

Ole Frahm / Torsten Michaelsen:

Hört die anderen Wellen!

Zur Verräumlichung der Stimme im Radio.

Vorbemerkung Der folgende Text basiert auf einem Vortrag, zu dem uns freundlicherweise Andreas Stuhlmann und Horst Ohde im Rahmen der Ringvorlesung "Radiokultur und Hörkunst" an der Universität Hamburg eingeladen haben. Wir nutzten die Gelegenheit, unsere Thesen am 31. Mai 1999 nicht über die Lautsprecheranlage des Vorlesungssaals vorzutragen, sondern ausschließlich über die Frequenz des Hamburger freien Radios FSK dem Publikum nur durch Radios hörbar zu machen, die vor Ort aufgestellt oder von den ZuhörerInnen mitgebracht worden waren. Die gesprochenen Worte wurden über eine ISDN-Leitung zum Studio und von dort aus weiter zum Fernsehturm übertragen, um auf die verschiedenen Geräte ausgestrahlt zu werden. Durch die digitale Übertragungstechnik entstand eine sichtbare Verzögerung: Lippen und Stimme stimmten wie in schlecht synchronisierten Tonfilmen nicht überein. Darüberhinaus wurde zugleich die Zerstreung unserer Stimmen über die verschiedenen Radiogeräte hörbar und die Verräumlichung der Stimmen im Radio sichtbar. Selbstverständlich wurden die Tonbeispiele, im Vortrag erwähnte paranormale Tonbandstimmen, vom Studio aus eingespielt, so daß sie wie von Geisterhand akustisch erschienen. Gelegentlich verzichteten wir darauf weiterzureden und ließen vorproduzierte Aufzeichnungen unserer Stimmen sprechen. Es versteht sich, daß der vorgetragene (und vorgelesene) Text einen ausgesprochen performativen Charakter hatte, den wir für die schriftliche Fassung nicht erhalten konnten.

1. Am Radio verschluckt

(Abb.)

Der Hamburger Comic-Zeichner Markus Huber hat auf diesem *one pager* vom Januar / Februar 1995 eine Beobachtung über die Stimme im Radio sichtbar gemacht, die eine neue Auffassung der Stimme im freien Radio ankündigt.¹ Sein kugelhäufiger Protagonist berichtet, daß er statt eines Riesenschokoriegels sein Küchenradio verschluckt hat. Wenn er uns darüber in drei Panels aufklärt, dann lesen wir – wie das in Comics so üblich ist – seine Worte als Schrift, verteilt auf mehrere Sprechblasen. Die Stimme zeigt sich in den meisten Comics auf den Oberflächen der Sprechblasen als Schrift. Sie tritt der gezeichneten Figur mit ihrer anderen Materialität gegenüber. Geübten Comic-LeserInnen fällt das Selbstverständliche nicht auf. Die Pfeile der Sprechblasen deuten irgendwohin, zumeist in Richtung des Kopfes der Figuren und scheint damit darauf hinzuweisen, woher die Stimme kommt, wer oder was spricht. So auch hier. Entsprechend tönt das verschluckte Radio frisch von der Leber weg aus dem Bauch. Die

¹ In: Transmitter. Programm des FSK. Januar / Februar 1995, S. 8.

Drohung, 24 Stunden am Tag Kommerzfunk hören zu müssen, läßt dem Radioesser seine Befürchtung wie Haare zu Berge stehen. Sein Kopf scheint vor Schrift zu bersten. Grund genug an Selbstmord zu denken. Dann aber passiert etwas Seltsames: Die Sprechblasen, mit denen die Radiostimmen angezeigt sind, "Teppichhaus", "Partyline", verwandeln sich von einem Panel zum anderen auf dem Papier, auf dem sie gedruckt sind, selbst zu sichtbaren Papierstreifen. Das ist in den Comics des XX. Jahrhunderts ausgesprochen unüblich. Es ist, als schlängelte sich die Stimme des Radios als Schrift auf einem Streifen durch den Raum. Die Stimme aus dem Radio ist verräumlicht.

Warum? "Auf die Frequenz kommt es an!", lächelt der Held, dessen Brillengläser hier mit den Augen zusammen an zwei Lautsprecher erinnern. Es ist ein freier Sender, das Freie Sender Kombinat (FSK) zu hören, das Markus Huber allegorisch bewirbt: Offenbar zeigt freies Radio, daß die Stimme im Radio 'Schrift' wird. Offenbar macht freies Radio die Verräumlichung der Stimme durch das Radio hörbar. Die Verinnerlichung des Unverdaulichen, des Radioapparats, legt die Äußerlichkeit des Mediums frei.

Die folgende Untersuchung ist durch die Frage motiviert, was diese Zeichnung der Stimme des Radios, die geschwungene Sprechblase bedeutet, was es heißt, wenn die Stimme verräumlicht, und die Stimme im Radio zur Schrift wird. So oft von freien Radios die Frage nach der Gegenöffentlichkeit diskutiert wurde, so regelmäßig wird immer wieder vergessen, nach den medialen Bedingungen dieser Öffentlichkeit, also auch nach der Stimme im Radio zu fragen. Wie Huber mit seinem Comic diese Debatte eröffnet, widerspricht er geläufigen Vorstellungen der Stimme in freien Radios: Denn wenn die Stimme Schrift ist, dann ist sie immer schon äußerlich. Demgegenüber glaubt die Mehrzahl freier RadioproduzentInnen, ihre Stimme käme aus ihrem Inneren. Sie denken, die Stimme gehöre deshalb ihnen selbst, es sei ihre eigene Stimme. Diese eigene Stimme aber bleibe – in der Demokratie wie in der Diktatur – zumeist ungehört. Ihre Ausbreitung werde eingeschränkt oder sogar unterdrückt. Demnach scheint freies Radio diese eigene Stimme zu

befreien. Erst durch das freie Radio könne die eigene Stimme wieder zu dem werden, was sie ist: zu einer authentischen. Zur Stimme von der Straße, die spricht, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, zur Stimme, die sich gegen jede und besonders ihre eigene Verdinglichung und Entfremdung wendet.

Freies Radio wäre in diesen Vorstellungen der Ort für die wiedergefundene Stimme, der Ort herrschaftsfreier Kommunikation, an dem sich frei sprechen ließe. Die Freiheit freien Radios bestehe darin, alles sagen zu können, oder sich mit der eigenen Stimme auszudrücken, und die eigene Identität durch die eigene Stimme im Radio zu bestätigen: Die Stimme wird in diesem Sinne zum Garant und zum Medium der eigenen, linken, anti-kapitalistischen Identität und kann erst als solcher auch den Unterdrückten ihre Stimme wiedergeben. Wir können uns der Anschaulichkeit wegen die Entfremdungen der Stimme als Rauschen vorstellen, das die Stimme überlagert, verfremdet, zerstört. Kapitalistische Verdinglichung würde die freie Stimme wie einen Sender am Radio zu einem Rauschen verstellen. freies Radio präsentiert in diesem Sinn die nicht verdinglichte Stimme, die Stimme ohne Rauschen. Die Stimme in ihrer vollen Präsenz. Und erst diese reine Stimme kann die wirkungsvolle, die aufklärende Stimme sein, mit der sich der Kapitalismus verändern, überwinden oder abschaffen läßt.

Oftmals verbinden sich diese vortheoretischen Bestimmungen der Stimme im freien Radio mit einer theoretisch fundierten Kritik an dem rauschenden Massenmedium selbst, die meist dessen Veränderung forderte: "Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln" formulierte Bertolt Brecht im Sommer 1932 einen Imperativ, der das Imperative am Medium aufheben sollte.² Diese Kritik am autoritären Charakter des Radios, so wie es gesellschaftlich erschien und

² Bertolt Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In ders., Gesammelte Werke VIII, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 127-134, hier S. 129. Vgl. zu der Debatte in den freien Radios auch Walter Uka, Medientheorie – Denkschritte zur autonomen Medienpraxis. In: Network Mediencooperative (Hg.), Frequenzbesetzer. Arbeitsbuch für ein anderes Radio. Reinbek: Rowohlt 1983, S. 112-127.

verwaltet wurde, war folgenreich für die Bewegung freier Radios in den siebziger Jahren – nicht zuletzt weil Hans Magnus Enzensberger 1970 in seinem vielgelesenen *Baukasten zu einer Theorie der Medien* Brecht ausführlich zitiert und ergänzt hatte: "Die Entwicklung vom bloßem Distributions- zum Kommunikationsmedium ist kein technisches Problem. Sie wird bewußt verhindert, aus guten, schlechten politischen Gründen".³ Voraussetzung beider Überlegungen ist, daß das Radio als Apparat und als Medium nicht vollendet ist. Es fehlt ihm an etwas, das gezielt vorenthalten wird. Diese Entdeckung, daß es dem Medium an etwas mangle, wird unterschiedlich kompensiert. Jean Baudrillard beispielsweise kritisierte das Radio in seinem *Requiem für die Medien* von 1972 wegen der von ihm erzeugten Machtstruktur und seinem "Monopol der Rede".⁴ Demgegenüber favorisierte er "einen Prozeß unmittelbarer, nicht durch bürokratische Modelle gefilterter Kommunikation" jenseits massenmedialer Mittel, und das bedeutet "eine originale Form des Austauschs" zu etablieren.⁵ Baudrillard hofft so darauf, den von ihm analysierten Mangel des Radios, dessen Einseitigkeit, durch die Präsenz der Stimme ersetzen zu können. Einen anderen Weg sieht Claude Collin durch Radio Alice in Bologna 1977 beschrritten. Sie haben in ihrer Radiopraxis die Einseitigkeit des Mediums durch die technische Realisierung einer Kommunikation aufgehoben, konkret das Radio mit dem Telephon verkoppelt: "Der Gebrauch des Telephons bringt [...] echte menschliche Wärme und ermöglicht eine wirkliche Freisetzung der Rede".⁶ Gemeinsam ist

³ Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In ders., *Palaver. Politische Überlegungen (1967-1973)*. Frankfurt am Main 1974, S. 91-129, hier S. 93.

⁴ Jean Baudrillard, *Requiem für die Medien*. In: Claus Pias, Josef Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 279-299, hier S. 285.

⁵ Ebd., S. 296

⁶ Claude Collin, *Hört die anderen Wellen*. Berlin: EXpress Edition 1980, S. 34. Dieser Einschätzung, daß Alice "die Empfangsgeräte in Kommunikationsgeräte umzufunktinieren" suchte, schließt sich Katja Dieffenbach an - Katja Dieffenbach, *TITEL*. In: *klipp & klang radiokurse / Bundesverband freier Radios* (Hg.), *Kurze Welle, Lange Leitung. Texte zur Radioarbeit*. Zürich: Shedhalle 1998, S. 63-80, hier S. 79. Eine andere Einschätzung nehmen Klemens Gruber und in dessen Folge Friedrich Tietjen und Ole Frahm vor: Klemens Gruber, *Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre*. Wien / Köln: Böhlau 1989,

allen diesen Theorien und Vorstellungen, daß Radio eine Verdinglichung der Stimme bewirkt, und deshalb als zu überwindendes Übel betrachtet wird. Die Bedingungen und Möglichkeiten der Stimme im Radio – ihre Distribution – wird dabei weder erwähnt, noch näher untersucht.

