation und Separation

63./2006–2

REGULA SCHINDLER – Vorwort und Einführung zu ihrer
Übersetzung von Lacans »Position de l'inconscience«

JACQUES LACAN – Position des Unbewussten

COLETTE SOLER – Das Subjekt und der Andere

ERIC LAURENT – Alienation und Separation

JÜRGEN BUCHMANN – Lacan à la lettre. Lacan beim
Buchstaben genommen

CORINNA CADUFF, SABINE GEBHARDT FINK, FLORIAN KELLER,
STEFFEN SCHMIDT – Die zerstückelte Stimme. Lacan-
Karaoke

BUCHBESPRECHUNGEN: Manfred Riepke, Tim Caspar
Boehme, Catherine Meyer et al.

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse
Freud · Lacan

Alienation und Separation

20. Jahrgang - Heft 63 (2006/II)

Herausgegeben von
Raymond Borens, Andreas Cremonini,
Christoph Keul, Christian Kläui, Michael Schmid

TURIA + KANT
WIEN

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan
20. Jahrgang - Heft 63 (2006/ II)

ISBN 3-85132-433-1

Impressum:

RISS Zeitschrift für Psychoanalyse Freud – Lacan
Leonhardsstrasse 37, CH-4051 Basel

begründet von Dieter Sträuli und Peter Widmer

20. Jahrgang – Heft 63 (2006/II)

(Auf den 19. Jahrgang 2004 folgt der 20. Jahrgang 2006; d.h. 2005 wird ausgesetzt.)

Website: www.turia.at/riss

(Auf der Website finden Sie die Inhaltsverzeichnisse und Editorials aller Hefte seit 1997.)

Herausgeber und Redaktion:

Raymond Borens, Andreas Cremonini, Christoph Keul, Christian Kläui,
Michael Schmid

Unter Mitarbeit von:

Rudolf Bernet, Louvain – Iris Därmann, Lüneburg – Monique David-Ménard, Paris –
Eva-Maria Golder, Colmar – Thanos Lipowatz, Athen – Hinrich Lühmann, Berlin –
André Michels, Luxemburg – Peter Müller, Karlsruhe – Karl-Josef Pazzini, Hamburg –
Achim Perner, Tübingen – August Ruhs, Wien – Regula Schindler, Zürich – Samuel
Weber, Paris/Los Angeles – Peter Widmer, Zürich – Slavoj Žižek, Ljubljana

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und
Kultur in Wien und des Amtes der Vorarlberger Landesregierung.

VERLAG TURIA + KANT

A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1

Website: www.turia.at

email: info@turia.at

Inhalt

EDITORIAL	7
REGULA SCHINDLER	
Vorwort und Einführung zu ihrer Übersetzung von Lacans »Position de l'inconscience«	9
JACQUES LACAN	
Position des Unbewussten	13
COLETTE SOLER	
Das Subjekt und der Andere	39
ERIC LAURENT	
Alienation und Separation.....	57
JÜRGEN BUCHMANN	
Lacan à la lettre – Lacan beim Buchstaben genommen	81
CORINNA CADUFF, SABINE GEBHARDT FINK, FLORIAN KELLER, STEFFEN SCHMIDT	
Die zerstückelte Stimme. Lacan – Karaoke	113
BUCHBESPRECHUNGEN	125
MANFRED RIEPE, Kuh ohne Glocke. Intensivstation Sehnsucht. (Christian Kläui)	125
TIM CASPAR BOEHME, Ethik und Genießen. Kant und Lacan (Andreas Cremonini).....	127
CATHERINE MEYER et al (Ed.), Le livre noir de la Psychanalyse (Raymond Borens).....	130
Autoren, redaktionelle Hinweise.....	133

⁴² DD, S. 30

⁴³ Die Verbannung der Rhetorik in ein »Gespensterkapitel«, dessen dürrer Begriffskatalog als ohnmächtiger Schnörkel die Übermacht der grammatischen Indoktrinierung bezeugt, ist ein nicht nur aus Frankreich bekanntes Phänomen des Lateinunterrichts, vgl. J. Buchmann, *Grammatiker und Tyrannen*, in: *Der Altsprachliche Unterricht*, 3/2001, S. 76ff.

⁴⁴ DD, S.30

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ *Écrits*, S. 505

⁴⁷ Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, ³München 1967, S. 56

⁴⁸ ebd., S. 48

⁴⁹ DD, S. 30

⁵⁰ ebd.

⁵¹ vgl. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Ffm. 1969, S. 41 et pass.

⁵² vgl. *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* (1956), in: R. Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München 1974, S. 117ff.

⁵³ vgl. DD, S.19, Anm. 8

⁵⁴ *Hamlet*, V. Auftritt, 2. Szene

⁵⁵ »In der Dichtung, wo die Ähnlichkeit die Kontiguität überlagert«, bemerkt Jakobson,, »ist jede Metonymie leicht metaphorisch und jede Metapher leicht metonymisch gefärbt« (*Linguistik und Poetik*, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Ffm. 1979, S. 110). Auch hier also macht sich die Sprache der Dichtung modellhaft geltend.

