



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Vox manet. Stimme, Körper, Raum und Mythos in der
Raumchoreographie *Narziss Echo*“

verfasst von / submitted by

Livia Heiß, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Dank ...

Meiner Betreuerin ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall für die hervorragende Betreuung, stetiges Feedback, motivierende Worte, wichtige Hinweise und für ihre wunderbare menschliche Art. Sandra Man und Moritz Majce für das Bereitstellen aller Materialien ihrer Raumchoreographien *Narziss Echo* und *Narkosis*. Ich hatte die Möglichkeit, in ihre gedanklichen Prozesse einzutreten, dafür gebührt ihnen mein tiefster Dank. Ebenso wie für das ständige Entgegenkommen hinsichtlich gemeinsamer Treffen und Gespräche, für neue Perspektiven und Literaturhinweise. Besonderer Dank an Sandra Man – ihre fundierten Notizen ermöglichten mir ein Forschen abseits öffentlich zugänglicher Texte. Christine Börsch-Supan für ihre Interpretation der Echo und Ausführungen zu ihrer Arbeitsweise. Ihre Stimme hat mich nun fast ein Jahr lang begleitet. Dr. Gregor Widholm für die Führung durch das Institut für musikalische Akustik – Wiener Klangstil (IWK) und dessen reflexionsarmen Raum sowie für seine Ausführungen zu Schall und Gehör. Meinen Eltern Sonja und Guntram für die bedingungslose Liebe, seelische sowie finanzielle Unterstützung und unermessliche Geduld. Meiner Mama Sonja gebührt besonderer Dank für das gewissenhafte Korrekturlesen. Meinem Bruder Benjamin für seine Ruhe und sein Bestärken in schwierigen Zeiten. Ohne euch wäre nichts von dem hier möglich gewesen. Meinem Freund Hannes für Liebe, Verständnis, Lachen und Auszeiten. Für seine ungebrochene Euphorie über meine Teilerfolge im Schreibprozess. Meiner besten Freundin Vanessa als Schreibgenossin für gegenseitiges Motivieren. Meinem besten Freund Schlappal für seine interessierte Offenheit und gemeinsame Diskussionen weit über die Fachgrenzen hinweg. Aldrik für sein schlichtes (Da-)Sein.

Mein Schaffen entspringt dieser Gemeinschaft und ich bin dankbar, dass ich diesen Weg gehen durfte. Mit dem Bewusstsein, nie wieder so frei über meine Zeit entscheiden zu können, beende ich hiermit dieses Kapitel.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
1.2. Was geplant ist	5
1.3. Verortung im wissenschaftlichen Kontext.....	8
1.4. Eigene Motivation.....	8
1.5. Problematisierung: Stück nicht live gesehen	9
1.6. Materialien und Methoden	9
2. Stimme – Körper – Raum – Technik	11
2.1. Die Stimme – ein performatives Akuomen.....	12
2.2. Stimme und Körper	16
2.3. Stimme und Raum.....	19
2.4. Stimme und Technik	22
2.4.1. Verstärken und Speichern der Stimme	22
2.4.2. Mikrophonstimme	24
2.4.3. Ableton	25
3. Sprechen und Hören.....	27
3.1. Sich selbst und das Andere hören	31
3.2. Zuhören und Schweigen. Stille?	32
4. Stimme und Mythos.....	36
4.1. Problematische weibliche Rede	38
4.2. Stimme bei Ovid	42
5. Die akusmatische Stimme	45
6. Die Stimme der Echo	49
6.1. Die Strafe der Echo	50
6.2. Original und Wiederholung	59
6.3. Wandel von Körper und Körperlichkeit.....	60
6.4. Figur des Nachlebens	63
6.5. Raumkonstituierende Elemente	64
7. Analyse der Raumchoreographie <i>Narziss Echo</i>	65
7.1. Die Macher_innen.....	66
7.2. Zum Begriff der Raumchoreographie	68
7.3. Proberaum und Aufführungsort	72
7.4. Entstehungsprozess	72
7.5. Publikum	78
7.6. Raum	82

7.7. Was passiert in <i>Narziss Echo</i>	85
7.8. Die Echo-Hörsequenz	94
7.8.1. Die Höhlenmetapher. Ein Exkurs.....	95
7.8.2. Die Mundhöhle	100
7.8.3. Überall und (Da)zwischen	104
7.8.4. Im Dialog mit dem Mythos	105
7.8.5. (An)gesprochene Körperhöhlen und Körperlichkeit	107
7.8.6. Wendende Wiederholung	109
7.8.7. Echo als Acousmètre	111
7.8.8. Abwesenheit – Unsichtbarkeit – Schweigen	113
7.8.9. Echos Chor	116
8. Fazit und Ausblick	120
9. Quellenverzeichnis	125
9.1. Monographien	125
9.2. Sammelbände	127
9.3. Artikel in Sammelbänden.....	128
9.4. Zeitungsartikel.....	132
9.5. Online-Quellen.....	132
9.6. Enzyklopädien.....	134
9.7. Unveröffentlichte Manuskripte	134
9.8. Videoquellen	134
10. Abbildungsverzeichnis.....	135
11. Anhang.....	137
11.1. Abstract	137

1. Einleitung

Im Laufe der vergangenen Jahre ist die menschliche Stimme wieder vermehrt in das Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit gerückt. Zahlreiche Publikationen und Sammelbände befassen sich mit einem Phänomen, das uns tagtäglich begegnet, berührt und bewegt. Ob im Gespräch von Angesicht zu Angesicht oder technisch übertragen und/oder reproduziert im Radio, auf Tonträgern. Als Träger von Emotion, Information, Sprechakten. Als sinnlich erfahrbares Medium in der Live-Performance. Als Verweis oder Spur, abgelöst vom sie erzeugenden Körper. Die Liste ließe sich endlos weiterführen, denn: Stimmen umgeben uns ständig und binden uns in Klang- und Hörräume ein, die sie selbst erzeugen und transformieren.

Ich möchte unterschiedliche Facetten der Stimme am Mythos der Echo erproben, jener Nymphe, die von der Göttin Hera mit einem Wiederholungszwang gestraft wird und sich in den schönen Jüngling Narziss verliebt. Schließlich schwindet sie vor Gram ob ihrer unerfüllten Liebe dahin und wird zum raumakustischen Phänomen – zur Antwortenden der Rufenden. Ihre Geschichte ist die ihrer Abhängigkeit, dass jemand anderer anfängt, ist die ihrer wendenden Wiederholung, denn im Widerhall liegt auch widerständiges Potential.

Den Titel *Vox manet* (dt. die Stimme bleibt), entnommen aus dem Originaltext der Echo-Narziss-Sequenz in den *Metamorphosen* von Ovid, habe ich gewählt, weil sich bereits in diesen beiden Worten das Paradoxe, das der Stimme innewohnt, artikuliert. Zudem kommen hier Lautwerden und Nachklang, Flüchtigkeit und Dauer, Produktion und Rezeption zum Ausdruck.

1.2. Was geplant ist

Herzstück dieser Arbeit ist die interdisziplinäre Raumchoreographie *Narziss Echo*. Sie wurde von den beiden Künstler_innen Moritz Majce und Sandra Man erarbeitet und nimmt den antiken Mythos von Narziss und Echo aus den *Metamorphosen* von Ovid als Ausgangspunkt für ein Wechselspiel aus Schauen und Hören, Blick und Stimme, Wort und Bild, im Mittelpunkt und überall sein. Narziss und Echo bewegen sich um-, mit- und nebeneinander. Man und Majce arbeiten dafür mit

Elementen aus Bildender Kunst, Tanz und Hörspiel. Dem stummen, sich bewegenden Körper des Narziss steht die allumfassende Stimme der Echo gegenüber, die keine Figur ist, „sondern ganz und gar anwesende Stimme(n) – im und als Hörraum“¹. Die beiden Schaffenden sprechen von der Stimme *als Höhle*: Die Stimme in *Narziss Echo* ist räumlich und läuft nicht linear, sondern lokal und geschichtet auf acht Lautsprechern, die um das Publikum herum aufgestellt sind. Komplementär zu Echos Hörraum ist Narziss Schauraum mit minimalistischen Choreographien aus Blick und Bewegung. Echos Stimme wird technisch ins Chorische vervielfacht und jenes Hörspiel wechselt sich ab mit dem Schauspiel von Narziss, der um sich und sein Bild kreist. Diese beiden Sinnesräume begleiten einander und beziehen sich aufeinander, treffen sich jedoch nie vollends. Bühnen- und Zuschauerraum gehören zusammen, verbinden sich – man ist als Zuschauer_in mitten im Geschehen, vervollständigender Teil des Geschehens und diesem nicht bloß gegenüberstehend. Das Publikum sitzt während der Aufführung auf Drehstühlen und kann so frei entscheiden, wo es gerade hinblickt oder -hört. In der Raumchoreographie wird keine Geschichte verhandelt, sie ist gänzlich von Narration befreit und lädt die Rezipient_innen zu einem teilhabenden Schauen und Hören ein.²

Es ist mir ein Anliegen, den intensiven kreativen und theoretischen Arbeitsprozess der beiden Künstler_innen exemplarisch hervorzuheben. Majces und Mans Arbeiten entstehen in enger Zusammenarbeit und in Bezug zu bereits entstandenen, entstehenden und zukünftigen Raumchoreographien. Im Kontext vorhergehender Arbeiten entstandene Elemente, Videos, Texte, Klänge, etc. werden wieder aufgegriffen und finden Eingang in aktuelle Produktionen. Ihr Schaffen ist für Majce „eine Art wachsender Landschaft als Werk“³. Ich begreife *Narziss Echo* als dynamisches Fragment dieser Landschaft. Ausgehend von jener Raumchoreographie also möchte ich die Stimme im Verhältnis zu Körper, Raum und dem Mythos der Nymphe Echo einer näheren Betrachtung unterziehen.

¹ Man, Majce, ‚Programmtext‘ zu *Narziss Echo*, <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/>; zuletzt aufgerufen am 02.11.2018.

² Vgl. ebd.. Vgl. auch Stückbeschreibung auf der Homepage des brut Wien, https://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2017/2017_03_Maerz-2017/2017_03_imagetanz_Moritz-Majce-Sandra-Man_Narziss-Echo; zuletzt aufgerufen am 02.11.2018.

³ Mail von Moritz Majce den Arbeitsprozess betreffend, vom 09.12.2018.

Die Forschungsfrage, die dieser Arbeit zugrunde liegt, lautet:

Inwiefern wird – ausgehend von Ovids Mythos – in der Raumchoreographie *Narziss Echo* die Stimme in ihrer Räumlichkeit als Höhle gedacht? Damit verbunden ist die Frage nach den Klang- und Hörräumen, die von der Stimme produziert und konstituiert werden. Stimmerzeugung und -wahrnehmung sind an körperliche Vorgänge / an den Körper gebunden. Wie gestaltet sich im Stück unter der Berücksichtigung, dass es sich um eine elektroakustisch verstärkte und teilweise reproduzierte Stimme handelt, das Verhältnis von Stimme und (Un-)Körperlichkeit? Jene Fragen stehen unter dem Aspekt von Mans und Majces Verständnis von Raum als bewegtes Geschehen und sich-Beziehen.

Das Kapitel *Stimme – Körper – Raum – Technik* setzt sich zum Ziel, einen Überblick über die grundlegenden Interessenskomponenten dieser Arbeit zu bieten. Das Kapitel zum *Sprechen und Hören* findet Eingang, weil einerseits Echo immer das wiederholt, was sie hört und andererseits weil der Wahrnehmungsmodus des (Zu-)Hörens einen wesentlichen Bestandteil der Rezeption des Stücks darstellt. Nachdem mit diesen Abschnitten Forschungsfeld sowie Begrifflichkeiten geklärt wurden, beschäftige ich mich mit *Stimme und Mythos*. Ich möchte in den dazugehörigen Unterkapiteln zeigen, dass Echo in einer Tradition vorwiegend weiblicher Stimm- und Sprachprobleme in mythologischen Erzählungen steht und ein exemplarisches Beispiel einer ‚*problematischen*‘ weiblichen Rede darstellt, deren Verästelungen bis in die Gegenwart fortbestehen. In weiterer Folge werde ich, da Echo nach ihrer Verwandlung als (vermeintlich) ‚körperlose‘ Stimme in Erscheinung tritt, das Phänomen der *akusmatischen Stimme* behandeln, bevor ich mich anschließend mit Echos Strafe durch die Göttin Hera und ihren Auswirkungen beschäftige. Hier werde ich das Verhältnis von *Original und Wiederholung* diskutieren und Überlegungen zum *Wandel von Körper und Körperlichkeit*, zur Stimme als *Figur des Nachlebens* sowie zu den *raumkonstituierenden Elementen* von (Echos) Stimme anstellen. Nach diesen Ausführungen werde ich zur Analyse der Raumchoreographie *Narziss Echo* übergehen, bevor Fazit und Ausblick einen (vorläufigen) Abschluss bilden.

1.3. Verortung im wissenschaftlichen Kontext

In den letzten Jahren hat das Phänomen Stimme im geisteswissenschaftlichen Kontext wieder vermehrt Aufmerksamkeit auf sich gezogen, zahlreiche Sammelbände beschäftigen sich mit der Stimme, ihrer Körperlichkeit, ihren sinnlichen und sinnstiftenden Qualitäten sowie ihrer Raumschaffung. Im Kontext dessen fragt diese Arbeit danach, wie sich jene Komponenten auf die Figur der Echo anwenden lassen und was eine Stimme zu sagen vermag, ohne Sprache zu artikulieren. Gleichzeitig muss im Falle der später zu untersuchenden Sprechakte auch immer mitgedacht werden, *was* gesagt wird und *wie* es gesagt wird.

Zu den Arbeiten von Man und Majce gibt es noch keine externe wissenschaftliche Auseinandersetzung, mit Ausnahme eines philosophischen Essays der Nancy-Schülerin Marita Tatari, die mit „*Narkosis – Plastizität der Gegenwart*“ eine Rezension zur Raumchoreographie *Narkosis* verfasst hat. Teile dieser Rezension lassen sich für Überlegungen zu *Narziss Echo* heranziehen, da sich die beiden Stücke in manchen Teilen ähneln bzw. sich *Narkosis* auf *Narziss Echo* bezieht. Diese Arbeit ist der Versuch, dem Schaffen von Man und Majce im universitären Kontext zu Aufmerksamkeit zu verhelfen. Dankenswerter Weise kann ich dabei auf fundierte philosophische Überlegungen der Macher_innen selbst zurückgreifen.

1.4. Eigene Motivation

Meine eigene Motivation hinter dem Thema dieser Arbeit ist schnell erklärt. Seit meiner Kindheit hege ich eine Faszination für das Auditive, in den vergangenen Jahren spezialisierte sich diese immer mehr auf die menschliche Stimme bis hin zu meiner Ausbildung zur Studio- und Synchronsprecherin, im Rahmen derer ich mich vermehrt für die akusmatische Stimme zu interessieren begann. Das Interesse für die Wahrnehmung der weiblichen Stimme in Vergangenheit und Gegenwart sowie die Begeisterung für antike Mythologie trugen ihr Übriges dazu bei. All das nun im Kontext eines zeitgenössischen Stückes verbinden zu können, nehme ich als Herausforderung an.