2. Programm

All diese Auffassungen freien Radios sind weit entfernt von Hubers ohrenlosen Männchen, das zufällig, versehentlich ein Radio verschluckt und nicht verdaut. Was lustig scheint, bleibt bei allen möglichen Implikationen doch vor allem eines: unheimlich. Wir mögen lachen, weil der Bauch der Figur so kugelrund ist wie ihr Kopf und für viele Radios Raum zu bieten scheint. Wir mögen belustigt sein, weil wir wissen, wie sehr Radiogeräte heutzutage Schokoriegeln ähneln. Doch indem die Stimme Schrift wird, indem die Stimme aus dem Bauch kommt, wirkt sie gespenstisch. Sie hat keinen Ursprung und scheint aus dem Anonymen heraus die Figur anzusprechen: "Hallo? Hallo?". Die Stimme erscheint materiell – als Papierstreifen im comic strip, materialisiert sich außerhalb des Körpers, sie wird "eine Frage der materiellen Realität",⁷ um ein Wort Sigmund Freuds aufzunehmen, und das heißt: unheimlich. Die Auffassungen der Stimme im freien Radio, wie wir sie vorgestellt haben, verdrängt eben dies Unheimliche der Stimme. Deshalb übt Hubers Comic an diesen überlieferten vorthoretischen und theoretischen Verständnissen des Mediums und der Stimme im Medium implizit Kritik, die wir im folgenden aufnehmen, verfeinern und programmatisch wenden möchten.

Wir vermuten, daß linken Medientheorien und – allgemeiner – Auffassungen von freiem Radio als Biotop der freien Stimme das Radio als Medium unheimlich ist und diese Unheimlichkeit durch die

S. 46-100. Ole Frahm / Friedrich Tietjen, Radio b richt. In: Vor der Information, Nr. 3/4 (1995), S. 66-72. Die programmatischen Texte von Radio Alice sind nachzulesen: Luciano Capelli / Stefano Saviotti (Hg.), Kollektiv a/traverso. Alice ist der Teufel. Praxis einer subversiven Kommunikation. Radio Alice (Bologna). Berlin: Merve 1977.

⁷ Sigmund Freud, Das Unheimliche. In: ders., Studienausgabe Bd. IV, Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 241-274, hier S. 270.

behauptete Autonomie der Stimme gebannt werden soll. Abgesehen von der politischen Frage, ob auf die Ermächtigung 'freier Stimmen' zu hoffen ist, solange diese auf keineswegs 'befreite Ohren' treffen, halten wir eine Radiopraxis keineswegs für emanzipativ, die mit Auffassungen von der Freiheit und der Ungebundenheit der Rede, von echter menschlicher Wärme die notwendige apparative Vermitteltheit des Radios leugnet oder die offenbar unheimliche materielle Distribution der Stimme zwanghaft in eine Kommunikation umdeuten will. Deshalb wollen wir im folgenden der Unheimlichkeit nachgehen und uns fragen, warum und inwiefern die Stimme ursprungslos, die Stimme im Radio Schrift ist. Wir werden kaum abschliessend bestimmen können, welche Bedeutung und welche Konsequenzen diese Tatsache für die Radiotheorie und die Praktiken freier Radios hat – wir können an dieser Stelle nur damit beginnen, die Theorie des Radios von einer Kommunikationstheorie in eine Distributionstheorie zu verwandeln.

Für dieses Unterfangen haben wir drei systematische Schritte gewählt: Zuerst wollen wir – einer Medienbeschreibung Franz Kafkas folgend – zeigen, daß die Stimme im Radio gespenstig ist und erste Kriterien dieser Gespenstigkeit sammeln (3.). Dann werden wir anhand der Praxis der Tonbandstimmenforschung untersuchen, welche Konsequenzen diese Gespenstigkeit der Stimme im Radio hat. Die TonbandstimmenforscherInnen meinen, paranormale, also gespenstische Stimmen aus dem Radio auf Tonband zu bannen – wir werden aus dieser Praxis sieben Wahrheiten über die Stimme im Radio ableiten (4.). Der Nachweis dieser Gespenstigkeit erlaubt noch immer zu behaupten, daß die authentische Kommunikation eine Alternative zum Radio ist. Deshalb werden wir – hier Jacques Derrida zitierend – argumentieren, warum die Stimme selbst schon Schrift ist und die Gespenstigkeit nicht nur eine Frage der Äußerlichkeit der Apparate – weshalb es in den Radios wiederum Techniken gibt, diese doppelte Gespenstigkeit zu bannen (5.). Zuletzt werden wir die Ergebnisse auswerten und an einem Beispiel zu demonstrieren

versuchen, was aus dieser neu gewonnenen Perspektive für eine Theorie des Radios und die Praxis freier Radios folgen kann (6.).

3. Die Gespenster der Kommunikation

Der Schriftstreifen in Markus Hubers *one pager* erscheint mit einem Mal, wie von Geisterhand geschrieben. Daß die Kommunikation über weite Distanzen gespenstische Effekte hat, ist eines der Themen elektronischer Medien. Der amerikanische Fernsehwissenschaftler Jeffrey Sconce hat ihm ein eigenes Buch, *Haunted Media – Electronic Presence from Telegraphy to Television*, gewidmet, das jüngst erschienen ist.⁸ Sconce zeichnet die unterschiedlichen Vorstellungen und populären Mythen von Gespenstern, paranormalen Erscheinungen und Aliens in den elektronischen Medien seit der Einführung der Telegraphie hauptsächlich für die USA nach. Dieser Diskurs ließe sich nur dann als esoterisch abtun, wenn seine Persistenz und seine Materialität als historische Erfahrung ignoriert würden. Beides belegt Sconce an zahlreichen Beispielen, beginnend mit dem Aufkommen des Spiritualismus im XIX. Jahrhundert⁹ und endend mit der Diskussion über Simulation und Cyberspace. Die kollektiven Phantasien von dem Äther als Totenreich, von der Möglichkeit mit dem Radio Signale von Marsianern, anderen Aliens oder eben Gespenstern zu empfangen, haben alle eine genaue historische Signatur, die Sconce zu bestimmen sucht. Dabei neigt er gelegentlich dazu, diese Erfahrung mit den Medien auf eine Kompensation des Neuen, das diese Medien auch bedeuteten, zu reduzieren. In diesem Sinne würdigt er den Diskurs über die Unheimlichkeit der Medien zu wenig *als Diskurs*. Das wird

⁸ Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham / London: Duke UP 2000. Dieses Buch, das uns erst kurz vor der Endfassung unseres Artikels erreichte, betrifft diesen selbstverständlich in allen Bereichen und kann nicht so ausführlich gewürdigt werden, wie es diese außergewöhnliche, kenntnis- wie materialreiche und kluge Studie verdiente. Selbstverständlich ist das Phänomen der Gespenstigkeit nicht auf elektronische Medien beschränkt. Für die Photographien von Nadar beispielsweise hat Rosalind Krauss diese sehr überzeugend nachgezeichnet. Siehe Rosalind Krauss, *Nadar nachspüren*. In: dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Fink 1998, S. 21-39.

dort zum Problem, wo er die Verwobenheit der wissenschaftlichen Entwicklung, technischer Rationalität mit okkulten Vorstellungen nicht ausreichend würdigt. Zwar erwähnt er, daß berühmte Forscher wie Edison und Marconi fest von der Existenz einer Gespensterwelt überzeugt waren, versäumt aber dies in Bezug zu ihren wissenschaftlichen Theorien selbst zu analysieren.¹⁰ Dieses vorsichtige Vorgehen des Fernsehhistorikers ist verständlich. Schließlich eröffnet er ein völlig neues, bisher weitgehend marginalisiertes Forschungsfeld, dessen Seriösität voreilig, aber nachhaltig in Zweifel gezogen werden könnte. Dem beugt seine Studie vor. Aus ihr geht überzeugend und kaum hintergebar hervor, daß es eine den elektronischen Medien immanente Notwendigkeit dieser unheimlichen Phänomene existiert, die wir im folgenden in Bezug auf die Stimme systematisieren wollen. Dafür gibt uns der Prager Versicherungsangestellte Franz Kafka in einem Brief an die Journalistin Milena Jesenská vom März 1922 erste Hinweise, der zugleich bestätigt, wie geläufig die Verknüpfung der Kommunikation über Distanzen mit dem Motiv des Gespenstes auch in Europa war.¹¹

In diesem Brief bezeichnet Kafka das Briefeschreiben als "ein[en] Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eignen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt". Das Schreiben von Briefen ist aus zwei Gründen eine gespenstische Tätigkeit: Die nicht anwesende Adressatin wird in der

⁹ Vgl. dazu Wolfgang Hagen, *Der Okkultismus der Avantgarde*. In: Sigrig Schade / Georg Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink 1999, S. 338-357

¹⁰ Zu Edisons Maschine, mit der dieser direkt zu den Gespenstern Kontakt aufnehmen wollte, vgl. Sconce, *Media*, S. 60, 81ff., zu Marconi ebd. S. 61.

¹¹ Franz Kafka, *Briefe an Milena*. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt am Main: Fischer 1983, S. 301-304, die Zitate finden sich alle auf S. 302. Der biographische Kontext dieses Briefes kann hier nicht erläutert werden. In dem Briefwechsel nimmt er eine besondere Stellung ein – es ist der erste nach einem längeren Schweigen (zum Briefwechsel vgl. Mark Anderson: *Kafkas Unsigned Letters. A Reinterpretation of the Correspondance with Milena*. In: *Modern Language Notes*, Jg. 98, Nr. 3 (1983), S. 384-398). Kafka schreibt selbst, daß er eine "allgemein belehrende Feststellung" trifft (Milena, S. 301). Verschiedene Motive in Bezug auf die distanzierte Kommunikation, das Schreiben von Briefen, das Telephonieren, finden sich auch in anderen Briefen (S. 184, 190, 212, 245). Auf die Bedeutung dieser Stelle haben auch

Anrede als Abwesende angeschrieben und erscheint so gespenstisch anwesend, wie durch die Schrift herbeigerufen. Bevor sich der Briefeschreibende aber über die Erscheinung dieses von ihm herbeigerufenen Gespenstes erschrecken kann, wird er sich im Schreiben selbst zum Gespenst, weil der Schreibende gleichfalls in der Schrift abwesend bleibt. Das geschriebene Wort 'Ich' erscheint unter der Hand als anderes als 'Ich' und damit als Gespenst.¹² Die Schrift im Brief beschwört als Ersatz einer Kommunikation, als anderes dieser Kommunikation, diese beiden Gespenster herauf, das Gespenst des Senders und das Gespenst des Empfängers, die als Gespenster unmöglich miteinander kommunizieren können, sondern vielmehr in den Briefen rastlos herumgeistern. Dadurch wird die Schrift selbst, wird die briefliche 'Kommunikation' unheimlich. Doch damit nicht genug: Das Verschicken der Post zeitigt nicht nur einen übersichtlichen gespenstischen Verkehr zwischen den Adressierenden und Adressierten, sondern auf dem Transport warten weitere Geister auf Nahrung:

"Man kann an einen fernen Menschen denken und man kann einen nahen Menschen fassen, alles andere geht über Menschenkraft. Briefe schreiben aber heißt, sich vor den Gespenstern entblößen, worauf sie gierig warten. Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Weg ausgetrunken. Durch diese reichliche Nahrung vermehren sie sich ja so unerhört".