Die zerstückelte Stimme. Lacan Karaoke

CORINA CADUFF, SABINE GEBHARDT FINK,
FLORIAN KELLER, STEFFEN SCHMIDT

Zusammenfassung:

Analog zum »zerstückelten Körper«, der sich nach Lacan zwischen Spiegel und Spiegelbild konstituiert, lässt sich auch eine »zerstückelte Stimme« geltend machen, deren Figuration dem Spiegelstadium vorausgeht und die sich auf die Trennung zwischen der eigenen Stimme und der Stimme des Anderen bezieht. In künstlerischen Praktiken (re)artikuliert sich diese Trennung als Abtrennung der Stimme vom eigenen Körper. Diese Abtrennung zeigt sich in den Künsten in unterschiedlichen Stimmgestalten, die zunehmend mit Hilfe von industriellen Techniken produziert werden. Der Beitrag untersucht diese unter anderem am Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm sowie am Beispiel von Playback und Karaoke. In Form von abgespaltenen, technisch retouchierten, verzerrten oder auch falschen Stimmen wird das Drama der einstigen Stimmentrennung hörbar.

Schlüsselwörter: Spiegelstadium, zerstückelte Stimme, Melodram, Playback, Karaoke.

Summary:

In analogy with Lacan's notion of the »fragmented body« which constitutes itself between the mirror and the mirror image, one may also posit a »fragmented voice« which precedes the mirror stage, referring to the dissociation between one's own voice and the voice of the Other. In artistic practices, this dissociation is (re-)articulated as a separation between the voice and one's own body. In the arts, this separation is dealt with in various ways, and more and more, the voices involved are produced with the help of industrial techniques. This essay explores this separation at the transition from silent movies to the sound film, and it discusses the examples of lip-synching and karaoke. In the form of voices that are dissociated, technologically processed, distorted or even false, the drama of the primordial dissociation of the voice is made audible.

Keywords: mirror stage, fragmented voice, melodrama, lip-synching, karaoke.

Um ein Selbstgefühl zu entwickeln, muss ein Kind von aussen bestätigt, anerkannt und gespiegelt werden. Es muss einer da sein, der zu ihm sagt: Ja, du hast einen Körper, du existierst, es gibt dich wirklich. Es muss einer da sein, der früh genug im Spiegel auf das Kind zeigt und zu ihm sagt: Schau, das bist du.

Erst über den Weg des Spiegelbilds erfahren wir uns selber, erst über das Spiegelbild bilden wir eine reflektierte Selbstwahrnehmung heraus. In seinem bekannten Aufsatz über das Spiegelstadium hat Jacques Lacan 1949 beschrieben, wie das Kleinkind im Alter von ca. 6 bis 18 Monaten mit diesem Bild konfrontiert und wie darüber der Individuationsprozess in Gang gebracht wird: »Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne [...] als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.«¹ Das heisst: das Kind sieht sich im Spiegel als ganzheitliche Gestalt, es eifert dieser Ganzheitlichkeit nach und sucht sie zu erreichen. Das aber ist durchaus kein schöner harmonischer Prozess, denn es gibt einen Spalt zwischen dem Ich und dem Spiegelbild, der nicht restlos bewältigt werden kann. In diesem Spalt formiert sich Lacan zufolge das Phantasma des »corps morcelé«, das Phantasma des zerstückelten Körpers: Das Kind, konfrontiert mit dem Ideal-Ich des Spiegelbilds, erfährt sich selbst aufgrund von mangelndem Koordinationsvermögen als zerstückelten Körper. Diese Erfahrung taucht etwa in Träumen in Form von isolierten Gliedern auf, oder sie artikuliert sich später in hysterischen Zuständen.

Tatsache ist: das Abbild, das Spiegelbild ist immer zuerst da. Leichter zu verstehen ist das im Satz: Die Mutter ist immer zuerst da. Denn was Lacan beschreibt, ist nicht zwangsläufig von der Existenz eines realen Glasspiegels abhängig, vielmehr funktioniert die Mutter selbst als Spiegel, das heisst sie spiegelt das Kind wieder, sie gibt ihm die Vorstellung von sich selber. Über den Mutterkörper / das Spiegelbild entwickeln wir also ein Selbstgefühl, das im wortwörtlichsten Sinne zu einem Selbstbild führt, in dem der tatsächliche Körper und das reflektierte Körperbild aufgehoben sind.

Der eigene Körper aber und das Körperbild im Spiegel sind *zwei verschiedene*, und sie sind niemals wirklich überein zu bringen. Es ist im wahrsten Sinne des Wortes etwas dazwischen gekommen, zwischen jene erste symbiotische Einheit mit dem Mutterkörper, die nun eine für immer verlorene Einheit ist, denn wir sind ein für alle Mal getrennt, wir sind ein einzelnes Subjekt und können uns als solches nie gänzlich mit jemandem austauschen, wenngleich wir in symbiotischen Sternstunden der Liebe nahe dran sein mögen. Der Spalt zwischen Körper und Körperbild steht für die-

sen Verlust, aber wir können ihn nicht sehen, wir nehmen ihn in der Regel nicht wahr, er bleibt ein Abgrund im Verborgenen, ein Abgrund allerdings, der sich jederzeit öffnen kann.