1.5. Problematisierung: Stück nicht live gesehen

Es muss an dieser Stelle problematisiert werden, dass ich das Stück selbst nicht live gesehen habe, als es im März 2017 zur Aufführung kam. Ich wurde erst ein Jahr danach im Zuge meiner Recherchen darauf aufmerksam und beschloss, da mir Thematik und Herangehensweise zusagten, Man und Majce via Email zu kontaktieren. Es folgte ein kurzer Mail-Wechsel mit Sandra Man und im Mai 2018 kam es zu einem ersten persönlichen Treffen, im Rahmen dessen wir besprachen, ob ein Schreiben über das Stück, ohne es gesehen zu haben, möglich und sinnvoll wäre. Da mir Man eine Vielzahl an Materialien und die Möglichkeit zum weiteren Kontakt inkl. Hilfestellung anbot, kam ich zu dem Entschluss, das Wagnis einzugehen. Mir ist bewusst, dass sich ein Schreiben, das sich auf Video- und Tonaufnahmen stützt, deutlich von einem Schreiben, das von der eigenen visuellen, auditiven und körperlichen Erfahrung ausgeht, unterscheidet. Dieser Umstand wird in diesem speziellen Fall jedoch entschärft, da ich im September 2018 die Möglichkeit hatte, die Echo-Hörsequenz in Berlin zu hören und sinnlich zu erfahren. Sandra Man lud mich dafür in ihren Proberaum ein und baute das 8-Kanal-Lautsprecher-System für mich auf.

Der stete persönliche Kontakt zu Sandra Man und Moritz Majce und der Einblick in ihre Notizen, Blogeinträge und Texte ermöglichten mir einen detaillierten Überblick zur Raumchoreographie *Narziss Echo*. Das Einbeziehen verschiedenster Medien (Video, Audio, Text), ergänzt mit eigenen sinnlichen Erfahrungen, ist meiner Meinung nach, ein Gewinn für diese Arbeit.

1.6. Materialien und Methoden

Die theoretische Basis dieser Arbeit wurde mittels Literaturrecherche und -zusammenfassung geschaffen. Neben theater-, literatur- und kulturwissenschaftlichen Texten fanden hier vor allem philosophische Ausführungen zum Thema Stimme Eingang. Ich nenne die wichtigsten Autor_innen, aus deren Überlegungen diese Arbeit schöpft, in einem Atemzug: die Philosophen Jean-Luc Nancy, Roland Barthes und Hans Blumenberg, die Althistorikerin und Feminismus-Vertreterin Mary Beard, die Philosophin Lisa

Folkmarson Käll, der Philosoph Gernot Böhme, die Philosophin Petra Gehring, die Literaturkritikerin und Autorin Anne-Emmanuelle Berger, die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel, der Literaturwissenschaftler Sebastian Schulze, die Kulturwissenschaftlerin Nora Abdel Rahman, die Philosophin und Medientheoretikerin Sybille Krämer, der Theater- und Kulturwissenschaftler Vito Pinto, der Kultur- und Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme, die Zahnärztin Beate Slominski, der Filmwissenschaftler Michel Chion, der Kulturwissenschaftler Thomas Macho, die Theater- und Medienwissenschaftlerin Doris Kolesch, die Literaturwissenschaftlerin Bettine Menke, die Musikwissenschaftlerin Marie Thompson, der Anthropologe W. Tecumseh Fitch, der Autor und Historiker Reiner Abenstein sowie der Theaterwissenschaftler Lorenz Aggermann.

Der Vollständigkeit halber sind außerdem noch zu nennen: Erika Linz, Bernhard Waldenfels, Gilles Deleuze, Michel de Certeau, Jacques Derrida, Claudia Benthien, Lilli Gast, Mathy Dietrich, Jörg Villwock, Bettina Wodianka, Karl-Heinz Göttert, Reinhart Meyer-Kalkus, Hans-Thies Lehmann, Helene Varopoulou, Paul Zumthor, Otto Bollnow.

Die Figur der Echo taucht im breiten Feld der Mythologie in verschiedenen Versionen auf. Zahlreiche Gedichte, Erzählungen usw. greifen ihr Schicksal auf. Ich gehe von der Geschichte zwischen Narziss und Echo in den *Metamorphosen* von Ovid aus, da auch die später zu analysierende Raumchoreographie von dieser Version des Mythos ihren Ausgangspunkt nimmt. Neben einer eingehenden Lektüre von Ovids Originaltext habe ich hauptsächlich mit der Übersetzung von Hermann Breitenbach gearbeitet. Um einer einseitigen Betrachtung entgegenzuwirken, habe ich auch die neuere Übersetzung von Michael von Albrecht hinzugezogen. Von Albrechts Ausgabe enthält zudem auch den lateinischen Originaltext und wurde zum Zitieren desselben verwendet.

Für die Analyse von *Narziss Echo* habe ich mit verschiedenen Materialien gearbeitet, die in ihrer Fülle und ihrem Inhalt selbst eine Form der differierenden Wiederholung produzieren. Zu diesen Materialien zählen das unveröffentlichte Textbuch, unveröffentlichte Notizen von Sandra Man zum mehrjährigen Arbeitsprozess, zwei Videoaufnahmen des Stücks, sowie Tonaufnahmen der Echo-Sequenz. Zudem konnte ich, wie eben bereits erwähnt, Texte und Interviews von und mit Man und Majce miteinbeziehen, die auf ihrer Homepage öffentlich

zugänglich sind. Das Textbuch zu *Narziss Echo* wurde von Man erst nach der Aufführung von *Narkosis* – jener Raumchoreographie, die sich aus *Narziss Echo* entwickelt hat – angefertigt.⁴ Es fasst 16 Seiten und gibt den gesprochenen/gesungenen Text leicht abgewandelt (im Vergleich zur Live-Fassung) wieder. Diese leichte Abwandlung resultiert aus der Fluidität der Aufführung, da Christine Börsch-Supan⁵ an einigen Stellen die vorab aufgenommenen Sequenzen mit live eingesprochenen/gesungenen Teilen ergänzt hat. Die Videoaufnahmen wurden bei der Generalprobe am 15. März 2017 gefertigt. Dabei handelt es sich um zwei verschiedene Kameras, die manuell bedient wurden. Für die Analyse der Echo-Sequenz kann einerseits auf die Audiospur der Videos zurückgegriffen werden, hinsichtlich Abfolge und Überschneidungen von visuellen und auditiven Ereignissen. Die andere dafür herangezogene Quelle stellen die Tonaufnahmen dar, die ich im Rahmen meiner Forschungsreise am 14. September 2018 angefertigt habe. Dabei habe ich mit einem Zoom H2 Aufnahmegerät gearbeitet und mittels 4CH-Funktion (das Mikro nimmt hinten und vorne auf) das Hörereignis festgehalten, wodurch man beim Anhören wieder zumindest den annähernden Eindruck einer verräumlichten Stimme erhält. Dies war für das nachträgliche Memorieren meiner sinnlichen Eindrücke essentiell.

2. Stimme – Körper – Raum – Technik

Im folgenden Kapitel möchte ich einen Überblick zum Phänomen Stimme geben und seine Verschränkung mit Körper und Raum herausarbeiten. Im Hinblick auf die Analyse von *Narziss Echo* wird auch auf das Zusammenspiel von Stimme und Technik eingegangen.

⁴ Für Man war es, wie sie in einem Gespräch meinte, eine nachträgliche Strukturierung, aus der zwar sie selbst keinen Nutzen für eine konkrete Aufführung mehr ziehen konnte. Doch ihr Hintergedanke, dass vielleicht eine/ein Außenstehende_r einmal darauf zurückgreifen könnte, erfüllt sich mit dieser Arbeit.

⁵ Christine Börsch-Supan ist Performerin und Leadsängerin der Band *Hope*. Mit Man und Majce arbeitete sie noch einmal für *Narkosis* zusammen. Zudem gab es am 17. August 2018 ein Projekt mit Moritz Majce und *Hope* im Rahmen des Pop Kultur Festivals Berlin: <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=1362&lang=de>; zuletzt aufgerufen am 05.12.2018. Börsch-Supan unterrichtet Gesang, aktuell liegt ihr künstlerischer Fokus auf *Hope*: <http://www.thisishope.de/>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2018.

2.1. Die Stimme – ein performatives Akuomen

Im Rahmen dieser Arbeit wird immer wieder von Stimmereignissen die Rede sein – aus diesem Grund werde ich die Stimme aus performativer Perspektive betrachten, in deren Fokus die Ereignishaftigkeit steht:

„Dass der Ereignischarakter eine basale Eigenschaft aller kulturhistorischen Phänomene ist, heißt vielmehr, dass Ereignisse nicht bloß Vorgänge und Vollzüge, vielmehr wahrgenommene Vorgänge und wahrgenommene Vollzüge sind.“⁶

Den Teilnehmenden, RezipientInnen, Betroffenen wird hier also eine grundlegende Bedeutung zuteil, da Ereignisse erst durch sie wahrgenommen werden und durch eben diese Wahrnehmung und das Erleben eine kulturstiftende Rolle übernehmen. Ein Ereignis definiert sich in seiner Vergänglichkeit, die im Hier und Jetzt verankert ist. Diese ephemere Qualität wird ergänzt durch die Anwesenheit und Teilnahme jener, die dieses Ereignis miterleben. Das Stattfinden von etwas und das zeitgleiche Erfahren durch jemanden bilden eine simultane Gesamtsituation. Der Nukleus des Performativen sei demnach, im Anschluss an das obige Zitat, die Aisthesis eines Vollzugs.⁷ Die verstärkte Orientierung am Performativen verstehen Doris Kolesch, Professorin der Theaterwissenschaft an der FU Berlin, und die Philosophin Sybille Krämer als „neues kulturtheoretisches Paradigma“⁸, das der Verbindung von Sprachphilosophie und der Beschäftigung mit Performance-Kunst in der Theaterwissenschaft entspringe.

Die beiden Autorinnen stellen in der Einleitung ihres gemeinsam herausgegebenen Sammelbandes *Stimme. Annäherung an ein Phänomen* fest: „Die Stimme ist ein performatives Phänomen *par excellence*.“⁹ Ich möchte an dieser Stelle mit Lorenz Aggermann einwerfen, dass der Begriff des Phänomens in einem auditiven Kontext wenn nicht problematisch, dann zumindest überdenkenswert ist. Aggermann fragt danach, „[w]as bleibt, wenn das Visuelle nicht zur Explikation eines Phänomens herangezogen werden kann? Lässt sich dann überhaupt noch von einem Phänomen

⁶ Kolesch, Doris; Krämer, Sybille. „Stimmen im Konzert der Disziplinen“, in: Dies. (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 7-15, hier: S. 10.

⁷ Vgl. ebd., S. 10.

⁸ Ebd., S. 11.

⁹ Ebd., S. 11. Hervorhebung im Original.

sprechen?“¹⁰ Folgend schlägt er vor, die Stimme nicht als Phänomen, sondern als *Akuomen*, also als akustisches Ereignis, zu erfassen. Womit wir (wieder) bei ihrer ersten grundlegenden Eigenschaft hinsichtlich ihrer Performativität wären – der Ereignishaftigkeit.

„Kaum ausgesprochen, ist ein Laut auch schon verschwunden. Die den Augenblick ihrer Entäußerung überschreitende Wirksamkeit der Stimme liegt alleine darin, dass die Stimme von anderen wahrgenommen und aufgenommen wird.“¹¹

Ein definierendes Merkmal der Stimme ist ihre Flüchtigkeit. Die Stimme ist ein ephemeres Phänomen und schwindet im Moment ihrer Verlautbarung schon wieder dahin. Sie ist unbeständig und sterblich – wie der Körper, an den sie gebunden ist und durch den sie vermittelt wird. Doch vor jener Sterblichkeit tritt das Lebendige zu Tage.¹² Dieser „materiellen Eigenschaft der zeitlichen Negativität des Tons“¹³ ist es geschuldet, dass die Stimme bereits im Erklängen im Verschwinden besteht. Erst durch andere, die eine Stimme hören und möglicherweise auf diese reagieren, wird der verlautbarten Stimme die Bezeichnung ‚Ereignis‘ zuteil. Der Ereignischarakter der Stimme zeichnet sich dadurch aus, dass sie „singulär, einmalig und unwiederholbar ist“¹⁴. Der Philosoph Mladen Dolar beschreibt die Stimme als „reines Vergehen“¹⁵, eine Luftvibration, die sich nicht festlegen oder fassen lässt. Im Vergehen ist eine Zeitlichkeit eingeschrieben, das Gegenwärtige der Stimme kommt zum Vorschein.

Die ephemere Existenz der Stimme kennzeichnet sie nicht nur als Ereignis, sondern verleiht ihr im selben Zuge die Stellung einer Aufführung.

„Im Hic et nunc ihrer Präsenz hat eine stimmliche Verlautbarung den Status einer ‚Aufführung‘ von etwas für andere und vor anderen. In

¹⁰ Aggermann, Lorenz. *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*. Berlin: Theater der Zeit, 2013, hier: S. 142.

¹¹ Kolesch, Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen“, in: Dies. (Hg.), *Stimme*. S. 11.

¹² Vgl. Kolesch, Doris. „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003, S. 267-281, hier: S. 267.

¹³ Linz, Erika. „Die Reflexivität der Stimme“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.), *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003, S. 50-64, hier: S. 50.

¹⁴ Kolesch, „Die Spur der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 267.

¹⁵ Dolar, Mladen. *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, hier: S. 50.

dieser Kopräsenz von Akteur und Rezipient ist zugleich eine Dimension des ‚Ausgesetztseins‘ derjenigen, die ihre Stimme erheben, angelegt.“¹⁶

Wie beim Ereignis ist auch hier die Kopräsenz von Aufführenden/Sprechenden und Wahrnehmenden/Zuhörenden unabdingbar. Krämer und Kolesch bringen an dieser Stelle den Begriff des ‚Ausgesetztseins‘ ins Spiel. Damit verweisen sie auf die fragile Qualität der Stimme und dass ein Sprechen immer auch ein Etwas-von-sich-Preisgeben bedeutet. Die Stimme transportiert in ihrer Beschaffenheit unweigerlich immer auch Informationen über unseren psychischen und physischen Zustand mit. So färben etwa Lebensalter, Krankheit und Laune unsere Stimme.¹⁷ Wir sind also nie ganz Herr/Frau über unsere Stimme – sie und unser Körper können „einander überlagern, sich verstärken, gegenseitig hemmen oder durchkreuzen“¹⁸. Karl-Heinz Göttert hebt ebenso die Individualität der Stimme hervor, wenn er festhält, dass sie in ihrer „Artikulation ihren Träger [nicht] verbergen [kann], und dies bis in weitere Abschattierungen, die sogar augenblickliche Befindlichkeiten verraten“¹⁹. Eine Stimme lässt sich damit als die Spur „unseres individuellen wie auch sozialen Körpers“²⁰ begreifen: Ein ‚Abdruck‘²¹ des Körpers findet sich in der Stimme wieder. Vito Pinto, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, hebt diesbezüglich die Zeigefunktion der Stimme hervor, welche die rein sinnlichen Strukturen unseres Körpers anzuzeigen vermag, und bezieht sich auf Sybille Krämer, wenn er schreibt, dass die „körperlichen Spuren [...] quasi als Subtext zum propositionalen Gehalt einer Verlautbarung immer mit transportiert und vermittelt [werden]“.²² Und Krämer weiter:

¹⁶ Kolesch, Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen“, in: Dies. (Hg.), *Stimme*. S. 11.

¹⁷ Vgl. Kolesch, „Die Spur der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 268. Vgl. auch Pinto, Vito, „(Zeige-)Spuren der Stimme. Zur technischen Realisierung von Stimmen im zeitgenössischen Theater“, in: Wenzel, Horst; Jäger, Ludwig (Hg.), *Deixis und Evidenz*. Freiburg, u.a.: Rombach Scenae, 2008, S. 169-193, hier: S. 171.

¹⁸ Mersch, Dieter. „Präsenz und Ethizität der Stimme“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 211-236, hier: S. 219.

¹⁹ Göttert, Karl-Heinz. *Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink, 1998, hier: S. 13.

²⁰ Kolesch, Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen“, in: Dies. (Hg.), *Stimme*, S. 11.

