

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Dolar, Mladen
His Master's Voice

Eine Theorie der Stimme

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2135
978-3-518-29735-3

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2135

Die Stimme ist eines der flüchtigsten Dinge überhaupt und erweist sich doch als eines der komplexesten Phänomene. Dem slowenischen Philosophen und Kulturtheoretiker Mladen Dolar gelingt es, die vielfältigen Aspekte dieses Phänomens in einer einheitlichen Theorie zu bündeln, die systematische mit historischen Darstellungen verknüpft. Dabei eröffnet sich ein Feld, das kaum einen Aspekt der modernen Theorie unberücksichtigt lässt: Die Linguistik, Physik und Metaphysik, die Ethik, Politik und Ästhetik der Stimme und nicht zuletzt die besonderen Stimmen bei Freud und bei Kafka kommen zu Wort.

Mladen Dolar war Professor für Philosophie an der Universität Ljubljana und arbeitet dort heute als Senior Research Fellow.

Mladen Dolar His Master's Voice

Eine Theorie der Stimme

Aus dem Englischen
von Michael Adrian
und Bettina Engels

Suhrkamp

Die Übersetzung wurde gefördert durch das Ministry of Culture
of the Republic of Slovenia

Die slowenische Originalausgabe *O glasu* erschien 2003
im Verlag Analecta in Ljubljana.

Die englische Ausgabe wurde unter dem Titel *A Voice and Nothing More*
2006 bei MIT Press, Cambridge/Mass. und London veröffentlicht.

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.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2135

Erste Auflage 2014

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007

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

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Satz: Memminger MedienCentrum AG

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29735-3

INHALT

Einleitung
Che bella voce! 7

Kapitel 1
Die Linguistik der Stimme 21

Kapitel 2
Die Metaphysik der Stimme 49

Kapitel 3
Die »Physik« der Stimme 80

Kapitel 4
Die Ethik der Stimme 112

Kapitel 5
Die Politik der Stimme 142

Kapitel 6
Freuds Stimmen 170

Kapitel 7
Kafkas Stimmen 217

Literatur 249

Namenregister 257

Che bella voce!

Ein Mann rupfte eine Nachtigall und sprach, da er nur wenig zu essen fand:
»Du bist nur eine Stimme und sonst nichts.«

(Plutarch, *Moralia: Sprüche der Spartaner* [Apophthegmata Laconica] 233a)

Es gibt eine Geschichte, die geht so: Eine Kompanie italienischer Soldaten kauert mitten in der Schlacht im Schützengraben, und ihr Kommandant befiehlt: »Zum Angriff, Männer!« Um den Schlachtenlärm zu übertönen, ruft er mit lauter und klarer Stimme, aber nichts passiert, niemand rührt sich. Der Kommandant ist verärgert und ruft lauter: »Zum Angriff, Männer!« Immer noch keine Bewegung. Und weil in Witzen alles dreimal geschehen muß, bevor sich etwas tut, brüllt er nun: »Zum Angriff, Männer!« Woraufhin sich eine dünne Stimme aus dem Graben erhebt und genießerisch sagt: »*Che bella voce!*« – »Was für eine schöne Stimme!«

Diese Anekdote mag uns vorläufig als Einstieg in die Thematik der Stimme dienen. Auf der ersten Ebene handelt sie von einer fehlgeschlagenen Anrufung. Die Soldaten beziehen den Appell, den Ruf des anderen, den Ruf der Pflicht nicht auf sich und befolgen ihn nicht. Gewiß ist es kein Zufall, daß es sich hier um italienische Soldaten handelt; sie bedienen das Klischee, nicht die tapfersten Soldaten der Welt zu sein, und die Geschichte ist politisch bestimmt nicht besonders korrekt – sie frönt einem uneinigestandenen Chauvinismus und nationalen Stereotypen. Der Befehl mißlingt also, die Angesprochenen erkennen nicht, daß die Botschaft an sie gerichtet ist; statt dessen konzentrieren sie sich auf das Medium, die Stimme. Die Hellhörigkeit für die

Stimme verhindert die Anrufung und das Annehmen eines symbolischen Mandats, die Übertragung einer Mission.