Noch früher als sein Spiegelbild erkennt das Kleinkind seine Stimme. Das Kind tönt, und zugleich hört es seine Stimme, welche es also gleichzeitig produziert und rezipiert. In der wiederholten Spurung dieses Zusammenfalls von Hören und Tönen lernt das Kind seine Stimme als eigene kennen und bildet darüber eine stimmlich-tonale Selbstwahrnehmung heraus. In der Philosophie wird diese Stimme als etwas Ursprüngliches und Selbstbezügliches charakterisiert: Jacques Derrida bezeichnet sie als »reine Selbstaffektion«², und Mladen Dolar doppelt nach: »eine Selbstaffektion, die nicht Reflexion ist, denn sie ist, wie es scheint, ohne einen Schirm, der die Stimme zurückwerfen würde, reine Unmittelbarkeit, insofern man im eigenen Innern selbst Sender und Empfänger ist.« Infolgedessen wird hier Stimme als »Quelle ursprünglicher Selbstpräsenz«, als »Minimaldefinition von Bewusstsein« bezeichnet.³ Nun ist hier aber noch eine andere Stimme anzuführen, die das Kind noch früher wahrnimmt als die eigene, nämlich die Stimme der Mutter, mit der es bereits im Uterus vertraut wird. Ist die Stimme des Kindes nicht von Anfang an auf diese Stimme aus? Richtet es sich nicht grundlegend an dieser *anderen* Stimme aus? Das Schreien des Säuglings ist immer auch Kommunikation, es fordert Antwort, es fordert diese andere Stimme, es fordert die Brust. Insofern präludiert die mütterliche Stimme den Ort des Spiegels: Sie gibt die Stimme des Kindes zurück, sie reflektiert sie und hält sie am Leben. Für die Herausbildung des stimmlichen Selbstgefühls und auch für den späteren Sprachduktus des Kindes ist die Art und Weise dieser frühen Kommunikation wesentlich. So lernt das Kind zunächst die eigene Stimme von derjenigen der Mutter zu unterscheiden, wobei sich analog zum zerstückelten Körper von der Erfahrung einer »zerstückelten Stimme« sprechen lässt.

Später, konfrontiert mit der eigenen Stimme auf Band, mit der abgetrennten Stimme, müssen wir erkennen, dass diese Stimme für andere nie so klingt wie für uns selbst. So wie also der eigene Körper und der Körper im Spiegel zwei verschiedene sind, so unterscheidet sich die abgetrennte Stimme in unserer akustischen Wahrnehmung von der nicht abgetrennten. In diesen Abtrennungen von Bild und Stimme liegen Abgründe verborgen, die insbesondere in den Künsten auf vielfältige Art und Weise inszeniert werden. Dabei kehren weder der zerstückelte Körper noch die zerstückelte Stimme direkt wieder, denn dieser Körper und diese Stimme sind nicht darstellbar, sie sind nicht unmittelbar zugänglich.

sänglich weniger begabten Stummfilmdiva Stella Dora (Mila Parély) leihen soll, nachdem deren Karriere mit der Ära des Tonfilms ein jähes Ende gefunden hat. Auf Anweisung eines Regisseurs soll die Piaf mit ihrem Gesangstalent also einen Mangel kompensieren, der dem Stummfilmstar unter den veränderten Bedingungen der Aufnahmetechnik zum Verhängnis würde, und so supplementiert sie nun als gespenstische Präsenz aus dem Hintergrund die schöne Oberfläche von Stellas filmischem Abbild mit stimmlichem Glamour und verhilft dieser damit zu einem triumphalen Comeback. So gesehen erleiden beide Frauen, wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen, eine Spaltung zwischen Stimme und Bild.

Abgesehen von seiner melodramatischen Überspitzung in *Etoile sans lumière* ist dieses Verfahren, einen Starkörper durch eine fremde Singstimme zu supplementieren, durchaus filmgeschichtlich belegt: Wie Weigel unter Verweis auf Anton Kaes ausführt, funktionierte nämlich eine der ersten Tonfilmszenen überhaupt genau über ein solches Playback eines fremden Gesangs.⁸ Schliesslich waren es vor allem filmische Formen des Singspiels, die dem Tonfilm gegen die anfängliche Skepsis zum Durchbruch verhelfen, doch anders, als das Szenario in *Etoile sans lumière* nahelegt, waren nicht allein die gesanglichen Qualitäten massgeblich, um als Star unter den neuen technologischen Bedingungen bestehen zu können. Der Filmtheoretiker Michel Chion verweist in diesem Zusammenhang auf eine Praxis der ersten Toningenieure beim Film, die zwischen «phonogenen» und «nicht-phonogenen» Stimmen zu unterscheiden pfl egten.⁹ Analog zu der bis heute geläufigen Idee eines «photogenen» Äusseren bezeichnete «Phonogenie» die geheimnisvolle Qualität jener Stimmen, die insbesondere auch dann einen guten Klang haben, wenn sie aufnahmetechnisch konserviert und also von ihrem Subjekt abgetrennt werden. So galt eine Stimme dann als «phonogen», wenn sie die Abwesenheit des realen Körpers (als der eigentlichen Quelle des Klangs) zu kompensieren vermochte durch eine mysteriöse andere Präsenz, die gerade durch das Medium des Lautsprechers richtig zur Geltung kam.