²¹ Der etymologische Ursprung des Wortes Spur findet sich im Althochdeutschen – oder wie es im Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm heißt: Gemeingermanischen – und leitet sich von *spor* (Fußabdruck) ab. Eine Spur will gelesen werden – im Lateinischen (*vestigium*) finden wir in der Spur das Investigieren, das wiederum Assoziationen zur (Kultur-)Technik des Spurenlesens hervorruft. Vgl. Grimm, Jakob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*, Eintrag: Spur, f., Bd. 17, S. 235. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=spur>, zuletzt aufgerufen am 17.07.18. Vgl. auch Krämer, „Einleitung“, in: Krämer et al. (Hg.), *Spur*, S. 13.

²² Pinto, „(Zeige-)Spuren der Stimme“, in: Wenzel, Jäger (Hg.), *Deixis und Evidenz*, S. 171.

„Stimme und Lautgebung zeigen und zeugen von der Person, die spricht. Gesteuert durch das vegetative Nervensystem, prägt der leibliche Tonus den Ton. Die Stimme zeigt die Gestimmtheit.“²³

Einerseits verändert sich die Stimme also mit dem und durch den Körper, gleichzeitig verändert sie aber auch diesen Körper. Kinderstimmen unterscheiden sich maßgeblich von Erwachsenenstimmen, männliche Adoleszenten durchlaufen in ihrer Pubertät den Stimmbruch.²⁴ Im Akt des Sprechens entblößen wir uns gewissermaßen. Schon der Ausdruck des ‚Stimme-Erhebens‘ impliziert ein Sichtbar- bzw. Hörbar-Werden und verweist auf etwas, das nach außen tritt, sich aufrichtet und Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die Stimme – und besonders die ‚körperlose‘, akusmatische Stimme, die im Interessenszentrum dieser Arbeit steht – erzeugt ein Begehren nach ihrer Verkörperung.²⁵ Hört man eine Stimme, kann man einen dazugehörenden Körper, von dem sie ausgeht, imaginieren. Jener Aspekt wird im Zuge des vierten Kapitels zur akusmatischen Stimme kontextualisiert.

Eine Stimme zeichnet sich auch immer durch ihr Subversions- und Transgressionspotenzial aus – sie kennzeichnet die Grenze zwischen zwei Subjekten, zugleich überschreitet sie diese aber auch ständig in ihrem Erklingen.²⁶ Die Stimme lässt sich so als Figur der Überschreitung und der Unterwanderung begreifen, denn sie „ist nicht nur Medium der Rede und Vehikel von Sinn, sondern handelt in ihrer immer auch unkontrollierbaren Eigendynamik den Vorgaben der Rede oftmals zuwider“²⁷. Dieter Mersch postuliert dazu, dass es keine Stimme gebe, die gänzlich beherrscht wäre, weil jedem Ton Befindlichkeiten ihres Trägers / ihrer Trägerin mitschwingen – sie gleichzeitig aber auch nie vollständig frei von Dressur sei, da sie in ihrem Auftreten immer zur Schau gestellt und aufgeführt wird.²⁸

²³ Krämer, Sybille. „Das Medium zwischen Zeichen und Spur“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Fehrmann, Gisela; Linz, Erika (Hg.). *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*. München: Wilhelm Fink, 2005, S. 153-166, hier: S. 158.

²⁴ Vgl. Kolesch, „Die Spur der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 267.

²⁵ Vgl. Macho, Thomas. „Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zu einer Technikgeschichte der Stimme“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 130-146, hier: S. 132+134. Den Begriff des ‚Körperlosen‘ gilt es in weiterer Folge noch kritisch zu befragen.

²⁶ Vgl. Kolesch, Doris. „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 19-38, hier: S. 23.

²⁷ Kolesch, Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen“, in: Dies. (Hg.), *Stimme*. S. 11.

²⁸ Vgl. Mersch, „Präsenz und Ethizität der Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 220.

Der Stimme ist stets ein Appellcharakter eingeschrieben – aufgrund ihrer szenischen Qualität zwischen Aufführung und Aisthesis will sie gehört und beantwortet werden. Sie verbindet Sprechenden und Zuhörenden miteinander und verkörpert diese Beziehung.²⁹

„Als eindringlicher oder aufdringlicher Anspruch und Appell an den Anderen kann die Stimme vergemeinschaften oder entzweien. Ihr ist eine ‚instinktive Sozialität‘, ein ‚Ethos‘ eigen, das eine aller konventionellen Normativität vorausgehende Ver-Antwortung schafft.“³⁰

Im lateinischen *appellare*³¹ liegt nach Jean-Luc Nancy „zunächst nicht der Gedanke des ‚Benennens‘, sondern eines Anstoßes, eines Impulses“³². Der Stimme wird so ein sehr aktiver, anrührender Charakter zuteil, sie trägt gewissermaßen ihre inneren Regungen an ihren Hörer heran. Das Intersubjektive in der oben zitierten Passage weist schon begrifflich darauf hin, dass sich hier etwas zwischen zwei oder mehreren Subjekten vollzieht. Wenn Kolesch von der Erwerdungsbedürftigkeit der Stimme schreibt und ihren Anspruch auf Antwort hervorhebt, ist ‚Antwort‘ so zu verstehen, dass man sich dem Anderen zuwendet und seine Existenz anerkennt.³³ Auch für Vito Pinto ist eine solche responsive Reaktion im Sinne eines Aufhorchens zu denken. So muss eine Antwort nicht zwingend ein auf die Stimme reagierender, sprachlicher Akt sein, sondern kann sich auch in einem Blick, einer Assoziation, einem Aufmerksam-Werden äußern.

2.2. Stimme und Körper

Die vorangegangenen Ausführungen haben bereits vereinzelt das Zusammen- und Gegenspiel von Stimme und Körper thematisiert. Auf eine ausführliche Darstellung der basalen körperlichen Eigenschaften und Vorgänge, die zur Hervorbringung einer Stimme notwendig sind, soll an dieser Stelle verzichtet werden. Es ist bekannt,

²⁹ Vgl. Kolesch, „Die Spur der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 275.

³⁰ Kolesch, Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen“, in: Dies. (Hg.), *Stimme*. S. 11.

³¹ Die erste Wortbedeutung im *Stowasser* weist *appellare* als *ansprechen, anreden* aus. Zusätzliche Bedeutungen sind: auffordern, mahnen, zur Rechenschaft ziehen, um Hilfe anrufen, *(be)nennen*, heißen, für etwas erklären. Vgl. *Stowasser*, Spalte I, S. 65.

³² Nancy, Jean-Luc. *Zum Gehör*. Zürich, Berlin: diaphanes, 2010, S. 36.

³³ Vgl. Kolesch, „Natürlich künstlich“, in: Kolesch, Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, S. 35.

dass die Stimmlippen (= ‚Stimmbänder‘) im Kehlkopf und der Vokaltrakt zur Stimmerzeugung beitragen und der Schall in Mund-, Nasen- und Rachenhöhlen moduliert wird. Dem Kehlkopf, der sich im Laufe der Evolution aus den Kiemen der Fische entwickelt hat, wird beim Menschen gar eine doppelte Funktion zuteil: er schützt die Atemwege indem er Flüssigkeiten und Nahrung aus Luftröhre und Lunge heraushält (beim Atmen macht er den Durchlass auf, beim Schlucken verschließt er ihn) und gleichzeitig erzeugt er durch die Vibration der in ihm liegenden Stimmlippen die Stimmlaute. Wir teilen die maßgeblichen organischen Komponenten (Lunge, Kehlkopf, Vokaltrakt) unseres Stimmapparates mit den meisten Wirbeltieren, die an Land leben. Der Evolutions- und Kognitionsbiologe W. Tecumseh Fitch weist in einem Text über die Bioakustik darauf hin, dass der menschliche Stimmapparat nicht etwa mit jenen Tieren zu vergleichen sei, die höher entwickelte stimmliche Fähigkeiten besitzen – Vögel oder Delfine beispielsweise haben spezielle Stimmorgane in Brustkorb oder Nase. In ihrem Aufbau würden unsere Stimmorgane eher jenen von Fröschen oder Krokodilen ähneln.³⁴ Fitch kommt daher zu dem Schluss: „Die hochentwickelten Fähigkeiten der menschlichen Stimme scheinen also mehr auf Veränderungen im Gehirn als in den Stimmorganen zu beruhen“³⁵.

„In der phonischen Aktivität wird unser Körper zum ‚Stimmapparat‘, zum Instrument:“³⁶ Lungen und Bronchien formen einen Luftstrom, der die beweglichen und zugleich widerständigen Stimmlippen in Schwingung versetzt. Durch die Vibrationen, die sich dabei vollziehen, entstehen Töne. Die dafür elementare Motorik des Körpers setzt sich also zusammen aus Atem, resonierenden höhlenartigen Organen und den schwingenden/vibrierenden Stimmlippen.³⁷ Sybille Krämer begreift Stimme so weniger als Gegenstand oder Zustand, sondern als Bewegung – die Stimme ist Prozessualität. „*Der ‚Ort‘ der Stimme ist die Aktivität des sie erzeugenden Leibes.* Die Stimme ist die Spur des Körpers im Sprechen. Das heißt aber: Der Körper *zeigt sich* in der Stimme.“³⁸ Der Körper spricht stets mit.

³⁴ Vgl. Fitch, W. Tecumseh, „Die Stimme – aus biologischer Sicht“, in: Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama, Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004, S. 85-102, hier: S. 85-91.

³⁵ Ebd., S. 85.

³⁶ Krämer, Sybille. „Negative Semiologie der Stimme“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.), *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003, S. 65-82, hier: S. 67.

³⁷ Vgl. ebd., S. 67.

³⁸ Ebd., S. 67. Hervorhebung im Original.

Das Sich-Zeigen des Körpers in der Stimme meint etwa Stimmeln, Stottern, Husten, Schmatzen, Keuchen, Atemgeräusche und auch Ohrensausen, das sich zwischen Hörenden und Gehörtes schiebt. Auch bei emotionalen Zuständen wie Unsicherheit, Aufregung, Angst usw. macht sich der Körper, wie bereits weiter oben erwähnt, in der Stimme durch Zittern o.Ä. bemerkbar. Wir hören „nicht nur das, was die Stimme uns übermittelt, sondern auch das ihr eigene Rauschen“³⁹, schreibt etwa Bernhard Waldenfels dazu. Die Aktivität des Körpers im Sprechen und in der Stimme sowie die dadurch erzeugten „Interferenzen, Gegenläufigkeiten und ‚Chiasmen‘“⁴⁰ hebt Dieter Mersch hervor,

„denn die Leiblichkeit bildet keineswegs nur den passiven Resonanzboden für den Klang und die Intonation, sondern sie bezeichnet ein ebenso modulierbares wie plastizierbares Element, das an der Ausbildung und Ästhetisierung der Stimme zugleich mitarbeitet und bricht.“⁴¹

Das „leibliche Fundament des Sprechens und der Sprache“⁴² beginnt genau hier für diese Arbeit interessant zu werden – sobald die Frage auftaucht, welche Informationen über den Körper über die durch ihn geäußerte Stimme vermittelt werden und vor allem: in welcher Weise die Stimme dabei die Grenzen des Körpers überschreitet und ausweitet. Die Körperlichkeit einer Stimme wurde von Roland Barthes als das ‚Korn‘ der Stimme bzw. als ihre Rauheit.⁴³

Betrachtet man ein schreiendes Baby, so fällt auf, dass das Kind mit seinem *ganzen Körper* schreit – die gesamte Körpermuskulatur wird in seine Lautäußerung einbezogen. Anziehungskraft und Potenzial der Abstoßung treffen hier in einem intersubjektiven Rahmen aufeinander – die Stimme des Babys appelliert sprach- aber nicht lautlos an unsere Fürsorge, kann unsere Nerven jedoch auch erschöpfen, wenn es nicht aufhört zu schreien. Jean-Luc Nancy bringt in Bezug auf das Neugeborene den Raum ins Spiel, wenn er schreibt:

³⁹ Waldenfels, Bernhard. „Das Lautwerden der Stimme“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 191-210, hier: S. 202.

⁴⁰ Mersch, „Präsenz und Ethizität der Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 219.

⁴¹ Ebd., S. 219.

⁴² Kolesch, „Die Spur der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 269.

⁴³ Vgl. Barthes, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015, S. 269ff.

„Und so muss man vielleicht das Kind, welches mit seinem ersten Schrei zur Welt kommt, als eines verstehen, das selbst – sein Wesen oder seine Subjektheit – die plötzliche Ausdehnung eines Hallraums ist, einer Halle, in welche zugleich das widerhallt, was es trennt, und das, was es ruft, und dabei eine Luftröhre in Schwingung versetzt, eine Fleischröhre, die an ihren Öffnungen klingt: Körper und Seele eines jemand, jemand Neues, Singuläres.“⁴⁴

Das Baby markiert mit seinem postnatalen Schrei seine Ankunft in der Welt. Und so ist die Stimme hier und auch später beim Sprechen, Singen etc. in ihrem Erklingen die „Artikulation leiblicher Anwesenheit“⁴⁵ im Raum, wie Gernot Böhme im Anschluss an Jakob Böhme feststellt. Im oben stehenden Nancy-Zitat tritt der Körper als Resonanzraum auf, der sich ausdehnt und schwingt. Das Auffassen eines Körpers als Resonanzraum bietet nun die Möglichkeit, zu Überlegungen zur Stimme *im* Raum und *als* Raum überzugehen.

2.3. Stimme und Raum

Raum wird in dieser Arbeit in seiner Multidimensionalität begriffen, d.h. es wird nicht von einem physikalischen Raum als zu füllenden ‚Behälter‘ ausgegangen, sondern von einer Vielzahl an Räumen, die *erfahren* werden können. Raum ist in diesem Sinne atmosphärisch und abhängig von Wahrnehmung, Bewegung und Dynamik.⁴⁶ Darauf aufbauend orientiere ich mich am Raumverständnis von Sandra Man und Moritz Majce, für die Raum immer ein Sich-Beziehen meint und erst durch die Bewegung von Körpern und Objekten und ihren Bezügen zueinander entsteht.⁴⁷ Bewegung ist hier mit Nikola Schellmann im Anschluss an Hartmut Böhme

„nicht zwangsläufig als körperliche Bewegung des Gehens oder Springens zu verstehen, sondern auch Blicke, Blickrichtungen, Blickbewegungen erschaffen Räume, [...] ausgehend von der eigenen

⁴⁴ Nancy, *Zum Gehör*, S. 32.

⁴⁵ Böhme, Gernot. „Die Stimme im leiblichen Raum“, in: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hg.). *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 23-32, hier: S. 28.

⁴⁶ Vgl. Schellmann, Nikola. *Ich sehe was, was du nicht hörst. Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum*. Marburg: Tectum, hier: S. 115.

⁴⁷ Ich werde in Kapitel 6.2. vertiefend darauf eingehen.

Anwesenheit des Seins und der fremden Anwesenheit der
wahrgenommenen Dinge.“⁴⁸

Dem Raum ist eine permanente Prozesshaftigkeit zu eigen und er ist ständig darin
begriffen, sich zu verändern. Ohne Bewegung, ohne Sich-Bewegen existiert kein
Raum.