Auf einer zweiten Ebene aber funktioniert eine andere Anrufung an Stelle der fehlgeschlagenen: Zwar erkennen sich die Soldaten nicht in ihrer Mission als Soldaten mitten im Kampfgeschehen, sehr wohl aber erkennen sie sich als die Adressaten einer anderen Botschaft. In Reaktion auf einen Ruf bilden sie eine Gemeinschaft, die Gemeinschaft derer, die die ästhetische Qualität einer schönen Stimme zu schätzen wissen – und zwar auch und gerade dann, wenn es kaum der rechte Moment dafür ist. Bedienen sie also einerseits das Klischee des italienischen Soldaten, so führen sie sich auch in dieser anderen Hinsicht wie Klischeeitaliener auf, nämlich wie italienische Opernliebhaber. Indem sie sich in die Gemeinschaft der »Freunde der italienischen Oper« verwandeln (um die unsterbliche Formulierung aus *Some Like It Hot* aufzugreifen), werden sie ihrem Ruf als Connoisseur gerecht, als Menschen von erlesenem Geschmack, die ihre Ohren ausgiebig am Belcanto geschult haben und eine schöne Stimme erkennen, wenn sie eine hören, und sei es im Geschützfeuer.

Aus meiner voreingenommenen Sicht taten die Soldaten gut daran, für den Anfang zumindest, sich auf die Stimme und nicht auf die Botschaft zu konzentrieren – und hierin möchte ich ihnen gerne folgen. Natürlich taten sie es aus den falschen Gründen: Ein ästhetisches Interesse überkam sie just in dem Moment, als sie hätten angreifen sollen; sie konzentrierten sich auf die Stimme, weil sie die Botschaft nur zu gut verstanden. Stellen wir uns vor, um im stereotypen Bild zu bleiben, der italienische Kommandant hätte gesagt: »Männer, die Stadt ist voller hübscher Mädchen, ihr habt den Nachmittag frei«, dann ist wohl zu bezweifeln, daß sie das Medium der Stimme dem Handlungsaufruf vorgezogen hätten. Ihr selektives ästhetisches Interesse beruhte auf einem »Ich kann Sie nicht richtig hören«,¹ freilich mit einer Besonderheit:

1 »Ich kann Sie nicht richtig hören« ist ein berühmt gewordener Ausspruch Milošević' auf einer Massenkundgebung 1989 in Belgrad, der schnell zu einem geflügelten Wort wurde und den Kern der Jugoslawienkrise auf den Punkt brachte. In dieser neuerlichen Umkehrung sind es nicht mehr die »Untertanen«, es ist der Führer, der hörgeschä-

Normalerweise hört man auf die Bedeutung und überhört die Stimme, man »hört [die Stimme] nicht richtig«, weil sie von der Bedeutung überdeckt ist. Doch ganz abgesehen von ihrem vorgeschützten Kunstinteresse sabotierten die Soldaten die Stimme in dem Moment, in dem sie sie isolierten; sie verwandelten sie unversehens in einen Gegenstand der ästhetischen Lust, in einen Gegenstand der Bewunderung und Verehrung, in die Trägerin einer Bedeutung jenseits aller gewöhnlichen Bedeutungen. Der ästhetischen Konzentration auf die Stimme entgeht die Stimme genau deshalb, weil sie sie zu einem Fetischobjekt macht; die ästhetische Lust verdunkelt das Objekt Stimme, dem ich mich im folgenden zuwenden möchte.

Ich werde zu zeigen versuchen, daß neben den beiden üblichen Verwendungsweisen der Stimme – der Stimme als Trägerin von Bedeutung und der Stimme als Gegenstand ästhetischer Bewunderung – eine dritte Ebene existiert: ein Objekt Stimme, das sich weder im Zuge des Bedeutungstransfers in Luft auflöst noch zum Monument fetischistischer Verehrung erstarrt, sondern sich vielmehr als blinder Fleck des Rufes und als Störung der ästhetischen Wertschätzung erweist. Der ersten Ebene zollt man Tribut, indem man angreift, der zweiten, indem man in die Oper geht. Um der Stimme auf der dritten Ebene Tribut zu zollen, muß man sich an die Psychoanalyse halten. –

Armee, Oper, Psychoanalyse?