Allerdings war diese Vorstellung zu einem guten Teil geprägt durch den Stand der Aufnahmetechnik. Wie Chion festhält, bezeichnete die Rede von «Phonogenie» letztlich nichts Anderes, als dass die Timbres gewisser Stimmen durch die anfangs noch wenig sensible Audiotechnologie der damaligen Zeit bevorzugt wurden, während andere schlicht nicht adäquat genug registriert werden konnten.¹⁰ Die Marker »phonogen« und »photogen« aber bringen eines deutlich zum Ausdruck: die Suche nach idealen Abtrennungen von Stimme und Bild vom Körper, d.h. nach sauberen und schönen Abtrennungen ohne schmutzige Reste. Genau diese Suche hat insbesondere

in der Musikindustrie zu Produktionstechniken geführt, die auf zentrale Weise durch diese Abtrennungen konstituiert sind.

PLAYBACK, FALSCHSINGEN

Während die Synchronisation durch eine fremde Stimme im Kino bis heute eine gängige Praxis ist, die höchstens bei einem eher puristischen Publikum als verwerflich gilt, wurde der Playback-Gesang in der Popmusik bald zum Inbegriff für die List einer Musikindustrie, die der optischen Erscheinung ihrer Stars mindestens so grosses Gewicht beimisst wie deren stimmlichen Qualitäten. Hier gilt der Star, der nicht selber singt, oft als exemplarische Verkörperung des »Schwindels« der Pop-Industrie an ihren Konsumenten, und wo immer eine solche Vorspiegelung falscher Stimmen auffliegt, kommt es zu eigentlichen Schauprozessen, die letztlich dafür sorgen, dass die Vorspiegelung in der Folge umso besser funktioniert. Beispielhaft dafür ist der Fall des Pop-Duos Milli Vanilli aus dem Jahre 1990: Nachdem deren deutscher Produzent Frank Farian eingestanden hatte, dass die beiden Stars keinen einzigen ihrer/seiner Songs selber gesungen hätten, kam es erstmals in der Geschichte der Grammy Awards dazu, dass einer Formation ein bereits zugesprochener Grammy wieder aberkannt wurde. Indem also die Musikindustrie an einer als Retortenprodukt geouteten Band ein Exempel statuierte und ihre symbolische Auszeichnung für Milli Vanilli annullierte, reinigte sie sich vorgeblich von ihrem konstitutiven trüben Fleck – dabei stürmten im gleichen Zeitraum gleich reihenweise Dance-Acts die Charts, deren Erfolg genauso wie bei Milli Vanilli auf der Formel basierte, dass aparte Tänzer als Statthalter für anonyme Singstimmen auf die Showbühnen geschickt wurden.

Seither scheint sich auch die mediale Aufregung über nicht live gesungene Gesangsparts an Konzerten weitgehend automatisiert zu haben. Zudem entzündet sich diese Aufregung längst nicht mehr nur an Popstars mit dem dürftigen Prestige beispielsweise einer Ashlee Simpson, die sich im Herbst 2004 bei einem Auftritt in der TV-Show *Saturday Night Live* mit einer Synchronisationspanne zum Gespött der amerikanischen Medien machte. Bei einem Auftritt in derselben Show geriet wenig später auch Eminem unter Playback-Verdacht, während die Konzertkritiker bei Madonnas »Re-Invention World Tour« fleissig rätselten, wie stark sie sich angesichts der offensichtlichen körperlichen Strapazen ihrer Bühnenshow wohl von ihrer eigenen Stimme ab Konserve entlasten lasse.

Aber macht man es sich nicht sowieso zu einfach, wenn man das Playback einfach als industrielle List des auf Effizienz – schöner Körper, schöne

Stimme – versessenen Pop-Business versteht? Aus Lacanscher Perspektive könnte man jedenfalls anführen, dass die Funktion des Playback-Gesangs eben auch darin bestehe, das Publikum vor einem unangenehm berührenden Überschuss von stimmlichen Effekten des Realen zu schützen. Dabei liegt die Pointe allerdings darin, dass diese vorsorgliche Abschirmung vor falschen Tönen und anderen Störgeräuschen, in denen die zerstückelte Stimme hörbar würde, nur um den Preis zu haben ist, dass die Stimme nun erst recht zerteilt ist: Einerseits ist sie hörbar als Reproduktion ab Konserven, aber zugleich besitzt sie auch eine geisterhafte, stumme Präsenz in der Person, die auf der Bühne ihre Lippen bewegt – zu einem Gesang, der nicht mehr ihrem Körper eigen ist. Das ist die unheimliche Implikation der Playback-Logik, wie sie in *Etoile sans lumière* in ihrer ganzen Abgründigkeit als filmhistorisches Schwellenphänomen inszeniert wird.