Um die Verschränkung von Stimme, Körper und Raum deutlich zu machen, möchte
ich im Folgenden den Philosophen Gernot Böhme und einige seiner Ausführungen
zum leiblichen Raum sowie zum Begriff der Atmosphäre heranziehen, wie er sie in
seiner Untersuchung zu *Architektur und Atmosphäre* herausgearbeitet hat. Das
Akustische ist, laut Böhme, der wichtigste Aspekt für die Genese von
Atmosphären.⁴⁹ Diese definiert er als „Gefühlsmächte“⁵⁰, da sie bestimmte Gefühle
und Empfindungen beim affizierten Subjekt auslösen (können) – der Machtbegriff
wird jedoch insofern abgeschwächt, da Atmosphären „die letzte Bestimmung ihres
Was-Seins erst aus der Reaktion des betroffenen Subjekts erhalten“⁵¹. Man ist
Atmosphären also nicht grundsätzlich ausgesetzt, sondern man kann sich ihnen
auch entziehen, indem man etwa räumliche Distanz im Sinne von tatsächlicher
physischer Entfernung schafft und vor ihnen ‚flieht‘ – was bei akustischen
Atmosphären jedoch zugegebenermaßen deutlich schwieriger zu bewerkstelligen
ist als bei solchen, die durch visuelle Reize, Motive, Farben, etc. entstehen. Böhme
meint, man könne Atmosphären auch als *gestimmte Räume* begreifen. Die
Räumlichkeit einer Atmosphäre sei durch ihre unbestimmte Ausdehnung geprägt
und schließe mit ein, dass sie „vom Menschen in seiner leiblichen Präsenz erfahren
werden“⁵² könne.

⁴⁸ Schellmann, *Ich sehe was, was du nicht hörst*, S. 114.

⁴⁹ Vgl. Böhme, Gernot. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 76.

⁵⁰ Ebd., S. 26.

⁵¹ Ebd., S. 25.

⁵² Ebd., S. 25. Der Begriff des ‚gestimmten Raumes‘ geht auf den Philosophen Otto Friedrich Bollnow zurück, dessen anthropologische Raumtheorie sich am menschlichen Erleben und Verhalten orientiert. Vgl. dazu Meyer, „Der audio-visuelle Raum“, in: Autsch, Sabiene; Hornäk, Sara (Hg.), *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 29-52, hier: S. 32. Bollnow verweist wiederum darauf, dass der Ausdruck erstmals von Ludwig Biswanger in seiner Schrift „Das Raumproblem in der Psychopathologie“ (in: *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. 2. Bd. Bern, 1955, S. 195ff.) eingeführt wurde. Vgl. dazu Bollnow, Otto Friedrich. *Mensch und Raum*. Stuttgart, Bern, Köln: König, 1989, S. 230f.

Ein akustischer Raum ist, wie oben bereits angedeutet, kein ‚realer‘ Raum, wenngleich er in einem solchen erfahren werden kann. Vielmehr handelt es sich beim akustischen Raum nach Böhme um den

„leiblichen Raum, den Raum meiner eigenen Anwesenheit, der durch die Weite des leiblichen Spürens aufgespannt wird. Im Hören, das Ton, Stimme und Geräusch nicht auf die Gegenstände, von denen sie herrühren mögen, überspringt, spürt der Hörende Stimme, Ton, Geräusch als Modifikation des Raumes seiner eigenen Anwesenheit. Wer so hört, ist gefährlich offen, er lässt sich hinaus in die Weite und kann deshalb von akustischen Ereignissen getroffen werden. [...] Hören ist ein Außer-sich-sein, es kann gerade deshalb das beglückende Erlebnis sein zu spüren, dass man überhaupt in der Welt ist.“⁵³

Demnach ereignen sich verlaubliche Stimmen, Klänge, usw. im leiblichen Raum, der im Zuge dessen mitschwingt. Das von Böhme postulierte Außer-sich-Sein impliziert eine räumliche Dimension und verweist auf ein Draußen, das selbst durch akustische Ereignisse „geformt, bewegt, modelliert, gekerbt, geschnitten, gehoben, gedrückt, geweitet und bewegt“⁵⁴ wird.

Die auditive Wahrnehmung lässt sich mit Gernot Böhme als atmosphärisches Geschehen und als Teilnahme am Leben der Welt begreifen.⁵⁵ Vito Pinto expliziert im Anschluss an ihn weiter, dass es ein Geschehen zwischen Objekten und Subjekten sei und dass es sich nicht nur *um* uns *herum* ereigne, sondern auch *in* uns. Und weil es erst durch unser Hören zustande kommt, auch *durch* uns:

„Akustische Ereignisse wirken omnidirektional auf uns ein, dringen in unseren Körper, transzendieren ihn und verändern schließlich als Resonanzphänomene, die in unserem Körper widerhallen, unsere (nähere) Umgebung. Die technische Realisierung akustischer Ereignisse verstärkt in jeglicher Hinsicht diese Charakteristika, auf der einen Seite aufgrund der physikalisch besseren Wahrnehmbarkeit, auf der anderen Seite aufgrund der höheren Intensität und Wirksamkeit des jeweiligen elektroakustischen Effekts. Somit wird der Raum als in

⁵³ Böhme G., *Architektur und Atmosphäre*, S. 82.

⁵⁴ Ebd., S. 83.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 80.

besonderer Weise ‚gestimmter‘ Raum und somit als ‚Raum meiner leiblichen Anwesenheit‘ wahrgenommen.“⁵⁶

Es lässt sich im Rahmen dieser Arbeit konstatieren: Stimmen – technisch realisierte Stimmen vielleicht noch mehr – lassen Räume und ganze imaginierte Welten entstehen. Menschen „entwickeln maßgeblich – wenn zumeist auch unbewusst – anhand des Stimmklangs ein raumakustisch evoziertes Raumgefühl und darauf aufbauend auch ein Raumbewusstsein“⁵⁷. Gleichzeitig weist die Stimme, weil sie sich in ihrer Aussendung von ihrem Ursprungsort, ihrer Schallquelle entfernt, ein Moment der Ortlosigkeit auf – so wohnt ihr trotz oder auch wegen ihrer eigenen Räumlichkeit eine konstitutive Atopie inne. Der Soziologe sowie Medien- und Kommunikationswissenschaftler Miklas Schulz stellt in seiner Dissertation zum *Hören als Praxis* fest, dass sich jene Qualitäten der Stimme „in dem Moment ihrer technischen Reproduzierbarkeit [potenzieren]“⁵⁸.

2.4. Stimme und Technik

Bei *Narziss Echo* haben wir es, die Hörsequenz der Echo betrachtend, nicht nur mit einer Stimme zu tun, sondern mit einem ganzen technischen Apparat – bestehend aus einem SM7 Shure-Mikrophon, dem 8-Kanal-Lautsprechersystem, einem MIDI-Controller und einem Laptop mit dem Programm Ableton Live. So soll nun kurz auf das Speichern und Verstärken von Stimmen eingegangen und der Annahme nachgegangen werden, dass gewisse Qualitäten der Stimme durch und mit Techniken der Aufnahme und Wiedergabe einen Wandel erfahren.

2.4.1. Verstärken und Speichern der Stimme

Bereits in der Antike gab es Techniken zur Verstärkung der Stimme bei theatralen Ereignissen. Schauspieler nutzten dafür im klassischen antiken Theater Masken, die einerseits den jeweiligen Figurentypus kennzeichneten und die Gefühle der

⁵⁶ Pinto, Vito. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript, 2012, hier: S. 43f.

⁵⁷ Schulz, Miklas. *Hören als Praxis. Sinnliche Wahrnehmungsweisen technisch (re-)produzierter Sprache*. Wiesbaden: Springer, 2016, hier: S. 85f.

⁵⁸ Ebd., S. 86.

jeweiligen Rolle zum Ausdruck brachten. Andererseits verfügten diese Masken über ein speziell geformtes Mundstück, das – so nimmt man an – einem Schalltrichter gleich das Gesprochene in der Lautstärke verstärkte.⁵⁹ Die Stimme soll dadurch eindringlicher gewirkt haben. Jene Maske (oder eben auch nur das Mundstück) wurde *persona* genannt.⁶⁰ In den folgenden Theaterepochen verhalf man sich mittels Raumakustik zu besser verständlichen und lauterer Stimmen. Bis zur tatsächlich technischen Verstärkung von Stimmen war es allerdings noch ein langer Weg. Erste Mikrophone wurden verwendet, als Emil Berliner 1877 das Kohlemikrophon erfand. Etwa 50 Jahre später wurde ein erster Typ des Bändchenmikrophons entwickelt. Die Erfindung des Lautsprechers ging quasi Hand in Hand mit der Entwicklung des Telefons zwischen 1860 und 1876. Die elektrische Verstärkung wurde ab Anfang des 20. Jahrhunderts möglich, denn sie ist an die technische Apparatur der Lieben-Röhre gebunden, die 1910 von Robert von Lieben entwickelt wurde.⁶¹ Liebens Entwicklung des Röhrenverstärkers stellt eine Pionierarbeit auf diesem Gebiet dar und ist bis heute von großer Bedeutung.⁶²

Thomas Alva Edison meldete Ende der 70er-Jahre des 19. Jahrhunderts seinen Phonographen zum Patent an und schuf damit erstmals die Möglichkeit, menschliche – und animalische – Stimmen zu speichern. Sein ‚Schallschreiber‘ erlaubte es, eine Stimme sowohl aufzunehmen als auch wiederzugeben. Begeistert

⁵⁹ Neuere Forschungen legen nahe, dass es sich hierbei um eine fälschliche Annahme handelt und die *persona* die Stimme nicht in einem solchen Ausmaß verstärkte. Vgl. dazu eine Dissertation, die sich ausschließlich mit dieser Frage beschäftigt: Dräger, Corinna. *Vom Maskenkult zur Theatermaske. Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt?*, Trier: Hochschulschriftenserver NRW, 2010, <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/384/file/DraegerCorinna20100212.pdf>; zuletzt aufgerufen am 04.12.2018.

⁶⁰ Die Herleitung von *personare* (hindurchtönen; *per sona* = durch den Ton) wurde mittlerweile widerlegt. Eine stichfeste etymologische Herkunft für den Begriff *persona* gelang bis heute nicht. Quellen, die den Zusammenhang zwischen *persona* und *personare* herstellen, finden sich jedoch genügend. Vgl. u.a. Online Filmlexikon Uni Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8575>; zuletzt aufgerufen am 21.09.2018. Vgl. auch Cramer, Annette. „Sprich, damit ich dich sehe!“ Die Stimme als Spur zur „in: Meinhold et al. (Hg.). *Das menschliche Bewusstsein. Annäherungen an ein Phänomen*. Zürich, Düsseldorf: Walter, 1998, S. 121-130, hier: S. 121.

⁶¹ Robert von Lieben, ein Wiener Physiker und Erfinder, entwickelte 1910 die Liebensche Röhre zur Stimmverstärkung der Sprachübertragung in der Telefonie. Mit seinen Patenten schuf er die Grundlage für die elektronische Verstärkung von elektrischen Signalen. Vgl. Biographischer Eintrag im Austria Forum zu Robert von Lieben, https://austria-forum.org/af/Biographien/Lieben%2C_Robert_von; zuletzt aufgerufen am 17.09.18. Vgl. dazu auch Göttert, *Geschichte der Stimme*, S. 13.

⁶² Vgl. dazu einen Aufsatz von Dr. Franz Pichler, Universitätsprofessor an der Kepler Universität in Linz, zur Physikgeschichte des Röhrenverstärkers. Pichler, Franz. „Robert von Lieben und die Entwicklung der Röhrenverstärker“, in: *Plus Lucis*, 1/2001, S. 29-33.

von der über das Lebensmaß ihrer Schallquelle hinausgehenden Abrufbarkeit von Stimmen soll er 1877 gesagt haben: „Alles, was Stimme hat, überlebt.“⁶³ Mit dieser Aussage ist die Sterblichkeit bzw. ephemere Qualität der Stimme angesprochen. Das Speichern einer Stimme verweist auf ihre Vergänglichkeit, die mit dem Speichervorgang negiert bzw. aufgehalten wird. Den ‚Verfall‘ nicht zuzulassen zeigt: der Mensch kann nun eingreifen, kann einem natürlichen Prozess entgegenwirken und ihn stoppen. Heißt in einer Phantasie weiter zugespitzt: die Zeit anhalten.

2.4.2. Mikrophonstimme

Die akustische Ebene von *Narziss Echo* ist eigentlich eine *elektroakustische* Ebene, da die Stimme technisch aufgenommen, reproduziert und verstärkt wird. Aus diesem Grund muss mit Miklas Schulz gesprochen, eine „konstitutive Wissensform des Technologischen“⁶⁴ entdeckt werden.

Das Sprechen vor einem Mikrophon ist mit spezifischen Bedingungen verbunden und verlangt nach anderen Sprechweisen, -stilen und -haltungen als es etwa beim unverstärkten Sprechen der Fall ist.⁶⁵ Sowohl Vito Pinto als auch Miklas Schulz geben zu bedenken, dass es sich bei einer Mikrophonstimme niemals um die ‚reale‘ Stimme des/der Sprechenden handelt, sondern dass diese immer eine medialisierte Stimme ist und die technische Vermittlung stets andere Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen impliziert. Wird eine Stimme technisch aufgezeichnet und reproduzierbar, ist sie nicht mehr nur Träger der „Spuren ihrer körperlichen Hervorbringung [sondern auch] ihrer technischen Herstellung“⁶⁶. Das für die Aufnahme genutzte Mikrophon nimmt Einfluss auf die Stimme, je nach eigener technischer Beschaffenheit und Richtcharakteristik⁶⁷. Da jedes Mikrophon eine

⁶³ Croffut, William. „The wizard of Menlo Park“, in: *New York Graphic*, 10. April 1878. Zitiert nach Kittler et al. (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 304.

⁶⁴ Schulz, *Hören als Praxis*, S. 84.

⁶⁵ Vgl. dazu z.B. Meyer-Kalkus, Reinhart. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie, 2001, hier: S. 452f. Durch den Einsatz von Mikrofonen war/ist es beispielsweise nicht mehr nötig in besonders gesteigerter Lautstärke zu sprechen, um in einem großen Raum auch in den hintersten Reihen verstanden zu werden. Beim Radio oder Hörspiel wiederum, wo es sich üblicherweise ja um keine Face-to-Face-Situation zwischen Sprechenden und Hörenden handelt, imaginiert der/die Sprechende sein Publikum, bewahrt eine sogenannte Ansprechhaltung.

⁶⁶ Schulz, *Hören als Praxis*, S. 87.

⁶⁷ Die Grund-Richtcharakteristika, die angeben, bei welcher Schallrichtung der Wirkungsgrad des Mikrophons am höchsten ist, sind Kugel, Niere und Acht. Mikrophone mit Kugelcharakteristik nehmen

charakteristische Selektion an bevorzugten Frequenzen trifft, kann bei einer technischen Übertragung oder Aufnahme nie von einem ‚reinen‘ Stimmklang gesprochen werden – die (technisch aufgezeichnete, verstärkte, reproduzierte) Stimme bleibt nicht dieselbe wie die der sie vorbringenden Person.⁶⁸

2.4.3. Ableton

Die meisten Teile des Echo-Hörspiels wurden im Vorfeld aufgenommen. Die Schichtung auf die einzelnen Boxen wurde ebenso festgelegt, da die Komposition in ihren Abfolgen und Überlappungen komplex ist. Dieses Arbeiten wird durch das Programm Ableton Live ermöglicht. Ableton ist eine Software zur Aufnahme, Wiedergabe und Bearbeitung von Daten zur Erstellung von Musik. Das Programm kann sowohl von Live-Musiker_innen und Live-DJs verwendet werden, da eine Echtzeitbearbeitung aller Audioquellen und Samples möglich ist, als auch von Komponist_innen und Produzent_innen zur Erstellung ihrer Arrangements. In einem Ableton-Projekt können Stimmen, Instrumente, Klänge aller Art aufgenommen, geschnitten, mit Effekten belegt und abgespielt werden. Im Zuge dieser Arbeit ist Ableton vor allem als Instrument bzw. technische Möglichkeit der Überlagerung, Gleichzeitigkeit und Versetzung zu betrachten.

den Schall von allen Seiten auf. Jene mit Nierencharakteristik, von der es mehrere Varianten gibt, sind sensibler für frontalen Schall, während sie Schall aus dem Rückraum unterdrücken. Bei der Achtercharakteristik wird frontal und rückwertig eintreffender Schall aufgenommen, seitlich eintreffender Schall wird unterdrückt. Vgl. dazu <https://www.neumann.com/homestudio/de/wozu-braucht-man-verschiedene-richtcharakteristiken>; zuletzt aufgerufen am 21.11.2018.