Für den zweiten, paßgenaueren Einstieg in unsere Thematik möchte ich mich einer berühmt-berüchtigten Textstelle bedienen, der ersten von Walter Benjamins Thesen »Über den Begriff

dig ist, und zwar genau in dem Moment, als er mit der *vox populi* konfrontiert ist. Die Stimme des Volkes jedoch verlangte unter den damaligen Umständen nicht nach Menschenrechten und bürgerlichen Freiheiten, sondern nach härteren Maßnahmen und repressivem Vorgehen gegen »die Feinde«. In Wahrheit bedeutete Milošević damit also, daß er nur zu gut hörte und sich höchst selektiv taub stellte. Dieses Nebengleis unserer Geschichte macht unmittelbar deutlich, daß Stimme und Gehör auch im Herzen der Politik anzutreffen sind – worauf ich noch zurückkommen werde.

der Geschichte«, jenes letzten Textes, den er noch kurz vor seinem Tod im Jahr 1940 fertigstellte.

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzug erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. Eine Puppe in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde, saß vor dem Brett, das auf einem geräumigen Tisch aufruhte. Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte. Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man ›historischen Materialismus‹ nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen. (Benjamin 1980, Bd. 2, S. 693)

Fast macht es mich verlegen, diesen legendären und von Interpretationen umstellten Text nochmals zu befragen,² dennoch möchte ich versuchen, ihn als Prolegomenon zu einer Theorie der Stimme zu nutzen. Ich gebe zu, daß der Zusammenhang alles andere als offensichtlich ist.

Benjamin bezieht sich auf die Geschichte des Automaten, als sei sie allgemein bekannt, und in der Tat war sie spätestens seit Edgar Allan Poes eigentümlichem Aufsatz »Mälzels Schachspieler« von 1836 überaus populär.³ Poes Text ist

2 Hier stehe ich besonders in der Schuld von Slavoj Žižek, den ich aus der Fülle der Literatur herausheben möchte. Von *The Sublime Object of Ideology* (1989) bis hin zu *Die Puppe und der Zwerg* (2003), bei dessen Titel er Pate stand, hat Žižek wiederholt von diesem Text Gebrauch gemacht hat.

3 Eine umfassende und überaus unterhaltsame Geschichte dieses Schachautomaten bietet Tom Standage in seinem bemerkenswerten Buch *Der Türke* (2003), dem ich einige Informationen entnommen

eigentlich eine Mischung aus investigativem Journalismus und detektivischem »Scharfsinn« à la Dupin – als Johann Nepomuk Mälzel in den 1830er Jahren mit dem angeblichen Schachautomaten auf Amerikatour war, ließ Poe es sich nicht nehmen, zahlreiche Vorführungen zu besuchen und sorgsam alle Besonderheiten zu notieren. Mittels empirischer Beobachtung und deduktiver Schlußfolgerung wollte er zeigen, daß es sich auf keinen Fall um eine denkende Maschine handeln konnte, wie den Zuschauern Glauben gemacht wurde, sondern eindeutig um einen Schwindel. In dieser Maschine mußte ein Geist stecken, ein Geist in Gestalt eines zwerghaften menschlichen Schachspielers.⁴

Was genau meinte Benjamin mit seiner seltsamen Parabel oder Metapher, wenn es denn eine sein sollte? Selbst wenn wir den historischen Materialismus und die Theologie einmal außer acht lassen, bleibt ja das Rätsel, wie eine Puppe denjenigen in Dienst nehmen kann, der sie bewegt, der ganz wörtlich ihre Fäden zieht. Die Puppe scheint von dem buckligen Zwerg kontrolliert zu werden, wird aber in einem zweiten Schritt selbst mit Intentionalität bedacht; sie selbst soll nun die Fäden ihres Herrn ziehen, ihn für ihre eigenen Zwecke in Dienst nehmen. Wie der Automat scheint auch die Metapher verdoppelt, doch liegt das Geheimnis ihrer Doppelnatur vielleicht in einer ziemlich buchstäblichen Verdopplung.