Die Gespenster haben, wenn sich das so sagen läßt, ein Eigenleben, das sie um so unheimlicher macht. Wie Wegelagerer kommen sie zur Unzeit und trinken Küsse wie Vampire Blut. Sie rauben etwas, geschriebene Küsse, das doch selbst Gespenster zeitigt. Deshalb vervielfältigen sich die Gespenster so unkontrollierbar: Sie entstehen durch den reichlichen Überschuß der Schrift. Kafkas Metaphorik, die zuerst einen Mangel zu implizieren scheint – der Schrift mangelt es an Lebendigkeit, dem Brief an der Präsenz von

Gilles Deleuze und Felix Guattari hingewiesen: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 127 f.

¹² Ein anderes Konzept von modernem Schreiben, dem Schreiben des Ich, vertritt Roland Barthes, To Write: An Intransitive Verb? In: Richard Macksey / Eugenio Donato (Hg.), The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore: Johns Hopkins UP 1970, S. 134-145: Statt einer Gespenstigkeit behauptet er, daß sich Autor und Schrift einander "asymptotisch" annähern (S. 144).

Schreibenden und Lesenden – legt nahe, daß die Gespenster durch einen Überschuß entstehen: Den Überschuß der Materialität der Schrift. Im "Denken" und "Fassen", die Tätigkeiten, die Kafka dem "Briefe schreiben", der distanzierten Kommunikation gegenüberstellt, bleibt jede Kommunikation immateriell, ohne Materialität eines Signifikanten. Denken und Fassen haben damit zwar ein Datum, einen historischen Zeitpunkt, der aber nicht in der Materialität des Signifikanten fixiert ist und so tradierbar wäre. Der Mensch, folgt daraus, hat nicht die Kraft seine eigene Historizität in der Materialität des Signifikanten zu denken oder zu fassen, ohne daß sie ihm unheimlich ist. Denn im "Schreiben" werden die Gespenster durch die fixierte Schrift, dem 'historischen' Ereignis, das Datum der Niederschrift beschworen und zugleich weitere ernährt. Der Mensch ist überwältigt von dieser Wucherung ohne absehbaren Ende.

Aus dieser Vervielfältigung der Gespenster entsteht eine Bedrohung für die ganze Menschheit, weshalb ein paradoxer Kampf zwischen den Menschen und den Gespenstern entbrannt ist – denn die Menschen haben schließlich durch die Techniken der Übertragung die Gespenster selbst heraufbeschworen.

"Die Menschheit fühlt das und kämpft dagegen; sie hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten und den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist so viel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funkentelegraphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrunde gehen".¹³

In Kafkas Reihe bildet Radio als Kommunikationsmedium die notwendig ungenannte (nämlich also solche noch nicht existierende) Fortsetzung, weil es durch die zeitgleiche Übertragung einer Stimme auf viele Geräte den Gespenstern noch mehr Nahrung als beim Telephon oder der drahtlosen Telegraphie bietet.¹⁴ Das heißt, daß die

¹³ Zu Gespenstervorstellungen der Telegraphie vgl. Sconce, Media, Kap. 1; Hagen, Okkultismus, hier S. 344 ff.; zur Gespenstigkeit der "Funkentelegraphie", also dem "Wireless" Sconce, Media, Kapitel 2.

¹⁴ Wolf Kittler übersetzt Kafkas "Funkentelegraphie" mit "Radio", um zu behaupten, daß Kafka von der Erfindung des Radios wußte und den "Odradek" aus Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* als Radio zu deuten. Beides, Odradek und Radio bezieht er dann auf den Begriff der Gespenster in dem Brief: "Odradek [...] ist eines dieser Gespenster [...] Die Macht des Hausvaters [...] ist die Macht einer

technisch übertragene Stimme selbst zum Gespenst wird: Zum einen sind Sender und Empfänger in der übertragenden Stimme ebenso abwesend wie in der Schrift des Briefes. Das Gespenst entwickelt sich hier nicht "unter der Hand", sondern im Mikrophon, in das "man" spricht und durch das die Stimme auf seine Reisen wird. Zum anderen wird im Radio die Stimme nicht an eine/n einzelne/n gesendet, sondern an alle.¹⁵ Die Gespenster haben damit unzählig viele Orte, an denen sie das Gesagte austrinken können. In der massenhaften Verteilung, in der Verräumlichung, mit der die Entmächtigung der Sprechenden einhergeht, wird die Stimme im Äther selbst gespenstisch. Franz Kafka schlägt einen Bogen zwischen der schriftlichen Korrespondenz und der stimmlichen Übertragung und impliziert, daß nicht nur die versandte Schrift Gespenster zeitigt, sondern auch die Stimme in der elektronischen Übertragung gespenstisch und also Schrift wird.

Eine Theorie freier Medien, die mit dieser Gespenstigkeit nicht umgeht, die Medien notwendig erzeugen, eine Theorie, die das Unheimliche der Apparate nicht genauer untersucht, muß unseres Erachtens daran scheitern, das emanzipative dieser Medien, oder auch nur ihren Handlungsspielraum zu bestimmen. Schon hier läßt sich erkennen, warum in den erwähnten Vorstellungen und Theorien immer wieder anders eine Austreibung der Gespenster erhofft wird: Der Kampf, von dem Kafka schreibt, soll mit der Hilfe freier Radiopraxis gewonnen werden. Oder, wie Jean Baudrillard vorschlägt, aufgegeben werden, um, in Kafkas Worten, zum "natürlichen

Stimme, die die anderen 'zum Schweigen' bringt [...] eine solche Stimme ist der Rundfunk [...] heute hört keiner mehr auf die Stimmen aus dem Radio, aber diese Stimmen sprechen weiter, sie sind also nicht gestorben [... *Die Sorge des Hausvaters* rechne] mit der Konstanz der familiären Herrschaftstrukturen durch den Radioapparat". Wolf Kittler, Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas. In ders. / Gerhard Neumann (Hg.), Franz Kafka: Schriftverkehr. Freiburg, Rombach 1990, S. 75-163, hier S. 159 ff. In dem gleichen Band interpretiert Walter Bauer Wabnegg die Briefstelle mit Marshall McLuhan, begründet die distanzierte Kommunikation allein aus der technischen Entwicklung, der Beschleunigung der Kommunikation und übersieht so Kafkas Begriff der Schrift. Walter Bauer-Wabnegg, Monster und Maschinen. Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk. Ebd., S. 316-382, bes. S. 368 f..

¹⁵ Allerdings geschieht im Radio kaum die Entblößung vor den Gespenstern, von der Kafka schreibt. Wenn die (fehlende) Intimität Anlaß für Kafkas Reflexion ist, so ist sie nicht konstitutiv für seine Schlußfolgerungen.

Verkehr" zurückzukehren. Doch ist dies wirklich eine Alternative? Läßt sich hinter die Gespenstigkeit der Stimme zurückkehren? Warum schreibt Kafka nur vom "Denken" an den anderen, nicht aber davon, mit anderen Menschen zu sprechen? Warum schreibt er nur "man kann einen nahen Menschen fassen, alles andere geht über Menschenkraft" und deutet so an, daß schon die Stimme des Menschen, das Sprechen über die Menschenkraft geht: "Nun Sonntag werden wir ja beisammen sein, 5, 6 Stunden, zum Reden zu wenig, zum Schweigen, zum Bei-der-Hand-halten, zum In-die-Augen-sehn genug".¹⁶ Wir vermuten, daß durch die Übertragung von Stimmen - wie sie auch im Radio geschieht - die Präsenz der Stimme, die über Jahrhunderte als das Selbstverständlichste galt, durchkreuzt worden ist.¹⁷ Das Sprechen selbst hat sich verändert und ist gespenstig geworden. Es gibt zwei Möglichkeiten, dies zu erweisen: Historischen aufzuzeigen, wie sich die Geschichte der Medien, insbesondere des Radios, nur als eine gespenstische Geschichte, eine Geschichte auch von den Gespenstern, die sie zeitigten, erzählen läßt.¹⁸ Oder eine systematische Argumentation, wie wir sie im folgenden vorstellen.

4. Wahrheit und Lüge der Tonbandstimmenforschung

Tonbandstimmen sind von Tonbändern oder anderen Medien aufgezeichnete Stimmen unbekannt, ungeklärten, also paranormalen Ursprungs. Dieses Phänomen wurde in den späten 50er Jahren von Friedrich Jürgenson wahrgenommen und schließlich durch sein Buch *Sprechfunk mit Verstorbenen* bekannt gemacht.¹⁹ Es haben sich

¹⁶ Kafka, Milena, S. 194.

¹⁷ Vielleicht ist die Stimme auch in ihrer Fragwürdigkeit durch das Radio ausgestellt worden – das stellt die in dieser Fußnote nicht zu beantwortende Frage, ob und wie sich "die Stimme" in der Geschichte verändert hat. Wenn wir hier Franz Kafka und weiter unten Friedrich Jürgenson und Jacques Derrida als Zeugen für die Gespenstigkeit der Stimme aufrufen, so bleibt zu fragen, wie deren Behauptungen und Entdeckungen selbst historisch, bzw. historisch möglich geworden sind.

¹⁸ In gewisser Weise läßt sich das erwähnte Buch von Jeffrey Sconce als eine solche Geschichte hauptsächlich für den amerikanischen Raum verstehen.

¹⁹ Friedrich Jürgenson, *Sprechfunk mit Verstorbenen*. München: Goldmann, 5. A. 1982. Vgl. auch: Konstantin Raudive: *Unhörbares wird hörbar. Auf den Spuren einer Geisterwelt*. Remagen: Reichl 1968; ders., *Überleben wir den Tod? Neue Experimente mit dem Stimmenphänomen*. Remagen: Reichl 1973; Susy Smith, *Voices of the Dead*. New York: Signet 1977; Hildegard Schäfer, *Stimmen aus einer anderen Welt. Chronik und Technik der Tonbandstimmenforschung*. Freiburg: Bauer 1983.

seitdem viele Menschen mit der Tonbandstimmenforschung beschäftigt, unter anderem auch die litauischen AutorInnen Konstantin Raudive und Zenta Maurina, der Amerikaner Raymond Cass, aber auch viele Vereine.²⁰ Die meisten in der Tonbandstimmenforschung glauben, daß die von ihnen eingespielten Stimmen von Toten oder Ausserirdischen stammen und halten ihre Entdeckung für ein paranormales Phänomen. Wir halten diese Erklärung für eine Reduktion und wollen im folgenden beweisen, daß es sich bei ihrer Entdeckung um ein normales Phänomen mit großer Tragweite handelt.²¹

Aber zuvor wollen wir beschreiben, wie sich diese Stimmen aufzeichnen lassen. Die beiden maßgeblichen Methoden der Tonbandstimmenforschung wurden von Friedrich Jürgenson entwickelt: die "Mikrofonmethode" und die "Radiomethode". Für beide Methoden gilt prinzipiell: Während der Aufnahmen durch Mikrofon oder aus dem Radio sind die gespenstischen Stimmen nicht zu hören. Erst beim Abspielen, beim *nachträglichen* Abhören können auf der Einspielung Stimmen hörbar werden, die bei der Aufnahme nicht zu hören waren. Die Stimmen sind meist sehr leise und sagen selten mehr als ein paar Worte.