⁶⁸ Vgl. Schulz, *Hören als Praxis*, S. 87.

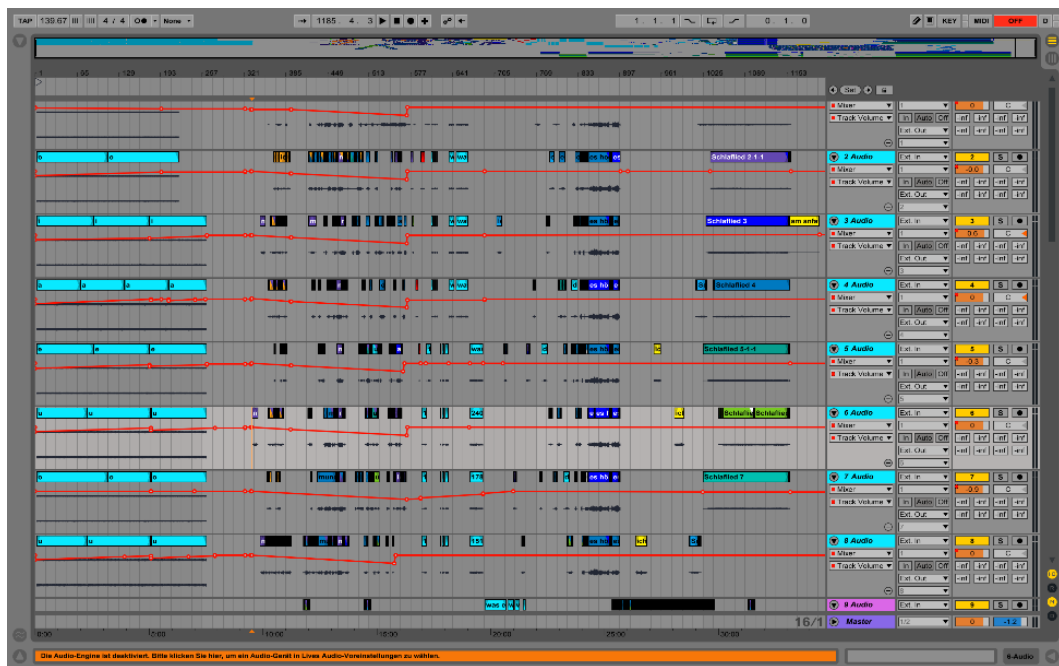


Abb.1 Ausschnitt des Echo-Hörspiels in einer Ableton-Session

Die Abbildung zeigt einen Screenshot mit einem Ausschnitt aus dem Ableton-Projekt zur Hörsequenz der Echo. Es wird deutlich, dass das Hörspiel aus mehreren Tonspuren besteht – jede Spur kann einer der acht Lautsprecherboxen zugeteilt werden. Die Sängerin Christine Börsch-Supan steuerte bei der Aufführung die Wiedergabe der einzelnen Spuren und sang und sprach an bestimmten Stellen zusätzlich live. Das Abspielen einer aufgenommenen Stimme stellt nach Schulz ein „Wiederholen eines stimmlichen Klangereignisses“⁶⁹ dar. Im Kontext des Stücks lässt sich somit eine doppelte Wiederholung konstatieren: die Wiederholung eines bereits vergangenen Stimmereignisses sowie eine ‚interne‘ Wiederholung einzelner von der Stimme verlautbarten Textstellen.

In *Narziss Echo* treffen bereits vorab aufgenommene Stimme und Live-Mikrophonstimme aufeinander. Laut Meyer-Kalkus werde eine aufgenommene stimmliche Darbietung durch mehrere Parameter – durch Aufnahme-, Bearbeitungs-, Speicher- und Wiedergabetechniken – eingerahmt. So spielen die jeweilige Lokalisierung im Raum, die Position und der Abstand zum Mikrophon ebenso eine Rolle wie die technische Kontrolle von Lautstärke und Volumen. Das Bearbeiten und Schneiden von Stimm-Aufnahmen gehöre ebenfalls zu jenen Parametern, genauso wie die danach verwendeten (analogen oder digitalen)

⁶⁹ Ebd., S. 87.

Speicher-, Vervielfältigungs- und Wiedergabemedien.⁷⁰ Die Techniken zur Aufnahme, Bearbeitung, Speicherung und Wiedergabe fallen hier konkret alle im Programm Ableton zusammen. Bei der Aufnahme kommt die frontale, ca. 10-15cm abständige Position zum Mikrophon hinzu. Bei den anderen drei Techniken tritt die Apparatur des Laptops/Computers auf den Plan, der das ausführende Medium darstellt. Zur Wiedergabe sind zusätzlich noch ein MIDI-Controller sowie die Lautsprecher von Bedeutung.

Für die weiteren Ausführungen, die Analyse der Raumchoreographie betreffend, ist mit Miklas Schulz im Hinterkopf zu behalten, dass die Stimme der Echo nicht nur die Spuren des Körpers, der sie hervorbringt, in sich trägt und hören lässt, sondern eben auch die Spuren ihrer technischen Verfertigung.⁷¹

3. Sprechen und Hören

Wenn eine Stimme immer auch eine gehörte Stimme ist, so muss an dieser Stelle das Wechselspiel zwischen Sprechen und Hören bzw. Zuhören erläutert werden. Zunächst soll das Hören im Mittelpunkt der Ausführungen stehen. Als dominanter Kommunikationssinn ist das Hören für das Interpretieren, Abstrahieren und Verstehen von Geräuschen, Klängen und Worten zuständig. Das Gehör ist in seiner Wahrnehmung also immer darauf fokussiert, Bedeutungen zu finden.⁷²

Seine etymologische Herkunft verweist auf das Hören (mit dem Ohr wahrnehmen) von einem unwillkürlichen hin zu einem absichtlichen Vernehmen bis zum Hörig-Sein, also jemandem zu gehorchen und sich zu unterwerfen. Das Hören steht somit in der Nähe des Begriffsapparats von Macht, Kontrolle, Besitz.⁷³ Sybille Krämer verweist in diesem Zusammenhang auf die Intersubjektivität, die

„in der Stimmlichkeit ihre basale, vielleicht sogar ihre nachhaltigste, aber auch ihre machthaltigste Form [findet]. [...] Dem Akustischen eignet eine Distanzlosigkeit: Was wir hören, ist ‚innen‘ und ‚außen‘

⁷⁰ Vgl. Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 451f.

⁷¹ Vgl. Schulz, *Hören als Praxis*, S. 87.

⁷² Vgl. Görne, Thomas. *Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München: Hanser, 2017, hier: S. 32.

⁷³ Vgl. dazu *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache / Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
<https://www.dwds.de/wb/h%C3%B6ren>; zuletzt aufgerufen am 27.09.18.

zugleich. Ist es diese ‚Aufdringlichkeit‘, welche die Stimme prädestiniert, auch zur Elementarerfahrung von Macht und Ohnmacht zu werden?“⁷⁴

Mit dem Hören ist ein taktiler Fern-Sinn angesprochen, dessen Grundbedingung die Wahrnehmung des Drucks von Luftmolekülen auf unserem Trommelfell ist. Zustande kommt dieser Druck durch schwingende Objekte, er wird dann als Welle durch die Luft übertragen – mit Schallgeschwindigkeit – und dringt in unsere Gehörgänge.

„Die tatsächliche Empfindung folgt dabei nicht etwa dem physikalischen Reiz, einer periodisch wechselnden Kraft auf das Trommelfell, deren Richtung sich rund 16- bis 16.0000-mal pro Sekunde ändert: Die tatsächliche Empfindung ist ein ‚Ton‘ oder ‚Geräusch‘ mit Eigenschaften wie Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke, den oder das wir als entferntes Objekt im Raum identifizieren.“⁷⁵

Eine Skizzierung der Beziehung von Sprechen und Hören ist auch später für die Lektüre des Echo-Mythos notwendig, da Echo immer wiederholt, was sie *hört*. In diesem Zusammenhang wird auch verständlich, warum zuvor das Hören u.a. als Gehorchen hervorgehoben wurde. Auch für die spätere Analyse der Raumchoreographie Narziss Echo ist eine Betrachtung des Hörens unerlässlich, geht es doch vor allem um Echos Stimme, die die Rezipient_innen als Hörereignis affiziert.

Roland Barthes‘ *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* liefert wichtige Impulse für das Verständnis unserer Hörwahrnehmung. So stellt er zu Beginn des Kapitels „Zuhören“ fest, dass es sich beim Hören um ein physiologisches Phänomen handle, beim Zuhören hingegen um einen psychologischen Akt.⁷⁶ Das Hören an sich ist von unseren körperlichen Voraussetzungen abhängig und dient der Verortung in Raum und Zeit. Mit dem Gehör wird eine raum-zeitliche Verortung einerseits und die Aneignung desselben Raums andererseits vollzogen. Das Zuhören knüpft an das Hören an und „ist durch das Erfassen von

⁷⁴ Krämer, „Negative Semiologie der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 68.

⁷⁵ Görne, *Sounddesign*, S. 32.

⁷⁶ Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 249.

Entfernungsgraden und die regelmäßige Rückkehr der Schallerregung vom anthropologischen Standpunkt aus der eigentliche Sinn für Raum und Zeit“⁷⁷. Unseren vertrauten Wohnraum – Barthes vergleicht ihn mit dem Territorium des Tieres – haben wir uns durch das Wiedererkennen bestimmter, sich wiederholender Geräusche und Laute zu eigen gemacht. Dieses Wiedererkennen verlangt nach einem gerichteten Hinhören und ist auf diese Weise die „Ausübung einer *Intelligenz*-, das heißt einer Selektionsfunktion“⁷⁸. Gleichzeitig sehen wir hier eine positive Lesart von Wiederholung – sichert sie doch ein allmähliches Bekanntwerden und somit Vertrauen. Barthes schlägt drei Typen des Zuhörens vor.

Das erste Zuhören bezeichnet er als Alarm, da hier das Hören auf Indizien, also auf mögliche Geräusche gerichtet ist. Barthes betont, dass es beim ersten Zuhören keine Unterscheidung zwischen Mensch und Tier gebe – beide hören auf etwaige akustische Ereignisse, die eine potentielle Gefahren- oder Befriedigungsquelle ankündigen. Beim zweiten Zuhören handelt es sich um ein Entziffern von Zeichen und es orientiert sich an gewissen Codes. Hier verortet Barthes den Beginn des menschlichen Zuhörens. Wir hören darauf, was gesagt wird und wie es gesagt wird und interpretieren es dementsprechend. Das dritte Zuhören ist nicht darauf gerichtet, *was* gesagt wird, sondern *wer* es sagt. „Es soll sich in einem intersubjektiven Raum entfalten, in dem ‚ich höre zu‘ auch heißt ‚höre mir zu‘ (...)“⁷⁹. Meine Aufmerksamkeit für das Gesagte des Anderen trägt also auch immer schon eine Aufforderung in sich: Hier finden wir den Appellcharakter der Stimme wieder, der das Zuhören mit einem Imperativ versieht. Der intersubjektive Raum entsteht zwischen zwei Subjekten, deren Stimmen ständig eine Antwort und ein Sich-aufeinander-Beziehen einfordern, und setzt sie zueinander in Beziehung.

„Die Aufforderung zum Zuhören ist das vollständige Ansprechen eines Subjekts: Sie stellt den gleichsam körperlichen Kontakt zwischen diesen zwei Subjekten (durch die Stimme und das Ohr) über alles: Sie schafft die Übertragung: ‚Hör mir zu‘ heißt: ‚Berühre mich, wisse, dass ich existiere; [...]‘“⁸⁰

⁷⁷ Ebd., S. 250.

⁷⁸ Ebd., S. 250.

⁷⁹ Ebd., S. 249.

⁸⁰ Ebd., S. 255. Hervorhebung im Original.

Barthes bringt damit den Zusammenhang zwischen Hören und Fühlen zur Sprache. Dies lässt sich noch mit einem entwicklungsgeschichtlichen Beispiel unterstreichen, das die evolutionäre Verknüpfung zwischen Hören und Fühlen herausstellt: Im vorembryonalen Stadium wird das Ohr des Fötus aus derselben Zellschicht gebildet, aus der auch die Haut entsteht.⁸¹ Doris Kolesch plädiert anhand des oben angeführten Zitats von Barthes für eine Betrachtung des Hörens als aktive Praktik und das Aufbrechen der Vorstellung vom Ohr als passives Sinnesorgan:

„[Der] Zusammenhang von Hören und Fühlen scheint mir besonders wichtig, weil er ein Konzept des Hörens zu entwickeln erlaubt, das das Hören nicht als ein bloß passives Empfangen, sondern als eine gerichtete Aktivität versteht.“⁸²

Dem Ohr wird aufgrund seiner äußerlichen Unbeweglichkeit ein passiver Status zugesprochen. Betrachtet man jedoch das Ohrinnere – genauer: die Cochlea – so erkennt man, dass das Ohr keineswegs ein ‚statisches‘ Organ ist. In der Hörschnecke befinden sich unzählige Haarzellen aus Membranprotein, die sich beim Empfangen eines Schalls aufrichten.

Anders als beim Auge, das über ein Lid verfügt, kann das Ohr auf keinen mechanischen Schließmechanismus zurückgreifen. In diesem Aspekt unterscheidet sich die akustische maßgeblich von der visuellen Wahrnehmung – sie ist im wahrsten Sinne des Wortes *eindringlicher*.⁸³ Das, was wir hören, findet sowohl in unseren Gehörgängen (innen), um uns herum bzw. der Quelle der gehörten Stimme (außen) und dazwischen statt und wir können uns einem Ton nicht entziehen. Diese fluiden Grenzen zwischen innen und außen erschaffen eine besondere Eindringlichkeit, die der Stimme zu eigen ist.⁸⁴ Unser Gehör ist immer aktiv, auch wenn wir schlafen, hören wir – ist der Sehsinn ausgeschaltet, obliegt es unserer Hörwahrnehmung, nahende potentielle Gefahren ausfindig zu machen. Aufmerksamkeit und Beweglichkeit unseres Hörorgans denkt Nancy zusammen, wenn er sich dem Begriff des *Horchens* widmet:

⁸¹ Vgl. Kolesch, „Die Spur der Stimme“ in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 272.

⁸² Ebd., S. 273.

⁸³ Vgl. Macho, „Stimmen ohne Körper“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimmen*, S. 130. Vgl. dazu auch Nancy, *Zum Gehör*, S. 28: „Die Ohren haben keine Lider.“

⁸⁴ Vgl. Krämer, „Negative Semiologie der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 11.