Der Schachautomat wurde 1769 von dem Hofkammerrat

haben. Trotz einer Vielzahl von Quellen erwähnt er Benjamin aber eigenartigerweise nicht ein einziges Mal.

4 Wie sich 1840 herausstellte, als man ihn schließlich untersuchte, bot der Automat genügend Platz für einen ausgewachsenen Menschen; allem Anschein zum Trotz bedurfte es keines Zwerges, Buckligen oder Kindes. Die Vorstellung, ein menschlicher Zwerg müsse sich in seinem Innern befinden, ist fast so alt wie der Automat selbst. Sie wurde in den 1780er Jahren von Thicknesse, Decremps, Böckmann und Racknitz und dann in den 1820er Jahren nachdrücklich von Robert Willis verfochten, später auch noch von anderen. Das Ende seiner Tage sah der Automat bei einem Brand in Philadelphia anno 1854.

Wolfgang von Kempelen⁵ für Kaiserin Maria Theresia konstruiert (für wen sonst?). Er bestand aus einer türkischen Puppe, die in der einen Hand eine Wasserpfeife hielt, während sie mit der anderen ihre Züge machte, und einem Kasten, der ein raffiniertes System von Schublade und klappbaren Trennwänden enthielt. Dieses System erlaubte es dem vermeintlichen buckligen Zwerg, sich unsichtbar in ihm zu bewegen, während dem Publikum vor Beginn des Spieles das Innere des Automaten präsentiert wurde. Der Schachautomat war bald in aller Munde; er schlug berühmte Gegner (unter ihnen Napoleon in einem berühmten, aktenkundig gewordenen Spiel, obwohl man den Quellen mißtrauen darf – Napoleon stand im Ruf, ein sehr guter Schachspieler zu sein, diese Partie allerdings gereichte ihm nicht zur Ehre: Soloausflüge mit der Königin, eine vernachlässigte Verteidigung – kein Wunder, daß er auf dem Weg nach Waterloo war). Nach Kempelens Tod 1804 nahm Mälzel den Automaten in Besitz und ging mit ihm schließlich nach Amerika auf eine große Tournee. Historische Bedeutung kann Mälzel im übrigen auch dafür beanspruchen, daß er im Jahr 1816 das erste Metronom konstruierte. Als erster machte Beethoven in seiner 8. Symphonie von 1817 von der Tempoangabe des Metronoms Gebrauch; eine alles andere als zufällige Verbindung, hatte doch Mälzel auch Beethovens Hörgerät konstruiert – hier ist sie, die unmittelbare Beziehung zur Stimme.

Für Kempelen aber, den seine Erfindung berühmt gemacht hatte, stand der Schachtürke gar nicht im Mittelpunkt des Interesses. Er hatte noch ein anderes, weit ehrgeizigeres Ziel, das er beharrlich verfolgte: Er wollte eine Sprechmaschine kon-

5 Poe war sich dieses Umstands wohl bewußt; er befaßte sich noch in einem anderen Prosastück mit Kempelen – »Von Kempelen und seine Erfindung« –, in dem er diesem eine weitere verblüffende Erfindung zuschrieb: die Erfüllung des alchemistischen Traums, aus Blei Gold zu machen. Wo der erste Text auf Grundlage realer Beobachtung wissenschaftlich verfährt, ist der zweite ganz von Borgesschem Geiste: Er vermischt Fakt und Fiktion und gibt sich bis zu dem Punkt, an dem man beides nicht mehr auseinanderhalten kann, als Tatsachenbericht.