Die "Mikrofonmethode" nimmt Stimmen aus dem Raum auf, die wir mit unseren Ohren nicht wahrnehmen können. Es scheinen demnach zahlreiche Stimmen um uns zu sein, die vor ihrer Entdeckung ungehört blieben. Die technischen Apparate – Mikrofon und Tonband – werden nun als Medium genutzt, diese Stimmen hörbar zu machen. Wie der in Düsseldorf ansässige Verein der Tonbandstimmenforschung (VTF) mitteilt, ist der Vorteil dieses neuen Mediums gegenüber den alten, menschlichen Medien, daß jede und

²⁰ In den letzten Jahren ist das Interesse an der Tonbandstimmenforschung wieder gewachsen, wie eine ausgezeichnete CD-Edition der "Parapsychic Acoustic Research Cooperative" (PARC, siehe <http://parc.web.fm>) mit bisher 2 CDs belegt: "The Ghost Orchid" und "Friedrich Jürgenson – from the Studio for Audiosopic Research", zu der es auch eine Ausstellung in Stockholm, Färgfabriken - Center for Contemporary Art and Architecture, gab.

²¹ Hier widersprechen wir Jeffrey Sconce, der die Tonbandstimmenforschung als Reaktion auf die "increasingly chaotic world" interpretiert und insbesondere Konstantin Raudives Arbeit mit der Psychoanalyse parallelisiert. Sconce, Media, S. 81-91, bes. S. 88.

jeder jederzeit mit einem entsprechendem Aufzeichnungsapparat Kontakt mit Verstorbenen aufnehmen kann.²² Die aufgezeichneten Stimmen selbst haben Jürgenson nach einiger Zeit darauf aufmerksam gemacht, daß Einspielungen mit dem Radio ertragreicher seien als die Mikrophonaufnahmen.²³ Für die "Radiomethode" wird ein Mikrophon vor ein Radio gehalten, in dem Mittelwelle eingestellt ist. Das Aufnahmegerät kann auch direkt an das Radio angeschlossen werden. Im Radio kann sowohl ein Rauschen, als auch ein Sender eingestellt sein. Beides wird durch die paranormalen Stimmen erkennbar zu etwas neuem transformiert, das dem Rauschen oder dem zuvor Empfangenen fremd, dessen Herkunft unerklärlich ist. Das Ergebnis der Einspielung wird von den TonbandstimmenforscherInnen dann in charakteristischer Weise überspielt: Die Stimme wird dreimal identisch nacheinander aufgezeichnet um ein viertes Mal im Kontext aufgenommen zu werden. Erst in dieser Wiederholung werden die leisen, verwaschenen Stimmen verständlich und gewinnen Signifikanz.

Aus dieser zugegebenermaßen obskuren und esoterischen Praxis der Tonbandstimmenforschung lassen sich sieben materiale Wahrheiten über die Stimme im Radio ableiten, die bisher wenig beachtet worden sind. Diese Wahrheiten wurden zwar von den TonbandstimmenforscherInnen aufgedeckt, aber von diesen nicht ausgewertet. Es sind Wahrheiten über das Funktionieren der Aufzeichnung, die Herkunft der Stimme und über das Radio. So sehr dieses Phänomen einer eingehenden Analyse bedürfte, wollen wir hier den systematischen Charakter wahren und können die sieben Wahrheiten so nur sehr schematisch vorstellen:

1. *Die Stimme hat keinen Ursprung.* Erst in der Wiederholung, im wiederholten Abspielen der Aufnahme wird die Totenstimme hörbar und verstehbar. Erst in der Wiederholung des Identischen entsteht die Differenz, die einen entscheidenden Unterschied erzeugt.

²² Vgl. www.vtf.de. Es gibt auch eine Vereinszeitung, die VTF-Post, in der zahlreiche, instruktive Artikel zur Tonbandstimmenforschung erschienen sind.

²³ Friedrich Kittler hat daraus voreilig gefolgert, daß die "Geisterstimmen [...] in reiner Radioselbstreklame aufgehen" und so "Kanal und Nachricht" zusammenfallen. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann und Bose 1986, S. 24.

Ohne diese Wiederholung gibt es die Stimme nicht. Sie wird kein erstes Mal gesprochen. Diese *Nachträglichkeit*, die zumeist ignoriert werden muß, indem die *Präsenz der Stimme* behauptet wird, gilt für den Ursprung jeder Stimme. Die Tonbandstimmenforschung zeigt: Die Stimme ist nie präsent, sondern immer nachträglich. Die *Nachträglichkeit ist* ihr Ursprung.

2. *Die Stimme entsteht aus dem Rauschen.* Das Geheimnis dieser Entstehung ist die Wiederholung. Sprechen läßt sich – in diesem Sinne – als wiederholtes Rauschen verstehen. Die Wiederholung des Rauschens läßt die Stimmen nachträglich hörbar werden. Nicht das Rauschen ist die Ausnahme aus der Regel der Radioübertragung, sondern die Frequenz, die einen Sender und kein Rauschen überträgt. Das Rauschen ist nicht die Unterbrechung der Information. Es ist ihre Voraussetzung, es ermöglicht sie erst.

3. *Die Stimmen sind äußerlich, sie sind unkontrollierbar.* Die Stimmen haben eine eigene Materialität jenseits menschlichen Lebens. Sie bilden einen quasi unabhängigen Bereich. Sie lassen sich nicht beeinflussen. Deshalb ist nicht vorherzusehen, wann eine dieser Stimmen erscheint. Nun glauben wir, daß wir, wenn wir sprechen, wissen, was wir sagen. Wir können aber keineswegs kontrollieren, was mit der verräumlichten Stimme geschieht. Die Stimme ist in ihrer Äußerlichkeit objektiv unkontrollierbar, ihre vielfältigen Wirkungen sind unvorhersehbar.

4. *Die Stimmen sind anonym.* Die Stimmen sprechen in vielen Sprachen, oft mischen sie die Sprachen durcheinander. Sie beziehen sich nicht aufeinander und nur im nachhinein auf Fragen. Die SprecherInnen sind unbekannt, so oft auch in der alltäglichen Praxis konkrete Tote angerufen und hinterher angeblich identifiziert werden. Die seltsame Materialität der Stimmen läßt diese anonym erscheinen. Es sprechen keine Gespenster, die Tonbandstimmen sind gespenstisch, weil die direkten Sender und Empfänger immer abwesend bleiben, ihre Herkunft unerklärbar.

5. *Die Stimmen sind ursprünglich zerstreut. Sie bilden keine Einheit.* Die Tonbandstimmen haben keinen festen Ort. Sie geistern

zwischen den Frequenzen des Radios umher. Wenn die Stimme *zufällig* aufgezeichnet wird, dann ist diese *Zufälligkeit objektiv*. Das ist das Gesetz der ursprünglichen Zerstreuung, das die Stimme in die Radios überträgt, über die Radios verteilt. Die Zerstreuung erzeugt zahlreiche Intervalle, in denen die gesprochenen Stimmen unterbrochen sind. Nicht die Einheit der Stimme, sondern diese zahlreichen Unterbrechungen sind ursprünglich. Deshalb sind die Einspielungen der Tonbandstimmenforschung so kurz und fragmentiert.

6. *Die Zerstreuung, die Verteilung der Stimme, es ließe sich auch sagen: ihre Distribution ist wichtiger als Kommunikation.* Mit den gespenstischen Stimmen, die durch die Tonbandstimmenforschung hörbar gemacht worden sind, ist eine Verständigung die Ausnahme. Zwar können Fragen gestellt werden, aber die Antworten geben keine Antworten. Die Gespenster sprechen nicht mit den Menschen, sondern verteilen ihre Stimme. Ihre fragmentarischen Sätze sind immer mehrdeutig und müssen ausführlich interpretiert werden. Oftmals lassen sie sich nicht erklären. Weil die Antworten der Toten erst in der Aufzeichnung erscheinen, gibt es kein lineares Gespräch. Zwischen Frage und Antwort klafft der zeitliche Aufschub. In diesem Sinne erzeugt erst die nachträgliche Interpretation die Linearität des Gesprächs, die Interaktion der Gesprächsteilnehmer.

7. *Den ursprungslosen, in der Wiederholung zerstreuten, verwechselt, unkontrollierbaren, anonymen und fragmentierten Stimmen werden eben diese ‚Eigenschaften‘ wieder aberkannt. Zur Herstellung der Kommunikation werden diese Wahrheiten abgelehnt, als Unsinn verbannt.* Alle sechs Wahrheiten der Tonbandstimmen wurden von den TonbandstimmenforscherInnen wieder relativiert oder abgeleugnet. Die ForscherInnen erklären nicht, warum die Stimmen erst in der Wiederholung zu hören sind. Sie ignorieren die Unkontrollierbarkeit der Stimmen und behaupten, daß sich mit den Gespenstern kommunizieren ließe. Die anonyme Mehrsprachigkeit der Stimmen wird mit einzelnen, oftmals prominenten Toten

identifiziert. Die TonbandstimmenforscherInnen haben eine ganze Metaphysik des Ursprungs auf der Grundlage des Christentums ersonnen, welche die unerklärbare Herkunft der gespenstischen Stimmen zu erklären versucht. Wenn die anderen sechs Wahrheiten die Metaphysik der Massenmedien durchkreuzen, die sich in der Trennung von Sender und Empfänger, in der Identifikation der Stimme, in der Bannung der Verstreuung artikuliert, dann erweist die siebte Wahrheit den Grund, warum diese Wahrheiten durch eine Wiederaneignung verschwinden: Die Stimmen als irreduzibles, anonymes Außen sind gespenstisch und darin unheimlich. Sie müssen gebannt, ihre gespenstische Materialität muß verdrängt werden. Diese Bannung findet in der Behandlung der TonbandstimmenforscherInnen in den Massenmedien einen Doppelgänger: Sie erscheinen nur als Kuriosum. Ihre Arbeit wird von diesen als andere, fremde und obskure, Medienpraxis inszeniert, weil ihr Umgang mit dem Radio die ganze gängige Metaphysik der Massenmedien in deren Herzen reinszeniert. Sie werden ausgegrenzt, zu einem Äußeren, gemacht, um als Kuriosum angeeignet und mit eben diesem Sinn versehen zu werden. Diese Praxis wiederholt exakt den Umgang der TonbandstimmenforscherInnen mit den gespenstischen Stimmen: Deren normale Wahrheit wird von den ForscherInnen als paranormale gebannt.

Diese doppelte Bewegung der Veräußerlichung und der Wiederaneignung, der Zerstreung und der Sammlung, der Unkontrollierbarkeit und der vermeintlichen Kontrolle ist selbst gespenstisch. Diese doppelte Bewegung birgt eine Wahrheit über das Radio und der Theorie des Radios. In dieser doppelten Bewegung – der Entdeckung der Gespenstigkeit der Stimme und der gespenstischen Leugnung, daß die Stimme tatsächlich gespenstisch ist – steht die Tonbandstimmenforschung für den Umgang mit dem Radio und die Medientheorien des Radios Modell. Wie Veräußerlichung und Wiederaneignung für die Stimme funktionieren, soll im folgenden näher betrachtet werden.

5. Fremdheit und Aneignung der Stimme

Die Stimmen im Radio sind ohne Ursprung und gespenstisch.