„Hörchen ist die Ohren spitzen, sie aufspannen – der Ausdruck kündigt von der besonderen Beweglichkeit, die der Ohrmuschel im Vergleich zu den anderen Sinnesapparaten eigen ist [Als sei der Ausdruck aus der Beobachtung einiger Tiere hervorgegangen, Hasen und etliche andere, die die Ohren spitzen, immer ‚auf dem Qui-vive‘. *Anm. Fußnote J.-L. Nancy*] – es ist eine Intensivierung und eine Sorge, eine Neugier oder eine Beunruhigung. [...]“⁸⁵

3.1. Sich selbst und das Andere hören

Bei Lacan stellen Stimme und Blick die zwei entscheidenden Komponenten des *objet petit a* dar. Mladen Dolar verweist in Anschluss an Lacan auf das Sich-selbst-sprechen-Hören als „elementare Formel des Narzissmus, die gegeben sein muss, um die rudimentäre Form eines Selbst zu produzieren.“⁸⁶ Das Hören unserer eigenen Stimme begegnet uns als Selbstaffektion, in der wir unseren eigenen Leib durch und mit unseren Sinnesorganen wahrnehmen. Sprechende_r und Hörende_r (oder auch: Sender_in und Empfänger_in) sind in diesem Fall dieselbe Person, die nicht aus ihrer reinen Innerlichkeit heraustreten muss. Da wir beim Vernehmen unserer eigenen Stimme keine Reflexionsfläche benötigen – wie es etwa beim Sich-selbst-Sehen und dem dazu notwendigen Spiegel der Fall ist – plädiert Dolar dafür, die Selbsterkenntnis in der Stimme zeitlich vor jene im Spiegel zu stellen, weil sie die früheste Manifestation des Lebens – man denke hier an den ersten Schrei, mit dem der Säugling seine Ankunft in der Welt markiert – und die Stimme der Mutter die erste Verbindung zum Anderen sei.⁸⁷ Nora Abdel Rahman ergänzt hier mit Lacan, dass zwischen Neugeborenem und Mutter eine phantasmatische Verbindung entsteht, weil das Baby sein Außen mit seinem Innen gleichsetzt und so die maternale Stimme „zur Realität der eigenen Stimme [wird], mit der es sich selbst im/als/aus/durch den Anderen hört.“⁸⁸

⁸⁵ Nancy, *Zum Gehör*, S. 13.

⁸⁶ Dolar, *His Master's Voice*, S. 54.

⁸⁷ Vgl. Dolar, *His Master's Voice*, S. 54f.

⁸⁸ Rahman, Nora Abdel. „Zwischen Leben und Tod. Stimme und Klang im Echo-Raum.“, in: Meyer-Dietrich, Erika (Hg.). *Laut und Leise. Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 195-213, hier: S. 199.

Dazu kommt, dass die Mundhöhle nach Böhme und Slominski „die erste Sphäre [ist], in der sich rudimentäre Formen unserer Autoreferentialität bilden, weil im Munde ohne Unterlass ein Selbstverhältnis und Selbsttasten stattfindet.“⁸⁹ Laute, die im Mund erzeugt, oder besser: geformt werden, resonieren in unserem eigenen Körper und werden von uns wahrgenommen. Wir hören unsere eigene Stimme anders, als sie von ‚externen‘ Hörer_innen wahrgenommen wird – in diesem Verhältnis können „Wirkkraft und Macht der Stimme erfahren“⁹⁰ werden. Die beiden Autor_innen vertreten unter Bezugnahme auf Psychoanalytik und Linguistik die These, dass das Subjekt im Mundraum geboren werde.⁹¹

3.2. Zuhören und Schweigen. Stille?

Zuhören und Sprechen, Stille und Klang bedingen sich gegenseitig. Die Stille in Form eines zuhörenden Schweigens geht dem Sprechen voraus und folgt darauf. In diesem Falle fasse ich das Schweigen gewissermaßen als abwartenden Zwischenraum auf, der über das Gehörte reflektieren lässt, um folgend (aber auch nicht immer) mit einer Antwort (auch diese muss nicht verbal ausfallen) zu reagieren.

„Stille und Schweigen als Atmosphären sind insbesondere dann effektiv, wenn sie kontrastiv zur Rede wirken. Dabei ist Stimme und Schweigen gemeinsam, dass sie physische Präsenz erfahrbar machen, und auch, dass sie dies in realzeitlicher Anwesenheit tun.“⁹²

Das Schweigen lässt sich so, wie bereits erwähnt, als Nichvorhandensein oder auch nur zeitweise Unterbrechung eines Stimmaktes begreifen. Besondere Wirkung

⁸⁹ Böhme, Hartmut; Slominski, Beate. „Einführung in die Mundhöhle“, in: Dies. (Hg.). *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 11-29, hier: S. 23.

⁹⁰ Ebd., S. 23.

⁹¹ „Die orale, geschmackliche wie taktile Selbstwahrnehmung, die elementare Disjunktion von Innen und Außen, die primäre Rhythmisierung der Triebwelt in Hunger und Sättigung, die orale Libido und vor allem die Sprachbildung, durch die allererst semiotische Vergegenständlichung und kommunikative Teilhabe möglich werden – sie alle haben eine absolut erstrangige Bedeutung für die *Ontogenese des Individuums*. So wird der Mund als einzigartiger Schwellenraum von Außen und Innen, als Ein- und Ausgangsraum, als Transit vielfältigen, materialen, phonetischen und symbolischen Verkehrs erfahrbar.“ Siehe ebd., S. 23. Hervorhebung im Original.

⁹² Benthien, Claudia. „Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 237-268, hier: S. 260. An dieser Stelle sei noch die Unterscheidung von Schweigen als intentional und Stille als nichtintentional angeführt.

würde das Stillschweigen erzielen, wenn es bewusst gegensätzlich zum Sprechen gesetzt werde. Somit wird der Dualismus von Stimme und Stille begreifbar.

Einem möglichen kritischen Einwand des/der Leser_in bezüglich des Terminus ‚Stille‘, sei hier stattgegeben, denn: *Stille* gibt es nicht. Zumindest nicht in einem physikalischen Sinne. Wir können nur ein Mehr oder Weniger an Schall definieren.⁹³ Stille als „das vollständige akustische Negativ“⁹⁴ kann nicht existieren. Selbst wenn es gerade keine aktiven oder passiven Schallquellen gibt, bleibt immer noch „das thermische Rauschen der Luftmoleküle als Schall“⁹⁵. Dieses Rauschen können wir nicht wahrnehmen, es ist eine vermeintliche Stille. Was hier jedoch immer noch bleibt, sind die Geräusche unseres Körpers. In einem reflexionsarmen, ‚schalltoten‘ Raum beispielsweise hören wir unser eigenes Blut rauschen, das Schlagen unseres Herzens. Jean-Luc Nancy bringt diesbezüglich den Körper als Höhle ins Spiel, wenn er schreibt:

„Die ‚Stille‘ muss *sich* hier tatsächlich *vernehmen*, nicht als eine Privation, sondern als eine Disposition zur Resonanz: ein wenig – oder sogar genau so... – wie man in einer vollkommenen Stille seinen eigenen Körper klingen hört, seinen Atem, sein Herz und seine gesamte hallende Höhle.“⁹⁶

Um diese sinnliche Erfahrung nicht nur theoretisch, sondern tatsächlich am eigenen Körper begreifen zu können, habe ich mich an das Institut für Wiener Klangstil (Musikalische Akustik) der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien gewandt. Der Institutsgründer em.o.Univ.-Prof. Mag.art. Gregor Widholm führte mich am 23. Oktober 2018 in den Keller des IWK in den institutseigenen Raum mit Freifeldbedingungen.⁹⁷ Schon beim Eintreten merkte man augenblicklich wie sich die Klangqualität des Gesprochenen radikal änderte – die Äußerungen unseres Gesprächs klangen plötzlich dumpf. Verantwortlich dafür sind die einen Meter langen Keile aus Tellwolle, die flächendeckend an den Wänden, der Decke und dem Boden (unter einem mit Lautsprechermembran überzogenen Gitter, um darauf gehen zu können) angebracht sind. Ich habe mich etwa 15 Minuten allein im Raum

⁹³ Vgl. Görne, *Sounddesign*, S. 143.

⁹⁴ Elzenheimer, Regine. *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008, hier: S. 18.

⁹⁵ Görne, *Sounddesign*, S. 143.

⁹⁶ Nancy, *Zum Gehör*, S. 36. Hervorhebung im Original.

⁹⁷ Schon 1980, nach der Gründung des IWK, baute Gregor Widholm eigenhändig einen ‚Prototyp‘ eines reflexionsarmen Raums im Keller des damaligen Standortes, einem ehemaligen Kloster.

aufgehalten. Still war die Umgebung, doch mein eigener Körper *klang*. Ich hörte ein rhythmisches Pulsieren und nahm einen von innen nach außen gehenden Druck im Ohr wahr.⁹⁸ Dieses Pulsieren war nichts anderes als der Blutfluss, der in der ungewohnt stillen Umgebung plötzlich ungehindert gehört/wahrgenommen werden konnte. Besonders Schlucken, Speichelfluss und Zungenbewegungen empfand ich plötzlich als allumfassend laut – und gleichzeitig ganz nah bei mir. Das Gluckern meines Bauches wurde zu einem Geräusch, dass ich nicht nur klar hören, sondern vor allem *spüren* konnte.

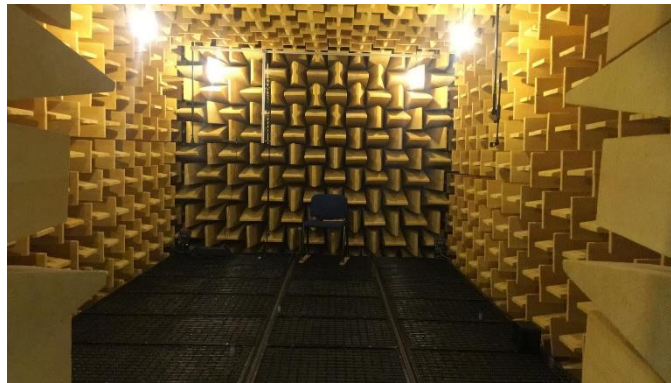


Abb.2 Reflexionsarmer Raum des IWK

Es wird also deutlich: Stille ist immer eine „*wahrgenommene* Stille, sie ist eine empfundene, subjektive Qualität der klingenden Umwelt“⁹⁹. Minimalst laute, also leiseste Geräusche überdeutlich wahrnehmen zu können, sei etwa eine Form von Stille. Die emotionalen Besetzungen von Stille sind ambivalent. Konzentration, Andacht, Erholung, Frieden wären etwa mit einer Stille im positiven Sinne konnotiert. Stille kann jedoch auch mit Tod, Einsamkeit und negativ empfundener Absenzen jeglicher Art in Verbindung gebracht werden. Stille als Bewegungslosigkeit, Heimlichkeit, Verborgenheit befindet sich irgendwo dazwischen, kann sowohl als angenehm als auch störend empfunden werden.

Kehren wir nach diesem kurzen Exkurs zum Schweigen zurück. Stille als Schweigen, als eine Abwesenheit von stimmlicher Äußerung, zeigt sich auf einer

⁹⁸ Das Ohr ist es gewöhnt, ständig externe Schallquellen wahrzunehmen, deren Wellen von außen auf unser Trommelfell drücken. Das Trommelfell wird vom s.g. „Trommelfellspanner“ (= ein winziges Knöchelchen) asymmetrisch etwas nach innen gezogen / „gespannt“, damit das Trommelfell als „gespannte Membran“ (ähnlich einer Mikrofonmembran) alle Frequenzen möglichst verlustfrei überträgt. Fällt dieser permanente Umgebungsschall weg, reagiert das Gehirn nicht sofort, da die Einstellung des „Trommelfellspanners“ auf jahrelanger Erfahrung beruht. Wenn also der übliche Schalldruck auf das Trommelfell fehlt, wandert die Position des Trommelfells etwas nach außen, was unser Gehirn als „Druck nach außen“ interpretiert. Vielen Dank an dieser Stelle an Dr. Gregor Widholm für seine Ausführungen.

⁹⁹ Görne, *Sounddesign*, S. 143. Hervorhebung im Original.

emotionalen Ebene ebenso zwiespältig. Mit einem Menschen gemeinsam schweigen zu können, zeugt von tiefer Verbunden- und Vertrautheit. Ein einander Anschweigen kann hingegen paralysierend wirken und sich als Verlust einer gemeinsamen Kommunikationsbasis herausstellen. Entscheidend dabei ist das Davor, das zeitliche Vorausgehen situativer Vorkommnisse. Ein Schweigen im Kollektiv lässt eine Atmosphäre entstehen, „für die das Zugleich einer Absenz von Stimmen und der Präsenz von ‚Etwas‘ konstitutiv sind“¹⁰⁰. Der akustische Raum kann im ersten Fall die ihn Erzeugenden regelrecht schützend einhüllen, während bei einem als unangenehm erfahrenen kollektiven Schweigen dieser intersubjektive Raum nach Claudia Benthien leer bleibt.¹⁰¹ In den beiden beschriebenen Konsequenzen des Schweigens ließe sich meiner Ansicht nach die von Benthien deskribierte Performativität des Schweigens ausmachen:

„Bedeutet ‚Rhetorik des Schweigens‘, mit Schweigen ‚etwas zu machen‘, so besteht demgegenüber die ‚Performativität des Schweigens‘ darin, dass Schweigen selbst mit einem ‚etwas macht‘.“¹⁰²

Regine Elzenheimer identifiziert Schweigen „vor allem [als] ein Komplementärphänomen zum Klang und zur Sprache als Klang-Sinn“¹⁰³. Um zuzuhören muss man schweigen, die eigenen verbalen Äußerungen mit Pausen versehen. Ein Dialog ist auf jene schweigenden Zwischenräume angewiesen, um sich als solcher strukturieren und ausweisen zu können. Einer Pause als vorübergehender Zäsur ist immer eine Zeitlichkeit eingeschrieben. Sie ist somit eingebettet in ein stimmhaftes Davor und Danach.¹⁰⁴

Weitere Ausführungen zum Schweigen als konturierendes Element der Sprache werden im Kapitel zur Strafe der Echo kontextualisiert.

¹⁰⁰ Benthien, „Die *vanitas* der Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 257.

¹⁰¹ Zu den verschiedenen Umschreibungen in der deutschen Sprache des im Schweigen präsenten ‚Etwas‘ vgl. ebd., S. 257f.

¹⁰² Ebd., S. 239.

¹⁰³ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille.*, S. 18.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 22.

4. Stimme und Mythos

Mythos bedeutet im Griechischen Wort, Rede oder Erzählung und verweist bereits in seiner etymologischen Herkunft auf die enge Beziehung zu Oralität und Sprache. Mythen erzählen von etwas und schildern, was passiert ist und dieses Berichtete wird (durch verschiedene Überlieferungen, Autor_innen, etc.) *mehrfach* erzählt. Dieser Umstand lenkt die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Medialität des Mythos.¹⁰⁵ Mit dem Erzählen von Geschichten kann man sich nicht nur die Zeit vertreiben – diese orale, narrative Technik bietet auch einen Weg aus der Furcht vor dem Unbekannten, dem Namenlosen. Was keinen Namen hat, kann weder beschworen, angerufen oder mit Magie angegriffen werden. Zur Namenlosigkeit gesellt sich also auch eine Ungreifbarkeit und damit eine *Unbegreifbarkeit* hinzu, was in eben jener angesprochenen Angst, die es zu vertreiben gilt, kulminiert.¹⁰⁶ Mythen dienten dem vorzeitlichen Menschen dazu, für ihn unerklärliche oder unheimliche Naturgegebenheiten besser fassen zu können. Der deutsche Philosoph Hans Blumenberg schreibt in seiner *Arbeit am Mythos*:

„Den letzten Horizont, als den mythischen ‚Rand der Welt‘ zu besetzen, ist nur der Vorgriff auf die Ursprünge und Auswüchse des Unvertrauten. Der ‚homo pictor‘ ist nicht nur der Erzeuger von Höhlenbildern für magische Jagdpraktiken, sondern das mit der Projektion von Bildern den Verlässlichkeitsmangel seiner Welt überspielende Wesen.“¹⁰⁷

Der Mythos bot also ein gewisses Sicherheitsversprechen. Eine mythische Benennung des Fremden und oftmals Unvorhersehbaren ist der Versuch, dem Unvertrauten habhaft zu werden und durch diese Strategie der eigenen Ohnmacht zu entinnen. Denn „[a]lles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen.“¹⁰⁸ Das Namengeben und mit Worten Bezeichnen verweist auf den Bezug zur Sprache und zur sie verlautbarenden Stimme. Eine „Appellationsfähigkeit“¹⁰⁹ wird geschaffen. Der Namensgebung ist das Stiften

¹⁰⁵ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina. „Sirenengesänge. Mythos und Medialität der weiblichen Stimme“, in: Simonis, Annette; Simonis, Linda (Hg.). *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, S. 383-403, hier: S. 384.