struieren, eine Maschine, die die menschliche Rede nachahmen könnte. An dieser Herausforderung bestand im 18. Jahrhundert lebhaftes Interesse. 1748 regte La Mettrie an, daß der große Automatenbauer Vaucanson versuchen solle, einen *Parleur* zu bauen (La Mettrie 1990, S. 120); und Leonhard Euler, der bedeutendste Mathematiker des Jahrhunderts, lenkte die Aufmerksamkeit auf ein schwieriges physikalisches Problem:⁶ wie sich eine Maschine konstruieren ließe, die in der Lage wäre, die akustischen Hervorbringungen des menschlichen Mundes nachzuahmen. Mund, Zunge, Stimmbänder, Zähne – wie konnte ein so überschaubares Arsenal eine solche Bandbreite spezifischer Laute von so großer Komplexität und Unverwechselbarkeit hervorbringen, daß kein akustischer Apparat sie zu imitieren vermochte? Euler selbst trug sich mit dem Gedanken, ein Klavier oder eine Orgel zu konstruieren, deren einzelne Tasten jeweils einem Sprachlaut entsprächen, so daß man imstande wäre zu sprechen, wenn man wie beim Klavierspielen die Tasten in der richtigen Reihenfolge drückte.

1780 schrieb die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg einen Preis für die Konstruktion einer Maschine aus, die die Fähigkeit besäße, die Vokale nachzuahmen; auch galt es, die physikalischen Eigenschaften der Vokale zu erklären. Viele versuchten sich an dieser mühsamen Aufgabe,⁷ so

6 Und zwar in seinen *Briefen an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie* von 1761. Schon der Titel legt ein beredtes Zeugnis von den Rahmenbedingungen der Aufklärung ab: Einer der bedeutendsten Wissenschaftler seiner Zeit versucht, die sechzehnjährige Friederike Charlotte Luise, Tochter des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, aufzuklären. Wenn Kants berühmtem Diktum zufolge die Aufklärung »der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit« ist, dann schienen in erster Linie nicht die unreifen ungebildeten Massen aufgeklärt werden zu müssen, sondern die Monarchen und Herrscher.

7 Die Pionierleistungen Christian Gottlieb Kratzensteins (der den Preis gewann), Christoph Friedrich Hellwags, des Abbé Mical und anderer würdigt Felderer 2002, auf die ich mich im vorliegenden Zusammenhang vor allem beziehe.

auch Kempelen, der eine *Sprechmaschine* baute (die bis heute im Deutschen Museum in München zu sehen ist und immer noch funktioniert). Die Maschine bestand aus einem hölzernen Kasten, der an einer Seite mit einem (an einen Dudelsack erinnernden) Blasebalg verbunden war – der »Lunge« –, während sich auf der anderen Seite ein Trichter aus Kautschuk befand – der »Mund«, der beim »Sprechen« von Hand bedient werden mußte. Der Kasten enthielt ein System von Ventilen und Kammern, das es mit der anderen Hand zu bedienen galt. Mit einiger Übung konnte man erstaunliche Effekte hervorbringen. Ein Beobachter hielt 1784 fest:

Sie können es nicht glauben, L. Freund, was für eine sonderbare Sensation, das erste Hören einer Menschenstimme und Menschensprache, die augenscheinlich nicht aus einem Menschenmunde kam, auf uns alle machte. Wir sahen einander stumm und betroffen an, und gestanden es uns hernach offenherzig, daß uns im ersten Momente ein kleiner heimlicher Schauer überlaufen hätte (zit. n. Felderer 2002, S. 269).