Das Falschsingen seinerseits thematisiert die Grenzlinie zwischen objektiviertem Tonsystem und der Stimme des empirischen Ich. In dem Sinne, als es auf psychologische Ebenen des Unkorrekten, Unfertigen, Infantilen rekurriert, ist das Falschsingen buchstäblich ›daneben‹, und in solchem Unfertigen artikuliert sich immer auch ein gebrochenes Spiegel- und Stimmenbild, ein Verdrängtes des empirischen Ich, das stimmlich herausdrängt. Die Künstlerin Pipilotti Rist macht genau dieses Herausdrängen zum Thema, wenn sie einen »falschen Gesang« präsentiert, der nicht mehr der Perfektion des ästhetischen Ich zum Opfer fallen will. In ihrem ›falschgesungenen‹ Song »I'm a victim of this song« spiegelt sich der »schöne« Gesang Chris Isaacs in deformierter Form. Das inszenierte Falschsingen gerät zum authentischen Ausdruck der zerstückelten Stimme, zum unvollkommenen Spiegelbild, das zugleich – und darin besteht Rists Behauptung des Kunstcharakters – infantilen Charakter als ästhetische Wahrheit enthält. In den falschen Tönen wird die zerstückelte Stimme hörbar und damit das Scheitern der Ganzheitserfahrung im ästhetischen Spiegelbild. Kunst wird Ausdruck narzisstischer Störung. Im Bewusstsein des Scheiterns geriert sich der deformierte Gesang zugleich als (psychoanalytischer) Kommentar zum Song, wobei sich das kalkulierend Kommentierende hinter der entwaffneten Geste der Opferbereitschaft (›victim‹) verbirgt: Der Spiegel deformierten Singens wird zum ästhetischen und psychologischen Labyrinth.

In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Seitenblick auf den Popstar David Bowie, der seine ganze künstlerische Laufbahn explizit als Spiegellabyrinth seiner selbst angelegt hat. Damit setzt er sich in besonderem Masse den Abgründen aus, die sich aus den Abtrennungen von Bild und Stimme ergeben, und gerade auf der massenmedial verspiegelten Bühne der Popkultur treten diese Abgründe manchmal umso deutlicher zutage. Explizit wird das im Clip zu Bowies Single *Thursday's Child* (1999; Regie: Walter Stern),

wo das Spiegelbild und die abgetrennte Stimme auf eine Weise verschränkt werden, in der beide Abtrennungen zusammen und gleichzeitig zutage treten.

DIE GESPIEGELTE STIMME: DAVID BOWIES *THURSDAY'S CHILD*

In dem Clip *Thursday's Child* sehen wir David Bowie bei der Abendtoilette, er steht am Waschbecken vor dem Spiegel und trällert zunächst ziemlich trostlos eine Zeile aus dem nachfolgenden Song vor sich hin. Dann dreht er in dem Moment das Radio auf, als der Moderator eben ganz kurz »David Bowies new single« ansagt, und während fortan der Song *Thursday's Child* als diegetischer Soundtrack in dem Appartement läuft, wird die Musik aus dem Radio immer wieder überlagert durch szenische Geräusche wie Bowies Räuspern oder das Rauschen des fließenden Wassers, wenn er den Hahn aufdreht.

Dabei besteht der Clou des Clips vorerst darin, dass Bowie seine Lippen eben nicht, wie in Performance-Clips üblich, synchron zum Song bewegt, um eine imaginäre Einheit zwischen dem anwesenden Körper und seiner reproduzierten Stimme ab Playback zu suggerieren. Stattdessen wird der Star hier zum trivialen Alltagshörer seines eigenen Gesangs, denn Bowie trällert vor dem Toilettenspiegel mit brüchiger Stimme lediglich einzelne Fragmente seines Lieds mit und bricht dabei oft auch mitten im Satz ab.¹¹

Nun trägt der Songtext von *Thursday's Child*, einer elegischen, von reumütigem Pathos getragenen Ballade, die Züge einer Lebensrückschau, und vor diesem Hintergrund entwickelt der Clip eine unheimliche Begegnung zwischen Bowie und seinem Spiegelbild. »Something about me stood apart«, heisst es in der zweiten Strophe von *Thursday's Child*, und ausgehend von dieser retrospektiven Erkenntnis einer Gespaltenheit wandelt sich später Bowies aktuelles Abbild im Spiegel zu einer gespenstisch verjüngten Version seiner selbst, die den Star heimsucht und die sich auf irritierende Weise nicht exakt synchron mit der Person vor dem Spiegel bewegt. Diese befremdliche Spaltung zwischen dem Sänger und seinem nicht mehr ganz spiegelbildlichen Alter Ego wird filmisch zusätzlich zugespitzt, indem die Kamera mitunter an einen topologisch unmöglichen Ort hinter das Spiegelglas wechselt und den gealterten Bowie aus der Perspektive seines jungen Doubles zeigt. Und anstelle seiner Partnerin im Appartement erblickt Bowie neben sich im Spiegel unversehens eine andere, jüngere Geliebte.

In der beklemmenden Dis-Identifikation, die sich in dem Clip zu *Thursday's Child* ereignet, wird somit jene verborgene Kluft sichtbar, die gemäss