¹⁰⁶ Vgl. Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, hier: S. 40.

¹⁰⁷ Ebd., S. 7.

¹⁰⁸ Ebd., S. 41.

¹⁰⁹ Ebd., S. 22.

einer Ordnung inhärent.¹¹⁰ Blumenberg zitiert diesbezüglich den Historiker und Philosophen Franz Rosenzweig, der vom „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“¹¹¹ spricht. Mythen neigen zu einer wahren Opulenz in der Generierung von Namen, man lese sich nur kurz etwa in Ovids *Metamorphosen* ein, um einen Eindruck von jener Überfülle zu bekommen. Dieser Reichhaltigkeit ist es geschuldet, dass sich Mythen nicht ausschließlich als altertümliches Welterklärungsmodell begreifen lassen. Zudem lässt sich „in den mythologischen Systemen ein Moment irreduzibler Pluralität entdecken, das ihrer primären Ordnungsfunktion wiederum partiell gegenläufig ist“¹¹².

„Wenn es eine der Funktionen des Mythos ist, die numinose Unbestimmtheit in die nominale Bestimmtheit zu überführen und das Unheimliche vertraut und ansprechbar zu machen, so führt dieser Prozess ad absurdum, wenn alles *voll von Göttern ist*.“¹¹³

Nicht erklärbare Naturphänomene werden also mit – aus heutiger Sicht – ebenso wenig logisch fassbaren Götterfiguren in Verbindung gebracht. Mythen sind ein „integraler Bestandteil der menschlichen Imagination und kulturellen Produktion“¹¹⁴, tragen so eine anthropologische Dimension in sich und sind von großer Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis. Noch heute rekurren wir – teilweise unbewusst oder aber auch einfach unreflektiert – auf Vorstellungen oder Bilder, die der Mythologie entspringen. Ich werde später im Unterkapitel zur Problematik der weiblichen Rede noch näher darauf eingehen.

Stimmakte erlangen in der antiken Mythologie Bedeutung bei Orakelsprüchen, Strafen und göttlichen Anweisungen – oftmals artikuliert von einer Stimme ohne sicht- und verortbaren Körper. Die Stimme wird zum Träger von Information und Bedeutung. Sie vermittelt eine Botschaft, auch wenn diese vielleicht erst entschlüsselt werden muss. Fehlt ein der Stimme zuzuordnender Körper, wirkt sie machtvoller. Dieser Umstand wird weiter unten mit dem Phänomen der

¹¹⁰ Vgl. Simonis, Annette. „Einleitung“, in: Simonis, Annette; Simonis, Linda (Hg.). *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, S. 1-26, hier: S. 1. Vgl. auch Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 11f.

¹¹¹ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 22. Auf die kursive Hervorhebung dieses Zitats im Original wird an dieser Stelle verzichtet.

¹¹² Simonis A., „Einleitung“, in: Simonis A., Simonis L. (Hg.), *Mythen in Kunst und Literatur*, S. 2.

¹¹³ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 32. Hervorhebung im Original.

¹¹⁴ Simonis A., „Einleitung“, in: Simonis A., Simonis L. (Hg.), *Mythen in Kunst und Literatur*, S. 4.

akusmatischen Stimme näher erläutert. An anderen Stellen wird die Stimme fetischisiert, etwa bei Orpheus und seinem Gesang. Er, Sohn der schönstimmigen Kalliope, konnte durch sein Singen und Musizieren Wellen beschwichtigen, ganze Gebirge bewegen, Tiere und Bäume anlocken und sogar Hades und Persephone erweichen, um die tote Eurydike aus der Unterwelt zurückzuholen. Sein Leierspiel und Gesang ließen ihn und seine Begleiter selbst an den Sirenen unbeschadet vorbeisegeln.¹¹⁵

Mythologische Inhalte werden bis in die aktuelle Gegenwart in der Kunst bearbeitet. Diese Arbeit behält es sich vor, lediglich auf die antike Mythologie und ihre Geschichten wie wir sie in den *Metamorphosen* von Ovid vorfinden, einzugehen. Die Historikerin Mary Beard wagt die Einschätzung, dass die *Metamorphosen* wahrscheinlich das nach der Bibel am stärksten die abendländische Kunst beeinflussende literarische Werk seien.¹¹⁶ Weder die Aufklärung noch die Naturwissenschaften vermochten es, sowohl mythologische Bilder als auch Strategien der Mythologisierung aus unserer Kultur zu verbannen. Einerseits weise der narrative Kern von Mythen eine große Beständigkeit auf, andererseits seien sie kein fixes Gebilde, kein ‚heiliger Text‘, wie Blumenberg zu bedenken gibt. Sondern ihre Veränderbarkeit biete die Möglichkeit, neue und eigene Mittel der Darbietung daran zu erproben.¹¹⁷

4.1. Problematische weibliche Rede

Es fällt ins Auge, dass Stimm- und Sprachprobleme in der antiken Mythologie vorwiegend weiblich sind.

„Die Stimme ist ‚eigentlich‘ etwas ganz und gar Eigenes, Unveräußerliches, Charakteristisches – [...]. Jetzt scheint es so, als würden die Frauen irgendwie in besonders ausgezeichneter Weise einen Bezug zur Stimme haben und zwar so, dass sie immer von der Ökonomie dieses Eigenen/Eigentlichen abweichen – sei es, dass die Stimme zur Waffe wird [...], sei es, dass sie in fremden Zungen

¹¹⁵ Vgl. Abenstein, Reiner. *Griechische Mythologie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2016, hier: S. 165-169 sowie S. 244.

¹¹⁶ Vgl. Beard, Mary. *Frauen und Macht*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2018, hier: S. 18f.

¹¹⁷ Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 40.

sprechen [...], sei es, dass sie über ihre Stimme gar nicht verfügen können.“¹¹⁸

Bis auf die Muse Kalliope – einer der ältesten Musen und aufgrund ihrer Weisheit verehrt – finden wir im Kontext weiblicher Rede vor allem negativ konnotierte Stimmen und Stimmakte. Kalliope, auch die ‚Schönstimmige‘ genannt, ist hier eine Ausnahme. Hinsichtlich der ungehörten, ignorierten oder befremdlichen Stimmen sehen wir uns mit weiblichen Figuren und deren Äußerungen konfrontiert. Ich möchte dies kurz anhand dreier bekannter Figuren erläutern, um in weiterer Folge auf den Mythos der Nymphe Echo überzuleiten.

Kassandra, schönste Tochter der Hekabe und des Priamos, erlangt als Jugendliche die Gabe der Prophezeiung, als beim Spielen im Tempel eine Schlange mit ihrer Zunge Mund und Ohr des Mädchens berührt.¹¹⁹ Verantwortlich dafür ist der Gott Apollon, der Kassandra umwirbt und ihr die Sehergabe zum Geschenk macht. Doch Kassandra weist ihn zurück und aus Zorn darüber erlässt Apollon folgende Strafe: Kassandra wird stets die Wahrheit weissagen, doch niemand wird ihr je Glauben schenken.¹²⁰ Bis heute werden ungehörte Warnungen als Kassandra-Rufe bezeichnet.

Eine der im Alltagswissen wohl am besten bekannten mythologischen Frauenstimmen sind den Sirenen zuzuordnen. Auch in den wissenschaftlichen Stimmdiskurs finden sie regelmäßig Eingang.¹²¹ Zur Herkunft der Sirenen gibt es unterschiedliche Überlieferungen. Eine davon besagt, dass sie aus dem Blut des Acheloos, einem hundertarmigen Ungeheuer, das Zeus im Kampf gegen die Titanen unterstützte, geboren wurden.¹²² Sie werden den Todesdämonen zugeordnet und sind in ihrer Gestalt halb Frau, halb Vogel; in späteren Überlieferungen auch halb Frau, halb Fisch. Vorbeifahrende Seemänner ziehen sie mit ihrem verführerischen Gesang an, um sie in die Fluten zu locken und in den sicheren Ertrinkungstod zu schicken bzw. sie zu töten. Die Stimme fungiert hier als

¹¹⁸ Man, Sandra. *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*. Berlin, Wien. 2014-2017, hier: S. 10.

¹¹⁹ Vgl. Abenstein, *Griechische Mythologie*, S. 216+218.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 80.

¹²¹ Vgl. dazu in dieser Arbeit verwendete Texte, z.B. Thompson, „Gossips, Sirens, Hifi-Wives. Feminizing the Threat of Noise“; Weigel, „Die Stimme – Vor der Sprache und über sie hinaus“, „Echo und Phantom – die Stimme als Figur des Nachlebens“; Wagner-Egelhaaf, „Sirengesänge. Mythos und Medialität der weiblichen Stimme“; Kolesch, „Die Spur der Stimme“. Die hier erwähnten Texte stellen nur eine bruchteilhafte Auswahl im Sirenen-Diskurs dar.

¹²² Vgl. Abenstein, *Griechische Mythologie*, S. 43.

Todesbringer: Die „Spur des Lebendig-Seins“¹²³ legt eine Fährte in den Tod. Zudem wird dem betörenden Sirenengesang ein negatives Verständnis von Verführung eingeschrieben. Dieser Dualismus von Anziehungskraft und Vernichtung zieht sich weiter in den Norden zu Heines Loreley sowie Sedna, einer weiblichen Inuit-Gottheit.¹²⁴

Und schließlich die rhetorisch begabte Nymphe Echo, um die diese Arbeit in weiterer Folge kreisen wird. Zeus vergnügt sich des Öfteren mit anderen Nymphen an einem See. Davon soll Hera, Gattin des Zeus, nichts erfahren und so verwickelt Echo die herannahende Göttin jedes Mal in lange, ablenkende Gespräche, um den Nymphen so genügend Zeit zur Flucht zu verschaffen. Doch Hera erfährt von Echos List und straft: Fortan kann sie nur noch die letzten Worte oder Silben ihres Gesprächspartners in entstellter Weise wiederholen und wird ihrer eigenen sinnstiftenden Rede beraubt. Mit der Wiederholungsstimme gestraft, findet Echos Geschichte in den *Metamorphosen* des Ovid ihre Fortsetzung in der unglücklichen Liebesgeschichte mit dem schönen Jüngling Narziss. Von diesem aufgrund ihrer verstümmelten Rede verschmäht und fortgestoßen, zieht sich Echo in die Wälder zurück. Ihr Körper schwindet vor Schmach und die Knochen werden zu Stein, doch die Stimme bleibt und kann bis heute in Schluchten und Höhlen vernommen werden.

Diese exemplarischen Beispiele verweisen auf den Umstand, dass die weibliche Stimme seit jeher als potentielle Gefährdung wahrgenommen wird. Marie Thompson unternimmt in ihrem Text „Gossip, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of the Noise“ einen kulturgeschichtlichen Exkurs, der die negative Besetzung der weiblichen Stimme seit der antiken Mythologie nachvollzieht. Schon seit etwa Pandora und Eva durch ihre Worte und Taten patriarchal geprägte Regelwerke durchbrochen haben, verkörperten Frauen die Bedrohung, männliche Pläne zu durchkreuzen.¹²⁵ Thompson verweist in ihrem Text unter anderem auf

¹²³ Kolesch, „Die Spur der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 267.

¹²⁴ Vgl. Grieco, „Die lange Nacht der Sirenen. Der Gesang, dem niemand widersteht“, Deutschlandfunk 02.04.2016. https://www.deutschlandfunk.de/die-lange-nacht-der-sirenen-der-gesang-dem-niemand.704.de.html?dram:article_id=345077; zuletzt aufgerufen am 05.09.2018.

¹²⁵ Vgl. Thompson, Marie. „Gossip, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise“, in: Goddard, Michael; Halligan, Benjamin; Spelman, Nicola (Hg.). *Resonances: Noise and Contemporary Music*. New York, u.a.: Bloomsbury, 2013, S. 297-311, hier: S. 300.

zwei maßgebliche Faktoren, die die Stimme der Frau als hässlich und verwerflich darstellen – den Gossip (dt. Klatsch) und eben die singenden Sirenen.

In einer patriarchalen Gesellschaft gelten die Stimme der Frau und die Geräusche, die sie äußert, als gefährlich, bedeutungslos und frivol. Wenn Thompson von *noise* spricht, so schließt sie hier alle Formen der weiblichen Kommunikation und Verlautbarung ein. Klatsch birgt nicht nur die Gefahr der Aufdeckung in sich. Er verfügt über das Potenzial, die moralische Mehrheit jener, die an der Macht sind, zu untergraben. Zudem wird er als unattraktiv und irrelevant kategorisiert.¹²⁶ Bei Cassandra ist es zwar kein Klatsch per definitionem, aber ihr Gesagtes wird ebenso wenig ernst genommen und für irrelevant erklärt, wie es beim Gossip der Fall ist. Echo wiederum wird gleich zu Beginn als geschwätzig dargestellt, ihre Worte tragen keinen näher genannten Sinn in sich und ihr einziger Zweck ist es, Hera abzulenken. Das mit dem Mythos klanglich verwandte *muthos* beschreibt im homerischen Griechisch die autoritative öffentliche Rede des Mannes. Schwatzen, Plappern, Tratschen war von dieser Definition ausgeschlossen. Einer Frau war es untersagt, ihre Anliegen öffentlich kundzutun und tat sie es doch, so war sie qua definitionem keine Frau, denn die „öffentlich Rede war ein, wenn nicht *das* konstitutive Attribut der Männlichkeit“¹²⁷. Zahlreiche klassische Autoren der antiken Literatur waren überzeugt davon, dass schon allein die Klangfarbe der weiblichen Stimme die Stabilität in Politik, Gesellschaft und Staat untergraben könnte und ihr nichts als Feigheit innewohne.¹²⁸

Mary Beard beschreibt in ihrem Manifest *Frauen und Macht* prägnant, wie sich die abendländische Kultur seit Jahrtausenden darin übt, Frauen zum Schweigen zu bringen oder sie erst gar nicht sprechen zu lassen bzw. anzuhören. Angefangen bei Penelope, die von ihrem Sohn Telemachos dazu angewiesen wird, den Mund zu halten, über verpönte ‚bellende‘ Frauen auf dem römischen Forum argumentiert sie, dass wir immer noch die Erben (und Erbinnen) jener Tradition des geschlechtsspezifischen Sprechens seien. Noch heute befinden wir uns in einem Diskurs, „der dem, was Frauen zu sagen haben, jede Autorität, Kraft und sogar Humor abspricht“¹²⁹. Nicht selten werden Frauenstimmen – seit jeher und auch

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 301.

¹²⁷ Beard, *Frauen und Macht*, S. 26.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 26.

¹²⁹ Ebd., S. 37.

heute noch – auf eine Stufe mit Tieren gesetzt, wenn ihre Äußerungen als Winseln, Gackern, Keifen oder Kläffen beschrieben werden: Es wird ihnen jede Menschlichkeit abgesprochen.

4.2. Stimme bei Ovid

Auch bei Ovid treffen wir auf eine problematische weibliche Stimme bzw. auf einen prekären Umgang mit ihr. Wie Mary Beard feststellt, komme er in seinen *Metamorphosen* „immer wieder auf die Idee zurück, Frauen im Zuge ihrer Verwandlung zum Schweigen zu bringen“¹³⁰. Zum Schweigen im Sinne von Stillschweigen, wenn sie etwa in einen Baum o.Ä. verwandelt werden. Und zum Schweigen im Sinne einer mitteilbaren Rede, indem sich die Stimme einer Frau von einer humanen in die eines Tieres transformiert. So können sich die Betroffenen nicht mehr äußern und erschrecken ob ihres fremden Ausdrucks. Etwa im Falle einer jungfräulichen Nymphe, die von Zeus vergewaltigt wird, von ihm ein Kind bekommt und von Hera zur Strafe in eine Bärin verwandelt wird.