1791⁸ beschrieb Kempelen seine Erfindung akribisch in seinem Buch *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine*. Die Schrift enthielt die theoretischen Prinzipien und einen Leitfaden zu ihrer praktischen Umsetzung. Ganz gleich jedoch, wie ausführlich sie zu jedermanns Nachvollzug beschrieben war, verursachte die Maschine immer wieder Effekte, die sich nur mit der Freudschen Vokabel »unheimlich« beschreiben lassen. Die Kluft, die es ei-

8 Dies war das Jahr von Mozarts *Zauberflöte*, und einige seiner Kompositionen erinnern uns daran, daß auch Mozart von mechanischen Musikinstrumenten und Musikdosen fasziniert war, so die vom Grafen Deym in Auftrag gegebenen Werke »Adagio und Allegro für ein Orgelwerk in einer Uhr« (KV 594), »Orgelstück für eine Uhr« (KV 608) und »Andante für eine Walze in einer kleinen Orgel« (KV 616), aber auch der Einsatz eines »mechanischen« Glockenspiels in der *Zauberflöte* selbst. Offensichtlich lag das »mechanisch produzierte Erhabene« in der Luft.

ner Maschine erlaubt, durch ein rein mechanisches Verfahren etwas so unbedingt Menschliches wie Stimme und Sprache hervorzubringen, hat etwas Unheimliches. Es ist, als könnte sich die Wirkung von ihrem mechanischen Ursprung lösen und als Überschuß fungieren – ja, als Geist in der Maschine; als ob es eine Wirkung ohne richtige Ursache gäbe, eine Wirkung, die ihre erklärbare Ursache übersteigt – dies ist eine der seltsamen Eigenschaften der Stimme, auf die ich noch öfter zurückkommen werde.

Das Nachahmungsvermögen der Maschine war nicht eben grenzenlos. Sie ›sprach‹ kein Deutsch; anscheinend waren Französisch, Italienisch und Latein erheblich leichter. Wir kennen einige Beispiele ihres Wortschatzes: »*Vous êtes mon ami – je vous aime de tout mon Cœur – Leopoldus Secundus – Romanorum Imperator – Semper Augustus – papa, maman, ma femme, mon mari, le roi, allons à Paris*«, und so weiter.⁹ Gäbe man uns dies als Liste freier Assoziationen, was würden wir vom Unbewußten der Maschine halten? Offensichtlich hat ihre Rede zwei Grundfunktionen: die Liebeserklärung und das Herrscherlob, die beide um so eindringlicher sind, als der anonyme Sprechmechanismus die in der Anrede formal enthaltene Zuneigung auf mechanische Weise produziert. Dieser Kernwortschatz hat den Zweck, die Haltung der Ergebenheit zu demonstrieren; die Stimme der Maschine dient dazu, ihre Unterwerfung – sei es unter den abstrakten Geliebten, die abstrakte Geliebte oder unter den konkreten Herrscher – zu verkünden. Es ist, als könnte die Stimme die Maschine zum Subjekt machen, als gäbe es einen Effekt des Ausgesetztseins – etwas wird ausgesetzt, eine unergründliche Innerlichkeit der Maschine, die nicht auf ihren Mechanismus zu reduzieren ist, und der erste Gebrauch der Subjektivität besteht darin, sich dem Anderen auszuliefern, was

9 »Sie sind mein Freund – Ich liebe Sie von ganzem Herzen – Leopold der Zweite – römischer Kaiser – immer Augustus – Papa, Mama, meine Frau, mein Mann, laßt uns nach Paris gehen.« Überliefert ist der Bericht eines Herrn Windisch, *Lettres de M. Charles Gottlieb de Windisch sur Le joueur d'échecs de M. De Kempelen* (Basel 1783, zit. in: Parret 2002, S. 27).

man am besten mit der Stimme oder eigentlich nur mit der eigenen Stimme machen kann. Womit die Stimme unmittelbar zu einem Dreh- und Angelpunkt wird – die Stimme als Gelöbnis, Verkündung, Gabe, Appell, die hier jedoch mechanisch, unpersönlich hervorgebracht wird, was bestürzt und die sonderbare Verbindung zwischen Subjektivität und Stimme ans Licht bringt.