So wiederholt sich in der Abtrennung der eigenen Stimme die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt und damit auch das uneinlösbare Begehren nach einer entsprechenden Verschmelzung. In der künstlerischen Praxis wird dieser trennende Abgrund spielend umkreist. Die Bezugnahme auf die Stimme als bestimmende frühkindliche Erfahrung verdeutlicht, dass das Spiel von Subjekt und Objekt in der Kunst nicht einfach als blosses Ausprobieren zu verstehen ist⁴, sondern dass der Schein künstlerischer Tätigkeit unmittelbar auf das Sein zurückfällt. Die Produktion von Kunst bedeutet Vertiefung, Vervielfältigung und Verschiebung dieser genannten Abtrennungen und damit auch der Abgründe der Identität, denn sie ist immer auch der Versuch einer Identitätsfindung, sie stellt den Versuch dar, die verlorene erste Einheit (mit dem Mutterkörper) aufzuheben – ein unaufhaltsames, letztlich gleichwohl uneinlösbares Bestreben. Dieser Weg aber ist dennoch gezeichnet durch den Aufbau neuer artifizierender Grenzlinien, welche Zonen des Ausdrucks und Grenzlinien des Ich voneinander scheiden, trennen und zerteilen: Gesang scheidet sich vom Sprechen, Malen vom Schreiben, Tanzen von der Bewegung. Beim Vortrag und in der Objektivierung durchs Publikum entsteht das ästhetische Ich, das sich vom empirischen Ich absondert. Singen bewegt sich auf dem schmalen Seil des Tonsystems und der Einbruch ins Sprechen ist der Abgrund, wo Klang in Geräusch umschlägt. Künstlerische Praktiken dienen somit einer weiteren Objektivierung, das empirische Ich vervielfältigt sich im ästhetischen, um den Abgrund zu überbrücken, der jedoch am Ende nur verschoben wird.

Der artifizielle Gesang repräsentiert dabei zugleich ein ursprüngliches Sprechen⁵, das die Gefühlswelt abbildet – also authentischer Ausdruck ist – gegenüber dem vernünftigeren, zugleich aber weniger wahrhaftigen, normalen Sprechen. Die Dichotomie von Gesangspraxis und musikalischer Ästhetik repräsentiert zwei verschiedene Ebenen ästhetischer Realität: Einerseits geht es um Erfüllung von Normen einer Kunstsprache, damit ästhetische Identität (z.B. Stil) etabliert werden kann; auf der anderen Seite steht die Ebene des Ausdrucks und der Bedeutung, wonach Singen unmittelbares Gefühl meint. Als Schönberg 1912 im *Pierrot Lunaire* den Sprechgesang einsetzte, müssen ihm beide Ebenen insofern bewusst gewesen sein, da er sie ineins fallen liess: Er empfand die Sprechmelodie als »unmittelbar übertragend«, gleichsam als »tierischen Ausdruck«, einen »Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen (...) fast als ob alles direkt übertragen wäre.« Demnach repräsentiert der Sprechgesang keinen Ausdruck, er *ist* Ausdruck. Das Phänomen unmittelbaren Ausdrucks durch Sprechgesang entsteht zu

einer Zeit und in einem historischen Moment, in dem Klang und Geräusch zu gleichberechtigten Bestandteilen der Komposition werden, im *Pierrot* eingelöst durch die Aufhebung des Abgrunds zwischen Singen und Sprechen. Oder umgekehrt gewendet: Nicht durch Aufhebung, sondern durch die permanent inszenierte Durchdringung sich ausschliessender Bereiche entsteht der Ausdruck wie von selbst und wird zum Tabubruch mit der traditionellen Kunstsprache. Die Ineinsführung gesellschaftlich vereinbarter Exkludierungen führte Schönberg zu einer Musik, in der überwundene, vergessene, aber zugleich angstbesetzte psychische Erfahrungen erinnerbar wurden. Die Abtrennung des Sprechens vom Gesang ist aufgehoben, die Thematisierung des Tabus setzt die Vergegenwärtigung des (gesellschaftlich und psychisch) Verdrängten frei. Das ist es, was bei Schönberg unangenehm berührt. Der Sprechgesang im *Pierrot* verschiebt die Ebene der ästhetischen Repräsentanz: Die Emotionalität der Darstellung bewegt sich an der Grenze zum Pathologischen. Schon beim oberflächlichen Hören wird der hysterische Charakter⁶ der Sprechstimme evident. Die Musik geht über den ihr gesetzten engen Rahmen der »Gefühlsdarstellung« hinaus und wird zum Sprachrohr subjektiver Ängste und psychischer Störungen. Schönbergs Sprechgesang bringt demnach eine Dimension des Pathologischen zum Vorschein, die die ersten Stimmentrennungen aufhebt, sie lässt gleichsam die zerstückelte Stimme anklingen.

VOM STUMMFILM ZUM TONFILM: DIE ABGETRENNTE STIMME

Die technologische Abtrennung der Stimme vom Körper, d.h. die gesonderte Aufbewahrung der *Stimme ohne Körper* ist auch eine medienhistorische Zäsur, die insbesondere der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm markiert und mit der mannigfachen Deformationen einhergehen. Eine frühe tragische Inszenierung dieses mediengeschichtlichen Aspekts bietet der Spielfilm *Etoile sans lumière* von 1946, ein Film mit Edith Piaf in der Hauptrolle, der erst 1990 wieder entdeckt wurde und der seinen melodramatischen Plot vor dem Hintergrund der filmgeschichtlichen Zäsur des Tonfilms entwirft (Regie: Marcel Blistène, F 1946). Sigrid Weigel hat ihn in einem Aufsatz über die »geraubte Stimme« zum Ausgangspunkt ihrer Ausführungen zur Stimme als Pathosformel genommen.⁷ Als Schnittstelle zwischen einer neuen Aufnahmetechnik und der damit einhergehenden neuen Form von Startum liefert die Einführung des Tonfilms in *Etoile sans lumière* den historischen Aufhänger für das Drama einer geraubten Stimme. Der titelgebende »Stern«, der nicht im Licht steht, das ist Edith Piaf, die als einfaches Zimmermädchen vom Lande ihre gesegnete Singstimme der ge-