—

Für die Stimmen, die wir alltäglich auf den UKW-Frequenzen im Radio hören, scheint das nicht zu gelten. Zwar sind die SprecherInnen dieser Stimmen nicht sichtbar - beste Voraussetzungen also, sie für Gespenster zu halten. Doch wird es niemandem schwerfallen, sich eine Person, der die jeweilige Stimme gehört, vorzustellen. Sie spricht in ein Mikrofon und praktisch *im selben Moment* können Sie die Stimme hören. Ob das dabei Gesprochene für zwei Ohren bestimmt ist oder für tausende, ändert nichts daran, daß die Stimme im Radio *einen* Ursprung hat: den Menschen, der sich mit dieser Stimme artikuliert. Die geäußerten Worte leben aus ihrer oder seiner Intention. Daran ändert sich auch nichts, wenn sich diese Stimmen verzerrt und verrauscht gespenstig überlagern und von den TonbandstimmenforscherInnen als paranormale Phänomene festgehalten werden. Denn kaum jemand wird bezweifeln, daß es einer genauen Analyse möglich sein könnte, Personen hinter diesen Erscheinungen auszumachen, die ihre Stimmen an ganz irdischen und wenig unheimlichen Orten verlauten ließen: In fernen Radiostationen, vor CB-Funkgeräten, oder anderen Sendeapparaturen, die Frequenzen außerhalb der gängigen Radiobandbreiten nutzen.²⁴

Wenn wir behaupten, daß die Stimmen im Radio ohne Ursprung und gespenstisch sind, wenden wir uns damit gegen einen

²⁴ Tatsächlich behaupten gnostische Strömungen in der Tonbandstimmenforschung, die Ursache des Stimmphänomens liege in solchen Überlagerungen, aus denen Schallereignisse folgten, die erst von den HörerInnen in ihren jeweiligen Hörsituationen mit Sinn gefüllt werden. Sich auf das Konzept der "Synchronizität" C.G. Jungs berufend, erklären sie das Erscheinen einer gespenstischen Stimme zu einer "sinnvolle(n) Koinzidenz eines objektiven physikalischen Vorgangs mit einem inneren psychischen Ereignis" (Bion, Stefan, Hypothesen zur Entstehung des Tonbandstimmen-Phänomens, www.vtf.de/p93_1.htm, auch enthalten in Heft 4/98 [P93] der vtf-Post, dem Mitteilungsblatt des Vereins für Tonbandstimmenforschung, das über die Homepage www.vtf.de zu beziehen ist), aus dem der subjektive Eindruck entsteht, an einem Kommunikationsakt Teil gehabt zu haben. Eine solche Deutung geht am zentralen Erkenntnisgewinn, den die Auseinandersetzung mit der Tonbandstimmenforschung liefern kann, vorbei: an der Feststellung nämlich, daß jede Stimme bereits im Ursprung gespenstisch ist. Das Konzept der Synchronizität verkürzt die Wahrnehmung einer paranormalen Stimme auf ein subjektives Phänomen und hält dagegen die Vorstellung von einem ungeteilten Ursprung der Stimme aufrecht.

reichen Schatz von Erfahrungen des Sprechens und des Hörens, aus denen sich schließen läßt, daß überall, wo eine Stimme erklingt, alles mit rechten Dingen zugeht. Warum sollte das im Radio anders sein als im heimeligen Gespräch?

Ohne Zweifel gehört die eigene Stimme neben dem Spiegelbild zum wichtigsten Medium der Selbstvergewisserung: untrennbar von der Erfahrung der eigenen Identität dürfte das Gefühl sein, das sie bei der Artikulation der Worte hervorruft. Die Vorstellung, die damit einhergeht ist folgende: Die Stimme wird in meinem Inneren gebildet und bleibt die meine, auch wenn sie sich nach Draußen, das nicht mein Körper ist, ergießt. Der Effekt dieser Aktion ist unschwer über den Hörsinn wahrzunehmen: der Raum wird akustisch in Beschlag genommen, in mir und um mich herum ist *unmittelbar meine* Stimme. Sollten andere Menschen anwesend sein - beim Gebrauch der Stimme durchaus keine Seltenheit - werden sie sich angesprochen fühlen und mit etwas Glück eine angemessene Reaktion zeigen. Das ist aber nicht notwendig: wie vor dem Spiegelbild brauche ich niemanden Außenstehenden, der mich darauf aufmerksam macht, daß meine Stimme mir gehört. "Die Stimme kann, auch wenn sie das audio-phonische System des anderen erreicht, in der reinen Innerlichkeit der Selbst-Affektion verwahrt bleiben", beschreibt der französische Philosoph Jacques Derrida in seinem wirkungsreichen Buch *Grammatologie* diesen Vorgang des Sichselbst-Vernehmens in der eigenen Stimme²⁵. Den Begriff der "Selbst-Affektion" hatte Derrida für dieses Phänomen bereits in der Auseinandersetzung mit der Phänomenologie Edmund Husserls in dem Buch *Die Stimme und das Phänomen* eingeführt. Dort bezeichnet er zunächst den Prozeß der Welterfahrung der stummen "phänomenologischen Stimme", wird jedoch auch auf die gesprochene Rede übertragen. In beiden Büchern ist es Derridas Anliegen zu zeigen, welche zentrale Funktion die Erfahrung der eigenen Stimme für die Konstitution und damit auch für den Weltbezug des Subjektes hat. Diese Bedeutung beschränkt sich nicht auf den alltäglichen

²⁵ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 284

Bereich. Derrida zeigt, daß das sich seiner selbst vergewissernde Subjekt Ausgangspunkt und Ziel der abendländischen Philosophie bis hin zur Phänomenologie ist. Die Auseinandersetzung mit der Stimme führt Derrida damit zu einem neuralgischen Punkt der Philosophie überhaupt: Die tiefe Befriedigung der Selbsterfahrung im Medium der eigenen Stimme wird zur Voraussetzung dafür, Subjektivität und Sein im Allgemeinen als *Präsenz* zu verstehen. Die Bedingung für ein derart verkürztes Subjektverständnis liegt - so Derrida - in dem Versäumnis, die *Medialität* der Stimme wahrzunehmen und zu bestimmen. Stattdessen werden die Signifikanten der Rede verstanden als immaterielle Entäußerungen, die das Innere des Sprechenden nicht wirklich verlassen. Die Stimme fällt demnach

"nicht in die Äußerlichkeit des Raumes und in das, was man die Welt nennt, die nichts anderes ist als das Draußen der Stimme. Im 'lebendig' genannten Wort scheint die räumliche Exteriorität des Signifikanten völlig reduziert."²⁶

Sprechen ist demnach einfaches unvermitteltes Bei-Sich-Selbst-Sein, Ausdruck eines Subjektes, das von sich die Vorstellung gewinnt, vor allen weiteren Interaktionen mit der Außenwelt erst einmal ausdehnungsloser Punkt in Raum und Gegenwart zu sein. Demzufolge hat es auch ein inniges Verhältnis zu den Signifikanten seiner Rede, die nicht als Teil einer symbolischen Ordnung wahrgenommen werden, die außerhalb des Subjektes existiert, ihm also fremd ist und die Bedeutung der Signifikanten bestimmt. Das "lebendige Wort" scheint vielmehr ganz im Besitz der Person zu verbleiben, die es äußert. In der sprachlichen Selbst-Affektion erfährt das Subjekt seine unumschränkte Macht über die Signifikanten seiner Rede und über die sprachliche Bedeutungsproduktion überhaupt.²⁷

²⁶ ebd. vgl. auch Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 140ff.

²⁷ "Die Operation der "Sich-sprechen-Hörens" ist eine singuläre Selbst-Affektion schlechthin. Denn einerseits operiert sie im Medium der Universalität; die dort erscheinenden Signifikate müssen Idealitäten sein, die *idealiter* unendlich als dieselben müssen wiederholt oder wiedergegeben werden können. Andererseits kann sich das Subjekt hören oder aussprechen, sich also vom selbstproduzierten Signifikanten affizieren lassen, ohne den Umweg über die Instanz des Außen, der Welt, der Fremden nehmen zu müssen. Jede andere Form der Selbst-Affektion muß entweder den Bereich der Fremden durchqueren oder auf den Anspruch, universal zu sein, verzichten." Derrida, Stimme, S. 135f.

Diese Erfahrung der eigenen Präsenz ist offenbar prägnant genug, um eine weitere als zweitrangig und abgeleitet erscheinen zu lassen: die Begegnung mit der eigenen Stimme in aufgezeichneter Form, die unverkennbar anders klingt als das, was ich wahrnehme, wenn ich mich beim Sprechen selber höre.

Der fremde Klang ist nicht auf die technische Unzulänglichkeit der Aufnahmegeräte zurückzuführen. Vielmehr nehme ich meine eigene Stimme normalerweise beim Sprechen zu einem großen Teil durch die Resonanz des Schädels wahr. Kaum entfällt diese gewohnte Wahrnehmung und dringt die eigene Stimme nur von Außen, aus dem Raum, den sie ausfüllt, über die Ohren in mich ein, erkenne ich sie nicht wieder - oder will sie nicht wiedererkennen. Denn gegenüber der Wahrnehmung über den eigenen Kopf klingt sie peinlich, unangenehm schrill und bis zur Unverständlichkeit unakzentuiert. Während es gerade das wiederholte Ausstoßen von Lauten ist, das Menschen zu einer Quelle des Genusses werden kann, ist die völlig identische Wiederholung der Stimme von einem Tonträger eine befremdliche Erfahrung. Abgewehrt wird damit jedoch ein Klang, der unabwendbar mit der Artikulation der eigenen Stimme in der Rede einhergeht. Es ist unmöglich, sich stimmlich seiner selbst zu vergewissern, ohne diesen äußeren Klang abzusondern. Was sich im Ekel vor der eigenen aufgezeichneten Stimme artikuliert, ist demnach das Unbehagen vor der Notwendigkeit dieser Veräußerung.

"Im Film erkennt der Mensch den eigenen Gang nicht, im Grammophon nicht die eigene Stimme. Experimente beweisen das"²⁸,

²⁸ Es bedurfte des ersten Tonaufzeichnungsgerätes - also des Grammophons -, um die unheimliche Begegnung mit der eigenen Stimme überhaupt zu ermöglichen - 1877 (vgl. Kittler, Grammophon, S. 37 f., der allerdings einen anderen Fokus auf diese Geschichte hat). Allgemeingut dürfte diese Erfahrung jedoch erst mit der Verbreitung des Mediums geworden sein, das auch die Tonbandstimmforschung zu einem Hobby für alle gemacht hat: mit dem Cassettenrecorder, der von der Firma Philipps 1965 auf den Markt gebracht wurde. Anders als beim bis dahin üblichen, allerdings wesentlich teureren Tonbandgerät gehört beim Cassettenrecorder das eingebaute Mikrophon zur Grundausstattung. Damit ermöglicht es jedes Gerät, das von Benjamin beschriebene "Experiment" zu Hause nachzustellen. Zumindest in Kinderzimmern dürfte das auch häufig geschehen sein. Empirische Untersuchungen der Autoren ergaben, daß kaum jemand, der oder die mit einem solchen Gerät aufgewachsen war, nicht noch irgendwo Cassetten mit selbstmoderierten Radiosendungen aus Kindertagen herumliegen hat. Der Spaß, den solche Aufnahmen offenbar bereiten, läßt darauf schließen, daß die beschriebene Fremdheit

schreibt Walter Benjamin in seinem Essay zum zehnten Todestag Franz Kafkas 1934²⁹ — 25 Jahre vor den Entdeckungen der Tonbandstimmforschung. Mit der Intervention der Aufzeichnungsmedien wird die beruhigende und scheinbar naturwüchsige Verbindung zwischen Körper und Stimme einer Probe unterzogen, in der sie nicht aufrecht erhalten werden kann. Vom Zeitpunkt und Ort ihrer Artikulation abgezogen, wird die Stimme nicht wiedererkannt, nicht wiederangeeignet und bleibt somit als fremder Klang im Raum stehen. Die ersten unheimlichen, ursprungslosen Stimmen, die Menschen in die Verwirrung trieben, waren also ihre befremdlich gewordenen eigenen. Um Einschränkung bemüht, läßt Benjamin diesen Spuk noch in einem von der Außenwelt abgeschlossenen *Experiment* stattfinden. Doch wäre es nicht denkbar, daß sich in den Stimmen, die Friedrich Jürgenson 1959 das erste Mal auf seinem Tonband heimsuchten, nichts anderes niederschlug, als die mit der Verbreitung des "Experiments" freigesetzte Gespenstigkeit der Stimme? Eine Fremdheit, die zumindest eine erste Ahnung davon aufkommen läßt, daß jedes Mal, wenn ich mich über das "'lebendig' genannte [...] Wort" (Derrida) bei mir selbst heimisch machen will, etwas anderes mitspricht - und übertönt werden muß.