Kommen wir zur Pointe des Ganzen. Kempelen unternahm in den 1780er Jahren ausgedehnte Tournées durch die großen europäischen Städte und präsentierte oftmals eine doppelte Attraktion, ein Doppelprogramm: einerseits die Sprechmaschine, andererseits den Schachautomaten. Die Reihenfolge war entscheidend. Die Sprechmaschine diente als Einführung zu dem anderen Wunderwerk und stellte dessen Gegenstück, gleichsam einen Vorgeschmack darauf dar, so als handelte es sich um einen zweifachen Apparat, um ein in Form platonischer Hälften aus der Sprechenden und aus der denkenden Maschine zusammengesetztes Doppelgeschöpf. Zwischen beiden Hälften bestand ein auffälliger und suggestiver Unterschied: Zunächst einmal war der Schachautomat mit der Absicht konstruiert, so menschenähnlich wie möglich zu wirken – er gab vor, in tiefes Grübeln zu versinken, rollte mit den Augen und so weiter –, während die Sprechmaschine so mechanisch wie möglich war: Über ihre mechanische Natur täuschte sie nicht hinweg, im Gegenteil, sie stellte sie unübersehbar zur Schau. Ihre größte Anziehungskraft verdankte sie dem Rätsel, wie etwas so gänzlich Nichtmenschliches menschliche Wirkungen zeitigen konnte. Die nichtanthropomorphe Sprechmaschine bildete das Gegengewicht zur anthropomorphen Denkmaschine.

Zweitens gab Kempelen letztlich zu, daß der Schachautomat auf einem Trick beruhte, den er freilich nicht verraten wollte (und er nahm das Geheimnis mit ins Grab). Die Sprechmaschine hingegen war kein Schwindel; ihren Mechanismus, dessen Prinzipien sorgfältig in einem Buch erklärt worden waren, konnte jedermann untersuchen und selbst nachbauen. Der Schachtürke war einzigartig und geheimnisumwoben, während die Sprechmaschine zum Nachbau auf der Grundlage allgemeiner wissen-

schaftlicher Prinzipien gedacht war. Und so kam es, daß ein gewisser Charles Wheatstone 1838 nach Kempelens Anleitung eine Variante des Apparats baute, die so tiefen Eindruck auf den jungen Alexander Graham Bell machte, daß seine Beschäftigung mit ihr schließlich zu nichts Geringerem als der Erfindung des Telefons führte.¹⁰

Drittens gab es ein teleologisches Moment im Verhältnis zwischen den beiden Maschinen – teleologisch in dem schwachen Sinne, daß die Sprechmaschine als Einführung zur denkenden Maschine vorgestellt wurde, erstere also letztere plausibel und akzeptabel machte und mit einem Anschein von Glaubwürdigkeit versah; denn wenn die erste als etwas Reales vorgeführt wurde, dann die zweite als Möglichkeit, obschon zugegebenermaßen mit Hilfe eines Tricks. Es gab jedoch auch ein teleologisches Moment im stärkeren Sinne: Die zweite Maschine erschien als Einlösung dessen, was die erste Maschine versprach.¹¹ Eine Perspektive tat sich auf, in der die denkende Maschine lediglich eine Ergänzung der Sprechenden war, so daß die zuerst präsentierte Sprechmaschine ihr Telos in der Denkmaschine fand oder vielmehr zwischen beiden Maschinen ein quasihegelscher Übergang von »an sich« zu »für sich« stattfand. Was die Sprechmaschine »an sich« war, mußte die Denkmaschine »für sich« werden. Der Sinn dieser Abfolge ließe sich so verstehen, daß Sprache und Stimme die verborgenen Mechanismen des Denkens vorführen, die dem Denken rein mechanisch vorausgehen und die das Denken unter dem Schleier des Anthropomorphismus verbergen muß. Das Denken gleicht der anthropomorphen Puppe, die die reale, also die Sprechende Puppe verbirgt. Das von der türkischen Puppe mit all ihren Requisiten zu wahrende Geheimnis war also nicht der angebliche menschliche Zwerg in ihrem Schoß, ihr Homunkulusgehirn, sondern die Sprechmaschine, die noch vor dem Schachautomaten für jedermann sichtbar zur

10 Nicht zu vergessen, daß im Jahr 1819 auch Charles Babbage den Automaten sah und so beeindruckt von ihm war, daß seine Beschäftigung mit dessen Rätsel ihn zur Erfindung der ersten Rechenmaschinen brachte. Vgl. Standage 2002, S. 122-128.