Lacan seit jeher das Verhältnis zwischen dem Ich und seinem Spiegelbild heimsucht. Was diese Kluft aber überhaupt hervortreten lässt, das ist hier nicht allein der Modus der autobiografischen Rückschau, durch den Bowie in seinem Song explizit eine Begegnung mit einer früheren Inkarnation seiner selbst beschwört, sondern es ist vor allem seine Singstimme aus dem Radio, die als abgetrennte Stimme ihrerseits diese Trennung zwischen dem Star und seinem Abbild im Spiegel auslöst. So wie sich Bowies konservierter Gesang aus dem Radio nicht überein bringen lässt mit dem trivialen, brüchigen Trällern des Stars bei der Abendtoilette, so wird sich auch die leibhaftige Person in ihrer spiegelbildlichen Reflexion zusehends fremd. Und dieser ganze Spuk ist erst dann vorbei, als Bowies Partnerin in dem Musikvideo am Ende des Songs das Radio ausschaltet – und den gealterten Pop-Narziss allein vor dem Spiegel zurück lässt. Was das Verhältnis zwischen dem Sänger und seinem Song betrifft, zielt der Clip dabei auf eine nachhaltige Entzauberung: Der Star singt hier gleichsam Karaoke mit sich selber.

KARAOKE

In Karaoke, dieser noch jungen, in den 1970er Jahren in Japan aufgekommenen und mittlerweile überall auf der Welt praktizierten Freizeitbeschäftigung, singen Amateursänger bekannte (Pop-)Songs nach. Sie lassen sich dabei von speziellen Karaoke-CDs begleiten, welche Instrumentalversionen der Musikstücke enthalten, d.h. die Stimme des originalen Sängers ist getilgt, damit an ihre Stelle die Stimme des Amateurs treten kann. Es findet also eine Substitution der einen Stimme durch eine andere statt, wobei die nachfolgende Stimme danach bestrebt ist, sich der ersten so gut es nur geht anzunähern. Technisch, stimmlich, musikalisch geht es also in erster Linie um Imitation. Karaoke ist der Versuch, in der Stimme des anderen aufzugehen und damit ein mögliches Aufscheinen der eigenen zerstückelten Stimme zurückzudrängen, es ist der Versuch, bloss nicht falsch zu singen.

Nichts anderes als Karaoke sind denn auch all die Sängerwettbewerbe im TV (*Deutschland sucht den Superstar*; *Musicstar*), bei denen die Kandidaten ausgewählte bekannte Songs nachsingen. Dabei werden allerdings nicht nur Imitationsfähigkeit und Deckungsgleichheit mit der Originalstimme honoriert, sondern durchaus auch individuell markierte Einlagen, mit denen die Kandidaten vom Original abweichen. Diese Abweichungen – etwa die Einfügung von Zwischenrhythmen, Zwischentönen, Trillern, etc. – sind besonders interessant, denn sie sind der Versuch, die eigene fragile Stimme im Sinne der Beherrschung ästhetisch zu gestalten und sie also nicht als zerstückelte Stimme erkennbar werden zu lassen. Wo die Kandidaten am

Fernsehen dieses Risiko aufgrund ihrer Musikalität in der Regel einigermaßen niedrig halten können, da sieht es anders aus in den Karaoke-Lokalen. Denn gerade das Karaoke eröffnet ja die Möglichkeit, dass die zerstückelte Stimme durchscheint, d. h. der eingangs erwähnte Spalt tritt hier gleichsam offen als Abgrund zutage, ja man muss sogar sagen, dass diese Abgründigkeit geradezu programmatisch, wenn nicht gar konstitutiv ist für das Karaoke. Insofern liesse sich hier durchaus von einer Lust an der zerstückelten, ver-rückten Stimme sprechen, von der Lust dabei zu sein, wenn ein Verdrängtes durchbricht, sei es in der eigenen Stimme oder in der Stimme der anderen.

So präsentieren die Künste und verschiedene industrielle Produktionstechniken Stimm- und Bildgestalten, die den zerstückelten Körper und die zerstückelte Stimme in sich aufheben. In Form von verzerrten oder zerbrochenen Körperbildern, in Form von falschen Tönen und von pathologisch wirkendem Gesang taucht die einstige Loslösung vom Mutterkörper als dramatische Urszene des Werdens wieder auf. Die irritierend deformierten Stimmen, die uns dabei zu Gehör kommen, lassen uns gleichsam durchhören – durch uns selbst, durch die Qual der menschlichen Existenz hindurch.

ANMERKUNGEN

¹ Jacques Lacan: *Schriften* I. Ausgew. und hg. von Norbert Haas. Frankfurt/M. 1975, S. 61-70, S. 64.

² Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1983, S. 38.

³ Mladen Dolar: Das Objekt Stimme. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel. Berlin 2002, S. 240 und 239.