Wer das nicht hinbekommt, somit die Äußerlichkeit der Stimme nicht auf die eigene Identität reduzieren kann und sie deshalb als *fremde* wahrnimmt, ist göttliches Medium oder besessen. In zeitgemäßerer Terminologie bietet es sich am ehesten an, in einem solchen Fall von Verrücktheit zu reden. Als verrückt wird bezeichnet, wer den Standards moderner Subjektivität nicht genügt, wer also beispielsweise nicht weiß, daß er eine *eigene* Stimme hat (und nur eine!). Genau diese Stimme ist es, die seiner Person, seinem Körper, Gewicht verleiht, indem sie aus ihm austritt *und* die seine bleibt. Mit dieser Stimme ist dann auch politische Partizipation erlaubt. Eine Auflösung der Bindung hingegen kann sich zu einem individuellen

der eigenen Stimme entweder in der Gewöhnung ihren Schrecken verlor oder gerade zur Quelle gruseligen Hörgenusses wurde.

²⁹Benjamin, Walter, Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: ders., Gesammelte Schriften, Bd. II.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 409-438, hier: S. 436.

und gesellschaftlichen Problem entwickeln, zu dessen Bewältigung eine Vielzahl von Institutionen aufgeboten werden, in denen man mit Disziplinierung, Ausgrenzung oder Heilung Abhilfe schafft.

Die Erfahrung der eigenen Stimme spielt sich ab im Rahmen eines gesellschaftlichen Reglements, das die Grenzen selbstbewußter und zurechnungsfähiger Subjektivität vorgibt. Die Selbst-Affektion produziert nach diesen Vorgaben subjektive Identität, indem sie letztere als ungeteilten Ursprung ihrer Veräußerungen erscheinen läßt: die Signifikanten ihrer Rede erscheinen ganz in der Innerlichkeit dieses Ursprunges aufgehoben. Aus diesem Befund läßt sich zumindest der Schluß ziehen, daß das Subjekt immer auf seinen Gegensatz, auf das Objekt angewiesen ist, das es sich nachträglich als sein Produkt aneignet. Man könnte den subjektiven Produktionsprozeß somit als eine doppelte Bewegung von Veräußerung und Aneignung verstehen: die Rede — ein Haufen Schallwellen, mit denen die redende Person augenscheinlich nicht identisch ist — wird ausgestoßen, dabei jedoch als Eigenes und somit als Bestätigung eigener Identität erfahren. Bei einer solchen Beschreibung stehen zu bleiben hieße jedoch, die subjektive Erfahrung mit denjenigen Begriffen zu erklären, in denen sich diese Erfahrung artikuliert: in Innen und Außen nämlich. Wenn sich Subjektivität als lebendige Gegenwart und Innerlichkeit erst über die Erfahrung dieses Gegensatz konstituieren kann, dann bedeutet das, daß diese Differenz dem Innen bereits eingeschrieben ist. Sein Keim ist gewissermaßen die Differenz, aus der es sich entfaltet und die somit dem Innen und seinem Verhältnis zum Außen vorangeht. Genau diese Verwiesenheit auf die Differenz zeichnet nach Derrida die Problematik der Stimme aus.

"Die Selbst-Affektion setzt als Operation der Stimme eine reine Differenz voraus, die die Selbstpräsenz zerbrechen läßt. Und eben in dieser reinen Differenz ist die Möglichkeit all dessen, was man aus der Selbst-Affektion meint ausschließen zu können, verwurzelt: der Raum, das Draußen, die Welt, der Körper etc."³⁰

Nur über diese Differenz ist das Selbst auf sich bezogen. Weit davon entfernt, für einen ungeteilten Ursprung zu bürgen, bringt die Selbst-Affektion über die Stimme "das Selbst als das Nicht-Identische

hervor"³¹, denn in ihr ist die Äußerlichkeit des Raumes, des Nicht-Ichs, bereits enthalten. In die lebendige Gegenwart des Selbstbezuges hat sich ein Intervall, eine irreduzible räumliche Verschiebung, eingenistet. Die unmittelbare Selbst-Gegenwart ist nicht ohne Vermittlung zu haben: die Stimme ertönt nicht, ohne Signifikanten zu produzieren und sich in den Raum zu verteilen. Es ist diese unkontrollierbare Öffnung der Jetzt-Zeit, die Derrida mit dem Begriff der Verräumlichung belegt:

"Sobald man die Verräumlichung als 'Intervall' oder Differenz und zugleich als Öffnung zum Außen erkannt hat, gibt es keine absolute Innerlichkeit mehr und ist das 'Außen' in die Bewegung eingelassen, durch die das Innen des Nicht-Räumlichen, das sich unter dem Namen 'Zeit' erscheint, sich konstituiert und sich 'präsentiert'. Der Raum ist 'in' der Zeit, er ist das reine sich-Entäußern der Zeit, er ist das Außer-sich als Selbstbeziehung der Zeit."³²

Anders als das Außen, das sich das Subjekt in seinen Werken aneignen kann, ist diese Differenz nicht anzueignen, denn sie ist die Voraussetzung subjektiver Erfahrung: in ihr wird überhaupt erst die Zeit des Subjektes, notwendiges Apriori aller seiner Wahrnehmungen, eröffnet. Sie muß im Subjektivierungsprozeß notwendig übergangen und verleugnet werden. Paradoxerweise wird also die innere Differenz ausgeschlossen und damit zu etwas Äußerem gemacht. Von dort aber kehrt sie wieder und sucht das vermeintlich stabile Innen heim. Vielleicht ist die innere Differenz sogar das, was zum beständigen Sprechen, also zur fortlaufenden Wiederholung der Aneignung der eigenen Stimme, nötig ist. Jeder Kommunikation ginge also die Distribution des Subjektes voraus. Sie ist nicht als ein Mangel zu verstehen. Der Intervall ist tatsächlich als Öffnung zu begreifen, als "Möglichkeit eines Bezuges zu einem Dort und einem Draußen" welche Kommunikation überhaupt erst ermöglicht.³³ Jedes Bei-Sich-Selbst-Sein und jeder Bezug nach Außen beruht auf dieser Verräumlichung, die man als ursprüngliche Zerstreung des Subjektes verstehen kann. Jede Artikulation der Stimme birgt in sich diese Zerstreung des Subjektes auf die Ursprungsorte seines Sprechens.

³⁰ Derrida, Stimme, S.140.

³¹ ebd.

³² ebd., S. 143.

Damit läßt sich genauer klären, was wir bereits ohne weitere Erläuterung weiter oben die *Unheimlichkeit* und *Gespensichtigkeit* der Stimme genannt haben. In erster Annäherung, bezogen auf die Erfahrung, daß die eigene aufgezeichnete Stimme befremdlich und unangenehm klingt, konnte diese Unheimlichkeit noch als eine *einfache* Fremdheit verstanden werden: die eigene Stimme klingt eben einfach wie eine andere. Inzwischen dürfte klar geworden sein, daß damit das Ausmaß dieser Fremdheit noch nicht vollständig bestimmt ist. *Gespensichtig* an der Stimme ist in all ihrer Artikuliertheit ihre Ungestalt: Wenn sie ertönt stellt sie die unmögliche Figur eines Außen im Innen dar. In jedem Akt der Selbst-Affektion wird sie heimgesucht durch die Differenz, zu deren Auslöschung sie artikuliert wird. *Unheimlich* ist sie, weil sie als Trägerin dieser Differenz keinen Ort hat, vielmehr erst den performativen Akt darstellt, in dem das Subjekt Raum gewinnt und sich als Ursprungsort seiner Rede begreifen kann. Wir müssen die unheimliche und gespenstige Stimme in ihrer *doppelten* Fremdheit begreifen: Sie ist kein Außen, das in Opposition zum Innen steht, sondern entfaltet erst diese Opposition, nach der das Subjekt seine Erfahrung strukturiert.

In der *Grammatologie* bringt Derrida diese Ungestalt der Differenz auf den Begriff der *Schrift*. In ihr erkennt er die Instanz, die in der gesamten präsenzfixierten abendländischen Metaphysik immer wieder ins Spiel gebracht wurde, wenn es darum ging, einen Verantwortlichen für den Verlust von Präsenz zu finden. Somit kam ihre die Rolle zu, die quasi urwüchsige Gegenspielerin der Stimme zu spielen, welche ja in der Metaphysik des Subjektes die Aufgabe hatte, dessen unmittelbarer Selbstvergewisserung zu dienen. Die Schrift wäre einer solchen Aufteilung zufolge eine parasitäre und gefährliche äußerliche Bannung der Lebendigkeit des gesprochenen Wortes.

"Sie benimmt den Atem, macht in der Wiederholung des Buchstabens die geistige Schöpfung steril und beraubt sie im Kommentar oder der *Exegese* ihrer Bewegung."³⁴

³³ Derrida, Stimme, S. 74.

³⁴ Derrida, Grammatologie, S. 47.

Derrida beläßt es nicht dabei, die Abwertung der Schrift in einer jahrtausendealten Schriftradition nachzuzeichnen. In dieser Abwertung äußere sich vielmehr die Abwehr dessen, was der lebendigen Rede immer schon ins Wort gefallen ist: die Verräumlichung. Indem sie in dieser Verräumlichung artikuliert wird, ist die Stimme also *Schrift*.

Sobald die Nicht-Präsenz der Stimme selbst empfunden wird - und vorempfunden wird sie bereits an der Schwelle zur Artikulation und Diakritizität -, wird die Schrift in ihrem Wert irgendwie gespalten. Einerseits stellt sie, wie wir gesehen haben, die Anstrengung dar, sich symbolisch die Präsenz wieder anzueignen. Andererseits besiegelt sie eine Vertreibung, die bereits das gesprochene Wort disloziert hatte. Im einen wie im anderen Sinne läßt sich sagen, daß die Schrift auf die eine oder die andere Weise bereits begonnen hatte, auf das 'lebendige' Wort einzuwirken, indem sie es dem Tod im Zeichen aussetzte. Aber das supplementäre Zeichen setzt nicht dem Tode aus, indem es eine schon mögliche Selbst-Präsenz affiziert. Die *Auto*-Affektion konstituiert das Selbst (*auto*), indem sie es teilt. Der Entzug der Präsenz ist die Bedingung der Erfahrung, das heißt der Präsenz."³⁵

Die Schrift stellt die paradoxe Figur eines vorausgehenden Supplementes dar: sie scheint ausschließlich die nachträgliche Fixierung des gesprochenen Wortes zu sein und hat letzteres doch bereits in seinem Ursprung affiziert. Jedes Sprechen ist immer schon auf ein ihm vorausgehendes System der Bedeutung verwiesen, das sich als "räumliche Exteriorität des Signifikanten"³⁶ nicht in die Innerlichkeit des Subjektes zurücknehmen läßt, um dort die Quelle der Präsenz darzustellen. Die Nichtpräsenz, so Derrida weiter, werde ausgeschlossen und handhabbar gemacht, indem sie zu einer "einfachen Exteriorität"³⁷ erklärt werde, die sich das Subjekt aneignen kann und über die sie sich beständig neu produziert.