11 Für diesen Punkt bin ich Felderer 2002, S. 273 verpflichtet.

Schau gestellt wurde. In Wirklichkeit war sie der Homunkulus, der die Fäden der denkenden Maschine zog. Die erste Maschine bildete das Geheimnis der zweiten, und die zweite, die anthropomorphe Puppe, mußte die erste in Dienst nehmen, wenn sie gewinnen wollte.

Ein Paradox: Der Zwerg in der Puppe erweist sich selbst als Puppe, als die mechanische in der anthropomorphen Puppe, und das Geheimnis der denkenden Maschine ist selbst gedankenlos, nichts weiter als ein Mechanismus, der eine Stimme hervorbringt, damit aber den menschlichsten aller Effekte erzielt, einen Effekt namens »Innerlichkeit«. Es verhält sich dabei aber nicht einfach so, daß die Maschine das wahre Geheimnis des Denkens wäre, denn schon in der ersten Maschine gibt es eine gewisse Spaltung: Sie bemüht sich, Sprache hervorzubringen, einige bedeutungsvolle Wörter und minimale Sätze, erzeugt aber zugleich eine über Sprache und Bedeutung hinausgehende Stimme, eine Stimme als Überschuß, und genau hierin lag ihre Faszination: Was genau gesagt wurde, war angesichts der schlechten Tonqualität nicht leicht zu verstehen,¹² aber die Stimme packte jeden sofort und verbreitete allgemeine Furcht, gerade weil sie den Eindruck vollkommener Menschlichkeit erweckte. Doch wurde dieser Stimm-Effekt nicht von einer lückenlosen mechanischen Kausalität hervorgerufen, sondern von einem mysteriösen Sprung in der Kausalität, einer Bresche, einer hinkenden Kausalität, einem Überschuß des Stimm-Effekts gegenüber seiner Ursache, bei dem sich die Stimme im Raum einer Bresche, eines fehlenden Glieds, einer Kluft im Kausalnexus einnistete. Mit seinem einzigartigen Talent für Slogans formuliert Lacan: »Ursache ist nur, wo es hapert / *Il n'y a de cause que de ce qui*

12 Das Problem, die menschliche Stimme synthetisch hervorzubringen, erwies sich als besonders harte Nuß, die erst im elektronischen Zeitalter geknackt werden konnte. Nach allen Bemühungen von Helmholtz, D. C. Miller, C. Stumpf, J. Q. Stewart, R. Paget und vielen anderen gelang es H. Dudley, R. Riesz und S. S. A. Watkins erst 1939, eine entsprechende Maschine zu konstruieren, die sie *Voder* (*Voice Demonstrator*) nannten und auf der Weltausstellung in New York präsentierten.

cloche.« (Lacan 1987, S. 28) Die Ursache erscheint allein an dem Punkt, an dem es einen Ruck in der Kausalität gibt, ein Hinken, eine gestörte Kausalität – und genau an diesem Punkt situierte Lacan das Objekt, die Objekt-Ursache. Vielleicht kann man hierin aber auch den Katalysator des Gedankens im Gegensatz zur anthropomorphen Maskerade des Denkens sehen. Eine geglückte Formulierung Giorgio Agambens besagt: »Die Suche nach der Stimme in der Sprache, das ist, was man Denken nennt« (zit. n. Nancy 2002, S. 45) – die Suche nach dem, was über Sprache und Bedeutung hinausgeht.

Für unsere gegenwärtigen Zwecke könnten wir Benjamins These folgendermaßen gefügig machen oder variieren: *Wenn die Puppe, die man ›historischen Materialismus‹ nennt, gewinnen soll, dann sollte sie die Stimme in ihren Dienst nehmen*. Wir brauchen also eine Theorie der Stimme, des Objekts Stimme, der Stimme als einer der auffälligsten und folgenreichsten ›Verkörperungen‹ dessen, was bei Lacan *objet petit a* heißt.