⁴ Vgl. Sören Kierkegaard: *Entweder-Oder* (1843). München 1975, S. 475. Zu Kierkegaards ästhetischer Theorie vgl. den Artikel »Subjektivität« von Christoph Menke in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Metzler Stuttgart Weimar 2003, Band 5, S. 734-786, zu Kierkegaard S. 775f. sowie S. 785f..

⁵ Vgl. dazu die Ausführungen J.J. Rousseaus über den Ursprung der Sprache und das geschichtsphilosophische Werk *La Scienza Nuova* von Giambattista Vico. Die Schriften sind zwar älteren Datums, repräsentieren allerdings ästhetische Sichtweisen, die sich in vielen Kreisen bis heute gehalten haben.

⁶ Zur Unterscheidung von hysterischer und infantiler Persönlichkeit bei narzisstischen Störungen vgl. Otto F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzissmus*. Frankfurt/M. 1995, S. 31-34.

⁷ Sigrid Weigel: Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome. Film- und Theoriegeschichtliches zur Stimme als Pathosformel. In: *Masse und Medium*:

Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000. Hg. Inge Münz-Koenen und Wolfgang Schäffner. Berlin 2002, S. 155-166.

⁸ Dabei handelt es sich um den Stummfilm *Ich küsse Ihre Hand, Madame* (R: Robert Land, D 1929). Siehe Weigel (Anm. 7), S. 158.

⁹ Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen.* Ed. and transl. Claudia Gorbman New York 1994, S. 101-104.

¹⁰ In einem Nebensatz verweist Chion auf Gérard Dépardieu oder Catherine Deneuve, deren Stimmen nach den Kriterien der frühen Tonfilmzeit kaum als phonogen genug erachtet worden wären. Ebd., S. 102.

¹¹ Analog dazu verfährt auch das Musikvideo zu Richard Ashcrofts *A Song for the Lovers* (2000), wo der Star allein in einer Wohnung auf einen Besuch zu warten scheint und sich unterdessen sein eigenes Lied über die Stereoanlage vorspielt. Auch in diesem Clip (Regie: Jonathan Glazer) summt der Sänger stellenweise seinen eigenen Song mit, wobei Ashcroft in dem abgedunkelten Appartement so inszeniert wird, als wäre er sozusagen bei lebendigem Leibe beerdigt im Mausoleum der Einsamkeit des Startups. Siehe dazu auch den Essay des französischen Kunstkritikers Laurent Goumarre: *Boîtes à musique*, *Art Press* 259 (Juli/August 2000), S. 92.

Buchbesprechungen

KUH OHNE GLOCKE

MANFRED RIEPE, *Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs.* Bielefeld: transcript Verlag 2004.

Der Titel des anzuzeigenden Buches ist opulent, das sollte einen aber nicht abhalten, es aufzutun und zu lesen. Genausowenig wie es Manfred Riepe abgehalten hat, das opulente narrative Labyrinth der Filme Almodóvars zu betreten und uns da hinein zu begleiten. Manfred Riepe, der unter anderem im RISS veröffentlicht hat und sich als Filmkritiker einen Namen gemacht hat, bespricht die 15 Filme Almodóvars von *Pepi, Luci, Bom* bis *mala educación* in je einzelnen Kapiteln. Er tut dies kenntnisreich mit vielen wertvollen Hinweisen auf Aussagen von Almodóvar selbst, auf Sekundärliteratur und mit aufschlussreichen Querverweisen unter den Filmen.

Die Werke des spanischen Regisseurs gelten als kaum nacherzählbar, weil sie so komplex gebaut sind, so viele Schauplätze haben und keinem linearen Entwicklungsgang folgen. Dennoch hat Almodóvar selbst festgestellt, dass ihre Charakteristik gerade in der Erzählung liegt. Diese schwierige Konstellation ist es, die Riepe interessiert und die er zum Ausgangspunkt wählt. Mit psychoanalytischem, an Lacan geschultem Instrumentarium will er Wege finden durch das Labyrinth, um thematische Stränge herauszuarbeiten und Almodóvars Vorgehen aufzuschlüsseln. Wie nun tut Riepe dies?

In *la flor de mi secreto* sagt eine Mutter zu ihrer Tochter: »Du bist wie eine Kuh ohne Glocke«. Kühe ohne Glocken, das sind, so erfährt man weiter, Frauen, die, von ihren Männern verlassen, nicht an ihren Heimatort zurückkehren. Dort müssten sie »die Heiligenkapellen besuchen, mit den Nachbarinnen an die frische Luft gehen und zusammen beten. Auch wer nicht gläubig ist, tut das. Denn wenn man das nicht macht, dann verirrt man sich so wie eine Kuh ohne Glocke.« (162) Diese Stelle richtet sich an eine Frau, an eine Frau, die einen Männernamen trägt – Leo – und die einen Mann hat, der alle Insignien der Homosexualität zur Schau stellt. Und »Kuh ohne Glocke« das ist, wie wir schon am Anfang des Buches (8) lesen konnten, Mutter Almodóvars liebevoll hilflose Feststellung zum filmenden homosexuellen Sohn. Wir befinden uns also mitten in den Wirren der Fragen nach der sexuellen Orientierung. Eines der immer wiederkehrenden Grundthemen Almodóvars. Riepe widersteht hier aber glücklicherweise der