Das Subjekt ist auf das Schauspiel des Erscheinens von etwas ihm Fremden, das es sich zu eigen macht, angewiesen, um sich somit

³⁵ ebd., S. 285.

³⁶ ebd., S. 284.

³⁷ ebd., S. 286.

als ein Wesen zu produzieren, das sich selbst produziert. Dieses kleine Schauspiel kann mit Fug und Recht als Tragödie bezeichnet werden: als Negation einer Erscheinung zum Zwecke subjektiver Erbauung. Seine Wiederholungen sind ungezählt, denn die Identität, die sich in diesen performativen Akten selbst bestätigt, ist äußerst fragil.

Schließlich ist es die Notwendigkeit dieser Wiederholung, die sich dem Subjekt entzieht und somit seiner Macht über die eigenen Veräußerungen Grenzen setzt. Der Aneignung liegt etwas zugrunde, das sich nicht aneignen läßt: die Angewiesenheit auf den Prozeß der Aneignung selbst. Jedes Wort, jeder Gebrauch der Stimme kündigt von dieser Fremdheit, die erst das Schauspiel von Innen und Außen eröffnet. Auch wenn dieses Schauspiel für gewöhnlich mit einem sicheren Sieg des Innen ausgeht, so bleibt die Fremdheit. *Sie ist irreduzibel*, bleibt als Außen dem Innen - *eingeschrieben*. Sie läßt sich als reale Produktionsbedingung des Subjektes bezeichnen. Die Tragödie der Aneignung, von der wir eben sprachen, ist Teil eines Spiels, das sie nicht aufheben kann – und folglich keine Tragödie darstellt.

Wir können die renitente Fremdheit und Unheimlichkeit der Stimme als ihre Materialität bezeichnen. Doch darf diese Materialität nicht verstanden werden als eine weitere unterdrückte Ursprünglichkeit, die sich das Subjekt widerrechtlich aneignet, oder die durch den Einfall der artikulierten Sprache verdorben wurde. Sie ist keine Welt des Klangs, die es im Kampf gegen eine vermeintliche Vorherrschaft des Auges zu befreien gilt. Wie wir gesehen haben, wird die Materialität der Stimme erzeugt im Prozeß der Verräumlichung des Subjektes. Als das notwendig Ausgeschlossene dieses Prozesses ist sie seine Konstitutionsbedingung. Die Materialität, die wir der Schriftlichkeit der Stimme hier zumessen, kennzeichnet sie in ihrer "radikalen Andersheit"³⁸ gegenüber den Parametern der subjektiven Selbst- und Welterfahrung. Bei dieser Feststellung sollten wir natürlich nicht stehen bleiben. Die

³⁸ Jacques Derrida, Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, hg. von Peter Engelmann, Graz/Wien: Böhlau, Edition Passagen 1986, S. 127.

Philosophin Judith Butler hat gezeigt, was für ein kritisches Potential in der Analyse der Ausschlüsse solcher "Andersheiten" steckt.³⁹ Sie kann der Entfaltung einer subversiven Medienpraxis dienen, wenn sie performativen Akte aufzeigt, durch deren beständige Wiederholung Normalität produziert wird.⁴⁰

Wenn es Sinn macht, die irreduzible Verräumlichung des Sprechens – die Unmöglichkeit, sich Raum und Signifikant anzueignen –, im Anschluß an Derrida *Schrift* zu nennen – was ist dann das Sprechen im Radio? Und weiter: im freien Radio? Kann man Radio als das Medium verstehen, in dem diese Schriftlichkeit ausgestellt wird? Mit einem ersten Versuch diese Fragen zu beantworten und in Hinsicht auf die Theorien des Radios an einem Beispiel auszuwerten wollen wir unsere Überlegungen abschließen.

6. Eine Demonstration

Die Präsenz der Stimme, die von den freien Radios meist behauptete Authentizität des Sprechens im Radio ist immer ambivalent: Wie jeder Gebrauch der Stimme ist sie ein Verweis auf deren irreduzible Fremdheit. In dem Moment, in dem sie Präsenz ausdrückt und zur Erfahrung gibt, entzieht sie diese. Diese Verräumlichung, so können wir Derrida in der *Grammatologie* vernehmen, "ist das Abwesend- und Unbewußt-Werden des Subjektes."⁴¹ Doch ist es dieses Unbewußtwerden, in dem sich das subjektive Bewußtsein artikuliert. Das Radio verstärkt die Bedrohungen der Präsenz, indem es die enge Bindung von Stimme und SprecherIn aufhebt, indem es die Stimme überall dahin verteilt, wo ein Radiogerät diese ausstrahlt. Eine Rückkopplung dieser Ausstrahlung wie bei der Vor-Ort-Kommunikation gibt es in dieser Situation nicht. Daran ändert auch die Möglichkeit des Telephonanrufs, die Kommunikation mit einer HörerIn nichts. Auch die oder der vormalige HörerIn spricht während des Anrufs in der

³⁹ vgl. z.B. Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 66ff.

⁴⁰ Vgl. zu solchen Praktiken den Artikel von Christine Achinger, Dagmar Brunow, Janina Jentz und Regina Mühlhäuser in diesem Band.

⁴¹ Derrida, *Grammatologie*, S. 120.

Sendung, wird selbst zur Sendenden und kann die Ausstrahlung der eigenen Stimme nicht kontrollieren. Die so abgezogenen Stimmen entziehen sich völlig dem Vermögen der jeweils sprechenden Person. Das Radio schafft die räumliche Einheit von Sprechen und Hören ab. Damit radikalisiert es die Intervalle, die schon beim herkömmlichen Sprechen übertönt werden müssen. Das, was wir oben die verleugnete Medialität der Stimme genannt haben, wird also, indem die Stimme ins Medium Radio überführt wird, technisch und deutlich herausgestellt. Das muß nicht – wie bisher – als Mangel verstanden, das Radio muß nicht auf diesen Mangel reduziert werden. Doch augenscheinlich beunruhigt die Distribution. Deshalb wurden einige Verfahren und Theorien entwickelt, um den Entzug von Präsenz, den Radio exerziert, zu bannen. Je nach Format des Senders, je nach Art der Theorie gestalten sie sich unterschiedlich.

Am markantesten ist sicherlich die wiederkehrende Behauptung von Aktualität. Wie wir gesehen haben, ist die Präsenz des Sprechens im Radio immer eine Funktion des Spiels von Verräumlichung und Aneignung. Die Zeitlichkeit des Sprechens im Radio ist die Unterbrechung und die Wiederholung. Die Fetischisierung der Aktualität verbindet diese Extasen des Sprechens über die Abwesenheit des sprechenden Subjektes hinweg zu einem linearen, kontrollierten Wortstrom, entlang dem ebenfalls linear vorgestellten Zeitstrom. Theoretisch hat Werner Faulstich diese Bestimmung des Hörfunks in seinem Buch *Radiotheorie* hervorgehoben, den er "von Anfang an in doppeltem Sinne" als "Medium des Jetzt" bezeichnet: "als Medium der Präsentation und als Medium der Präsenz. [...] Im *live*-Prinzip ist der Hörfunk das Medium der Wirklichkeit".⁴² Um sich von der Distribution der Stimme, dem Machtspiel von Verräumlichung und Aneignung nicht irritieren zu lassen, das Radio immer auch bedeutet, erklärt Faulstich diese Doppelung zur "'Natur' des Mediums", das in seiner Geschichte "nur graduelle Unterschiede erkennen läßt".⁴³ Weshalb nach Faulstich dem

⁴² Werner Faulstich, *Radiotheorie*. Eine Studie zum Hörspiel 'The War of the Worlds' (1938) von Orson Welles. Tübingen: Günter Narr 1981, hier S. 36.

⁴³ Ebd., S. 39.

”dialektischen Denken“ der Status "als dem allein gegenstandadäquaten Zugriff“ zukommt,⁴⁴ läßt sich nur über die Verdrängung der Unheimlichkeit erklären, die sich gerade in der Aktualität als doppelte Spaltung der Stimme, als deren doppelte Fremdheit zeigt. Im freien Radio erscheint diese Verdrängung als Versuch, den Rundfunk als Megaphon zu nutzen und mißzuverstehen, über das Flugblätter und aktuelle Demoauftrufe verbreitet werden.

Kaum zu überhören beim Tunen durch das UKW-Wellenband ist eine weitere Methode, mit dem Präsenzverlust des Sprechens fertigzuwerden: die Aufpolierung des Stimmvolumens mittels technischer Tricks. Die Apparate, die dafür zuständig sind, können aber wesentlich mehr, als nur einen möglichst vollen und runden Livesound herzustellen. Deshalb sind inzwischen viele Sender dazu übergegangen, die Aufmerksamkeit potentieller HörerInnen mit Cyberstimmen zu angeln, die ihre Künstlichkeit offen zu Schau stellen. Offenbar bereitet es Hörgenuß, Stimmen zu lauschen, die nicht mehr auf eine menschlichen Anatomie als Ort ihrer Produktion verweisen.⁴⁵ Einher geht damit die Aufhebung der Linearität und Aktualität der Sendungen, die sich in den eher für ein junges Publikum produzierten Formaten zu einer Aneinanderreihung von Jingles, Trailern und Musikstücken entwickeln. Zumindest außerhalb der Primetimes. Für die Abrichtung zum Tageslauf frühmorgens scheint eine verlässliche menschliche Begleitung weiterhin unverzichtbar zu sein.

Im freien Radio hingegen wird gern der Weg der Verweigerung beschritten: Mehr oder weniger bewußter Verzicht auf alle Techniken der Präsenzerzeugung, um so – im Hörbar-machen der Dürftigkeit der selbstverwalteten Technik – wirklich authentisch zu sein. freies Radio wird in einem solchen Fall verstanden als utopischer Ort außerhalb der gesellschaftlichen Verdinglichungsprozesse, die die

⁴⁴ Ebd., S. 11.

⁴⁵ Die Grenze dieser Spielereien scheint immer noch bei den Nachrichten zu liegen. Die werden zwar bei vielen Sendern gern zu einem flotten *Beat* verlesen. Mit dem Einsatz von Monsterstimmen hält man sich unseres Wissens jedoch noch zurück. Man geht in den Rundfunkanstalten wohl davon aus, daß die HörerInnen den Bericht vom aktuellen Zustand der Welt immer noch am ehesten abgeklärten und solide klingenden Mitmenschen abnehmen.

Stimme in ihrem Ursprung teilen. Dabei wird übersehen, daß es diese ursprüngliche Teilung ist, die das Sprechen erst ermöglicht. Und diese ursprüngliche Teilung erzeugt immer schon eine Asymmetrie: "Die Schrift ist der Ursprung der Ungleichheit".⁴⁶ Weil die Stimme im Radio im erläuterten Sinne zur Schrift wird, ermöglicht dies die Teilung in Sender und Empfänger als Wiederaneignung der Präsenz, die dann auch die "gesellschaftliche Arbeitsteilung zwischen Produzenten und Konsumenten wider[spiegeln]" kann.⁴⁷ Doch bleibt die zerstreute Distribution durch diese ursprüngliche Ungleichheit, durch die Verräumlichung bei aller Möglichkeit der Aneignung unhintergebar. Erst durch diese nicht dichotome, sondern vielfältige Ungleichheit entsteht die Möglichkeit Dinge zu unterscheiden und zu werten: "Der Wert [tritt] an die Stelle der Präsenz".⁴⁸ In der zerstreuten Ungleichheit geht die Dichotomie von Sender und Empfänger nicht auf, die Präsenz des Subjekts wird auf ihre Voraussetzungen, Fremdheit und Aneignung der Stimme, geprüft und bewertet. Das ist kein machtfreies Geschehen. Denn bei allen Behauptungen der Präsenz wird diese Wertung, das, was sich in dem Spiel der Macht zwischen Fremdheit und Aneignung entscheidet, unterschlagen. Dieses Spiel hat nicht erst durch Radio stattgefunden und kann – mit seinen immer in Frage stehenden "Kategorien des 'Senders' und des 'Empfängers'" – insofern "nicht überwunden" werden.⁴⁹ Es gibt kein herrschaftsfreies Sprechen. Vielmehr geht es darum, die Macht des Senders, die diesem in der Hoffnung auf Überwindung zugesprochen wird, selbst als historisch begrenzte, überhaupt als historische zu begreifen, weil seine Stimme notwendig dem Spiel der Nicht-Präsenz, dem Aufschub und der Zerstreuung, ausgesetzt ist. Die Aneignung ist nicht und niemals abgeschlossen – und genau darin öffnet sich der Handlungsraum Freier Radios, der unkontrollierbar bleibt. Die bisherigen Aneignungen des Distributionsapparats Rundfunks durch freie Radios hat noch immer versucht dessen Effekte, dessen Gespenstigkeit zu ignorieren oder als

⁴⁶ Derrida, *Grammatologie*, S. 509.

⁴⁷ Enzensberger, *Baukasten*, S. 93.

^{48/49} Derrida, *Grammatologie*, S. 246.

Mangel zu bannen, statt sie soweit zu nutzen wie dies möglich ist. Brecht, Enzensberger und Baudrillard haben das Radio immer nur als Tragödie fassen können, nicht als Spiel. Dem Rundfunk fehlt in diesem Spiel keine zweite Seite, es fällt in ihm nichts zum Opfer, er dient keiner zweiseitigen Kommunikation, sondern der zerstreuten Distribution. Es geht an dieser Stelle keineswegs darum die genannten Theorien en gros zu verwerfen, sehr wohl aber die problematische Abwertung genau zu untersuchen. So hat der genaue Dialektiker Brecht natürlich recht, wenn er feststellt: "Der Rundfunk [...] ist ein reiner Distributionsapparat". Nur teilen wir seine Folgerung nicht: "er teilt lediglich zu".⁵⁰ Streichen wir aber das abwertende "lediglich", sollte dieser Satz selbstverständlich am Anfang einer Distributionstheorie des Radios stehen.

Doch in wie weit läßt sich die Verräumlichung, das objektive Intervall der materiellen Distribution, das historisch ist, nutzen? Mit den Gespenstern, mit der doppelten Unheimlichkeit läßt nicht rechnen. Vielleicht ist diese Frage am genauesten durch ein Beispiel zu beantworten, anhand einer Sendung, die im – von Markus Huber beworbenen – Freien Sender Kombinat am 6. Juni 1999 anlässlich einer Demonstration gegen einen Nazi-Aufmarsch stattfand, der sich wiederum gegen die Wiedereröffnung der Ausstellung "Vernichtungskrieg – Verbrechen der deutschen Wehrmacht 1941-1944" des Hamburger Instituts für Sozialforschung wandte.⁵¹ Obwohl der Nazi-Aufmarsch verboten worden war, gab es keine Gewißheit, daß diese nicht dennoch demonstrieren würden und tatsächlich gab es "Ausweichaktionen der Nazis in Mecklenburg-Vorpommern".⁵² Die Demonstration gegen die Nazis und für die Auseinandersetzung mit den Thesen der Ausstellung war allerdings auch in letzter Instanz gerichtlich verboten worden. Die Live-Sendung hatte zuerst die Funktion über die unübersichtliche Lage aktuell zu informieren. So

⁴⁹ Anders als Jean Baudrillard fordert: Baudrillard, Requiem, S. 294.

⁵⁰ Brecht, Rundfunk, S. 129.

⁵¹ Die Ausstellung fand in der Freien Akademie der Künste vom 1.6. bis zum 11.7.1999 statt. Zur Sendung vgl. Transmitter, Programm des FSK, Juni 1999, S. 7, 10 f., und Juli 1999, S. 3.

⁵² Transmitter, Juli 1999, S. 3.

wurde mitgeteilt, wo sich Neonazis sammelten, wo sich die Polizei aufhielt usw. Darüberhinaus versorgte sie die HörerInnen mit Musik und bekräftigte die schon in den Tagen zuvor gemachte Aufforderung, ein tragbares Radio mit auf die Straße zu nehmen und sich dort der Gegendemonstration anzuschließen. Deren Bildung wurde allerdings von der Polizei durch umfangreiche Maßnahmen erfolgreich verhindert bis sich einige Menschen an der Hamburger Universität treffen konnten. Diese Nachricht gelangte durch verschiedene Kanäle zu den Leuten im Radio und wurde darüber ausgestrahlt. Keine Kommunikation, sondern zerstreute Distribution ohne kalkulierbare Konsequenz. Wo die HörerInnen diese Nachricht empfangen, wie sie die Nachricht bewerteten, was sie aus ihr schlossen, das lag außerhalb der Kontrolle der Sendenden. Ihre Stimmen teilten immer wieder unterbrochen, sich oft wiederholend mit, daß sich immer mehr Leute am Campus sammelten und die Polizei noch nicht alle Wege dorthin versperrt hatte. Schließlich setzten sich ungefähr 2000 Menschen von dort aus in Bewegung, genug um die Demonstration für die Auseinandersetzung mit den Vernichtungskrieg der deutschen Wehrmacht gegen die Polizei durchzusetzen, was dann auch gelang.⁵³

Kommunikationstheorien des Radios könnten diese Szene nicht adäquat analysieren. Sie würden das Geschehen ausschließlich mit der Aktualität der Sendung erklären. Einer Theorie der wertenden Distribution erscheint an diesem Ereignis entscheidend, daß das Radio durch seine Streuung, in seiner identischen Wiederholung auf die Geräte, durch eine aufgeschobene Aktualität, wenn sich das so formulieren läßt, Handlungsmöglichkeiten eröffnete, die jede Wiederholung zu einer singulären machten. Die Auswirkung der Nachricht war in ihrem Ergebnis deshalb weder für die Sendenden noch für die Polizei kontrollierbar. Die Sendenden übernahmen mit jedem Beitrag eine Verantwortung für das Gesagte, die sie doch

⁵³ Eine umgekehrte Situation beschreibt Siegfried Kracauer am 15.3.1932 für einen Wahlabend: "Das *Radio* ist schuld daran, daß die Öffentlichkeit verwaist. Zu einer Zeit, in der die Politik aus den Bürgerhäusern auf die Straße gedrungen ist, treibt es während entscheidender Stunden die Menschen von der Straße in die guten Stuben zurück". Siegfried Kracauer, *Berliner Nebeneinander. Ausgewählte Feuilletons 1930-33*. Zürich: Edition Epoca 1996, S. 63.

zugleich nicht übernehmen konnten, weil sie unmöglich alle Effekte, die ihre gesprochenen Sätze zeitigten, auch nur ahnten. Die HörerInnen mußten sich einerseits auf das Gehörte verlassen, mußten es aber gleichwohl durch ihr eigenes Handeln, in ihrer eigenen spezifischen Situation überprüfen. Sie hatten zudem damit zu rechnen, daß das Radio von allen zu hören war. Dennoch geschah die Sammlung zur Demonstration für die auf eine solche Entwicklung kaum vorbereitete Polizei wie von Geisterhand. Tatsächlich war diese gegen das Verbot durchgesetzte Demonstration gespenstisch, weil sie durch keinen Befehl, keine Fernsteuerung, keine geheime Absprache entstanden war. Allenfalls hatten anonyme, zerstreute, gelegentlich verrauschte Stimmen zu der Ermöglichung beigetragen. Diese Stimmen repräsentierten nichts, sie waren in ihrer wertenden Distribution, in ihrer Performativität bedeutend.⁵⁴ Interessanterweise haben die Medientheorien diese Performativität immer mit einer gewissen Angst besetzt, zumindest legt dies der von diesen gerne tradierte Mythos einer Massenpanik während der Ausstrahlung Orson Welles' Hörspiels *War of the Worlds* nahe (für die es nach Jeffrey Sconce kaum Belege gibt).⁵⁵ Diese Angst wurde – unbewußt – von den HörerInnen des Freien Sender Kombinats am 6. Juni 1999 parodiert.

Der Erfolg eines solchen Tages ist nicht auf die gleiche Weise zu wiederholen. In einer späteren, ähnlichen Situation erwies sich die Hamburger Polizei als eifrigster Hörer des freien Radio und verunmöglichte im Vorwege jede Möglichkeit einer Sammlung. Den Rundfunk als Distributionsapparat zu analysieren bedeutet diese

⁵⁴ Diese Performativität wäre noch genauer zu bestimmen. Zum Begriff vgl. Butler, Körper, bes. 35-40.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 110-118, wo Sconce überzeugend zeigt, daß die Massenpanik, die *War of the Worlds* angeblich auslöste, eine Legende ist: "Rather, as a 'fantasy' narrative, the panic broadcast, like many other myths and legends, might best be seen as a story with a basis in fact that has over time been elaborated and exaggerated to serve a more important symbolic function for culture at large. The *War of the Worlds* incident has thus become the most famous parable of the oppressive presence associated with network broadcasting, a horror story in which the monster ultimately is not the invading Martians but the invasive broadcaster" (S. 116). Werner Faulstich gehört zu denen, die eine elaborierte Interpretation des Radios ausgehend von dem Hörspiel gaben, vgl. Faulstich, Radiotheorie. Werner Faulstich hat darüber hinaus die Texte transkribiert: 'The War of the Worlds' / 'Der Krieg der Welten'. Vier Hörspiele. Tübingen: Narr 1981.

Historizität auszuwerten: Das Ereignis der Ausstrahlung, das nicht *ein* Ereignis ist, sondern das Ereignis dieser Streuung. Als freies Radio wäre der Rundfunk als Distributionsapparat kein Radio der Bewegung, sondern das bewegliche Radio, nicht das Radio, das zeigt, daß "Medien immer nur Geräusch produzieren",⁵⁶ sondern das Radio der Situation in der Nicht-Präsenz. Es wäre deshalb keine allgemeingültige Theorie des Radios aufzustellen, sondern die Auseinandersetzung über Demonstrationen freien Radios, über die Verhältnisse der Macht, das Spiel und die Aneignung, die Bewertungen, also über die Distribution zu führen. Experimente müßten Thesen beweisen, mit dem Medium in Situationen eingreifen und ausloten, was die Verräumlichung der Stimme im Rundfunk bedeuten, was sie verändern kann. Das Radio würde immer wieder fremd, unheimlich, gespenstisch werden.

⁵⁶ Agentur Bilwet, Medien-Archiv. Bensheim / Düsseldorf: Bollmann 1993, S. 44.