„Und damit Bitten und flehende Worte die Herzen nicht rührten, ward ihr die Gabe der Rede geraubt: eine zornige Stimme, drohend und schreckenerregend, entrang sich dem heiseren Schlunde. Einzig der Geist, er bleibt, auch als sie zur Bärin geworden; [...]“¹³¹

Stimmverlust und Entsetzen finden sich auch bei Io, die von Zeus in eine Kuh verwandelt wird, um seinen Seitensprung mit ihr – in Wahrheit ist es wieder eine Vergewaltigung – vor Hera geheim zu halten.

„Wenn sie zu klagen begann, entfuhr ein Brüllen dem Munde; schauernd vernahm sie den Ton und erschrak ob der eigenen Stimme.“¹³²

Wohlgemerkt wird in beiden zitierten Geschichten die Vergewaltigte bestraft und nicht der Vergewaltiger. Ein ebensolches Schicksal widerfährt Philomela, die vom Gemahl ihrer Schwester, Tereus, vergewaltigt wird und der ihr, damit sie ihn nicht

¹³⁰ Ebd., S. 21.

¹³¹ Ovid. *Metamorphosen*. Übersetzung: Breitenbach, Hermann (Hg.). Berlin: Artemis, 1964, III 481-485, S. 72.

¹³² Ebd., I 637-638, S. 47.

denunzieren kann, die Zunge herausschneidet.¹³³ Auch hier ist der Zusammenhang von körperlicher, sexueller Gewalt mit dem brutalen Verlust von Stimme und Äußerungsmöglichkeit grausam offenkundig.¹³⁴ Dass die *Metamorphosen* im Allgemeinen ein Abbild der – meist von Zeus höchstpersönlich betriebenen – mythologischen *rape culture* sind, sei an dieser Stelle nur am Rande erwähnt.

Beard verweist in Bezug auf Ovid ergänzend darauf, dass dieser beispielsweise bei Philomela auch darauf anspielt, dass sich Kommunikation nicht nur auf Stimme und Sprache beschränkt und dass Frauen, auch wenn sie ihrer Stimme beraubt wurden, das auferzwungene Schweigen umgehen können, indem sie andere Formen der Verständigung nutzen. Philomela etwa kann zwar nicht mehr sprechen, doch sie webt ihre Leidensgeschichte in ein Tuch ein, das sie ihrer Schwester Progne zukommen lässt.¹³⁵

Während also in einigen der Sagen die Stimme in ihrer Verwandlung von einer menschlichen zu einer animalischen Erwähnung findet, spielt bei anderen Figuren die humane Stimme in ihrem Verbleiben eine maßgebliche Rolle und kann als Rest eines vergänglichen Körpers gelesen werden. Sigrid Weigel macht auf die Stimme als etwas Verbleibendes in den *Metamorphosen* aufmerksam. Einerseits als Resultat einer Bestrafung, andererseits als weiterhin vernehmbarer Rest eines toten Körpers. Als Figur des Nachlebens verweist hier die Stimme als Fragment auf ein vergangenes Ganzes. Echo ist eine davon, der durch eine göttliche Strafe nur noch ihre Stimme bleibt. Bei Sibylle von Cumae, einer Seherin, wird ein Wunsch gleichsam zur Strafe. Denn sie erbittet von Apollon¹³⁶ ein beinahe ewiges Leben¹³⁷ – und bekommt dieses auch. Jedoch vergisst sie, sich dazu die ewige Jugend zu

¹³³ „Mit einer Zange ergreift er die Zunge; die schreit immer wieder ‚Vater!‘, empört sich, bemüht sich, zu reden – er schneidet mit grauem Schwerte sie ab: es zuckt die hinterste Wurzel der Zunge, [...]“, in: Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, VI 554-557, S. 202.

¹³⁴ Zum Problem der Glaubwürdigkeit der weiblichen, mündlichen Zeugenschaft in Vergewaltigungsprozessen bezieht Christine Künzel Stellung. Sie legt in einem Artikel dar, wie Frauen in Vergewaltigungsprozessen gegen den Täter aussagen und aufgrund a) ihrer weiblichen Stimme und b) aufgrund des Umstands, dass der mündliche Beweis als die schwächste Beweisführung vor Gericht gilt, nicht ernstgenommen werden. Vgl. Künzel, Christine. „Vergewaltigung, weibliche Zeugenschaft und das Problem der Glaubwürdigkeit“ in: Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.). *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003, S. 103-127.

¹³⁵ Vgl. Beard, *Frauen und Macht*, S. 46.

¹³⁶ In den *Metamorphosen* trägt Apollon auch den Namen Phoebus.

¹³⁷ „Ich Törin erblickt‘ einen Haufen körnigen Staubes: ich zeigte darauf und wünschte mir so viel Male Geburtstag zu feiern, als Körner der Haufen enthielte; [...]“, in: Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, XIV 136-139, S. 449.

wünschen und so schwindet sie dahin bis ihre Stimme nur noch als verbleibende Spur von ihrem einmal dagewesenen Körper zeugt:

„Und es erscheint die Zeit, da bin ich, die Stattliche, schließlich winzig geworden: die Glieder, vom Alter verbraucht, sind zur leichten Bürde verschrumpft. Man glaubt es mir nicht, dass ich jemals geliebt ward, dass einem Gott ich gefiel: selbst Phoebus, er wird mich vielleicht dann nicht mehr erkennen, vielleicht auch bestreiten, dass einst er mich liebte. ‚Völlig verwandelt‘, so heißt es von mir; für niemand mehr sichtbar, kennt man mich doch an der Stimme; denn sie nur lässt mir das Schicksal.“¹³⁸

Sibylles Körper ist nicht mehr visuell sichtbar, doch ist er dennoch anwesend. Nur durch ihre Stimme lässt sie sich noch als jene identifizieren, die sie einmal war. „Wir erkennen unsere nächsten Bekannten und sonst noch allerhand Leute leicht und sicher an ihrer Stimme.“¹³⁹, schreibt Karl Bühler schon 1934 in seiner Sprachtheorie.

Die Sirenen wiederum bezahlen nach Ovid ihren Wunsch des Fliegenkönnens mit dem Austausch ihres weiblichen Menschenkörpers gegen eine Vogelgestalt – ihr jungfräuliches Antlitz sowie die menschliche Stimme bleiben, damit sie auch weiterhin des Gesanges mächtig seien.¹⁴⁰ Weigel nennt dies eine „Übererfüllung“¹⁴¹ des Wunsches.

„Als ihr sie [Proserpina, Anm. L.H.] rings auf der Erde vergeblich gesucht, überkam euch alsbald die Lust, auf dass auch das Meer euren Kummer erfahre, über den Fluten auf Flügelrudern euch halten zu können. Gern erfüllten die Götter den Wunsch: ihr sahet, wie plötzlich euere Glieder sich bräunlich verfärbten, von Federn umwachsen. Doch damit jener Gesang, der bestimmt war, die Ohren zu letzen, und die herrliche Gabe der Kehlen und Zungen nicht schwinde, blieb euch das Antlitz von Mädchen, und blieb euch die menschliche Stimme.“¹⁴²

¹³⁸ Ebd., XIV 147-153, S. 449f.

¹³⁹ Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer, 1965, hier: S. 91.

¹⁴⁰ Vgl. Weigel, Sigrid. „Echo und Phantom – die Stimme als Figur des Nachlebens“, in: Felderer, Brigitte (Hg.). *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004, S. 57-70, hier: S. 59f.

¹⁴¹ Ebd., S. 59.

¹⁴² Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, V 556-563, S. 174.

Es lassen sich also in den unterschiedlichen Verwandlungen der Stimme bei Ovid Akte von ambivalenter Fetischisierung, Gewalt und Bestrafung ausmachen. All jene Akte gehen mit einem tiefen Einschnitt in Körper und Körperlichkeit der Betroffenen einher.

5. Die akusmatische Stimme

Echo tritt bei Ovid u.a. als akusmatische Stimme in Erscheinung. Bei ihr tritt die akustische Anwesenheit eines körperlich Abwesenden in den Vordergrund.¹⁴³ Gehen wir in der etymologischen Geschichte etwas zurück, stoßen wir im Griechischen auf *akousma* – ein gehörtes Ding.¹⁴⁴ Im Französischen beschreibt das Wort *Acousmate* einen ‚unsichtbaren‘ Ton. Die ‚Akusmatiker‘ waren Angehörige einer Untergruppe der Pythagoreer¹⁴⁵. Sie wurden dazu verpflichtet, fünf Jahre in Stillschweigen zu leben und den Ansprachen ihres Meisters zu folgen. Sie konnten ihn jedoch nicht sehen, da er sich hinter einem Vorhang verbarg. Am Ende dieser Zeitspanne durften sie ihn schließlich ansehen und erhielten den Status eines vollwertigen Mitglieds der Gefolgschaft.¹⁴⁶

Der Filmtheoretiker und Autor Michel Chion entwickelte für das Kino den Begriff des *Acousmètres* als Beschreibung für ein ‚akustisches Wesen‘, das nur mittels vernehmbarer Stimme oder Geräusch eingeführt wird, jedoch nicht zu sehen ist. *Acousmètre* ist ein französischer Neologismus und setzt sich zusammen aus *acousmatique* und *être* (sein). Es war aber auch seine Intention, die Definition möglichst offen zu halten, und so möchte ich diese Figur in einem außerfilmischen Kontext zur Verwendung bringen.¹⁴⁷

¹⁴³ Vgl. Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 61.

¹⁴⁴ Vgl. Chion, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999. Anmerkung in Fußnote 3 von Übers. Claudia Gorbman, S. 18.

¹⁴⁵ Die Pythagoreer waren Anhänger der Lehre des altgriechischen Philosophen Pythagoras (6./5. Jh. v. Chr.), Online-Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pythagoreer>; zuletzt aufgerufen am 01.09.2018.

¹⁴⁶ Die einzige Quelle dieser Geschichte scheint aus *Stromateis* von Clement von Alexandria zu stammen. Vgl. Chion, *The voice in cinema*, S. 19. Auch Jean-Luc Nancy bezieht sich in seiner Abhandlung *Zum Gehör* kurz auf die Akusmatik als Unterrichtsmodell. Vgl. Nancy, *Zum Gehör*, S. 10.

¹⁴⁷ Vgl. Chion, *The voice in cinema*, S. 21.

Echo lässt sich als *Acousmètre* bezeichnen – sowohl am Anfang und Ende der Geschichte Ovids als auch in *Narziss Echo*. Bei Ovid ist sie zu Beginn für Narziss ein „*complete acousmètre*, the one who is not-yet-seen, but who remains liable to appear in the visual field at any moment“¹⁴⁸. Echo hält sich im Wald versteckt und nur anhand ihrer erklingenden Stimme weiß Narziss von ihrer Anwesenheit. Zwischenzeitlich wird sie zu einem ‚visualisierten *Acousmètre*‘, da sie aus dem Wald tritt und sich zu erkennen gibt. Chion nennt diesen Vorgang ‚De-Akusmatisierung‘, der erst abgeschlossen sei, wenn die gehörte Stimme und der Mund, aus dem sie kommt, zweifelsfrei miteinander in Beziehung gesetzt werden können.¹⁴⁹ Mit ihrem körperlichen Tod wird sie wieder zum reinen akustischen Wesen, das ein solches auch bleiben muss. Chion spricht dem *Acousmètre* vier Kräfte zu, die wir mit ihm assoziieren: Omnipräsenz, Panoptismus, Omniszienz und Omnipotenz. Zumindest zwei davon lassen sich zweifelsohne auf die Figur der Echo anwenden. Denn Echo besitzt, nachdem sie nur noch Stimme ohne Körper ist, die Möglichkeit, überall zu sein. Sie kann somit auch alles sehen und sichert sich gleichsam eine Machtposition. Echos Omnipräsenz beschränkt sich lediglich auf Orte, die die Eigenschaft besitzen, Schall reflektieren zu können. Die Stimme kommt von einem immateriellen Körper, der nicht zu lokalisieren ist und sie erscheint dadurch unaufhaltsam. Durch ihre Allgegenwärtigkeit kann sie bei jenen, die sie hören, gewissermaßen panoptische Fantasien beflügeln:

„The one who is not in the visual field is in the best position to see everything that’s happening. The one you don’t see is in the best position to see you – at least this is the power you attribute to him.“¹⁵⁰

Eine Omniszienz und -potenz, wie sie Chion für das filmische *Acousmètre* beschreibt, müssen in Echos Fall etwas abgeschwächt wahrgenommen werden, ist sie doch keine auktoriale Erzählerin innerhalb eines begrenzten Narrativs wie im Film. Doch durch ihre Präsenz und ihrem Sehen, dem nichts entgeht, sichert sie sich ein *überlegenes* Wissen. Macht trägt ihre Figur also sehr wohl in sich. Chion verortet die Antwort nach der Frage, warum all diese Kräfte in einer akusmatischen Stimme zusammentreffen, in ihrer Ortlosigkeit. Durch die Unmöglichkeit einer klaren Zuordnung der Stimme des *Acousmètres* werden wir möglicherweise in den

¹⁴⁸ Ebd., S. 21. Hervorhebung im Original.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁵⁰ Ebd., S. 24.

archaischen Zustand im Mutterleib und in den ersten Lebensjahren zurückversetzt, in dem die Stimme der Mutter alles und überall sei.¹⁵¹ In der Analyse von *Narziss Echo* wird Echo mit ihren ‚akusmatischen Kräften‘ noch stärker hervortreten.

Eine Stimme entspringt immer einem Körper und verweist auf ihn, ist – wie in Kapitel 2.2. bereits erläutert – seine Spur. Jedoch muss dieser Körper nicht zwingend sichtbar sein. Im Alltag begegnen uns solche ‚körperlosen‘ Stimmen ständig – sei es am Telefon, in den öffentlichen Verkehrsmitteln oder im Radio. ‚Körperlos‘ muss an dieser Stelle noch präzisiert werden: Wenn in weiterer Folge von körperlosen Stimmen gesprochen wird, so sind Stimmen ohne visuell sichtbaren, leiblich-präsenten Körper gemeint. Wohl aber können sie einem imaginierten Körper zugeordnet werden.¹⁵²

Bei der akusmatischen Stimme werde „der Höreindruck zum Kern einer neuen Verkörperung der Person“¹⁵³. In der Unsichtbarkeit des Körpers, dem die Stimme entspringt, verortet Reinhart Meyer-Kalkus die mythische Kraft der körperlosen Stimme und hebt die Unvermeidlichkeit hervor, „mit der wir vom Höreindruck der Stimme zur Vorstellung verborgener Gesichtszüge einer sprechenden Person gelenkt werden“¹⁵⁴. Jede ‚disembodied voice‘ verlange unter den Konditionen der „medialen Körperzerstückelung“¹⁵⁵ nach einem ‚re-embodiment‘.

So können Stimmen ohne Körper laut Nora Abdel Rahman als „Instrument der Halluzination die Realitäten [verschieben] und die Fantasie [beflügeln]“¹⁵⁶. Dieses Beflügeln der Fantasie findet dann eben seinen Ausdruck im Ersinnen eines Körpers, der nach der eigenen Vorstellung – die immer schon kulturell, sozial und gesellschaftlich vorgeprägt und strukturiert ist – zur gehörten Stimme ‚passt‘.¹⁵⁷

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 27. Zum Begriff ‚Überall‘ merkt er an: „[...] bear in mind that this ‚everywhere‘ quality is nameable only retrospectively – the concept can arise for the subject who no longer occupies the undifferentiated everywhere.“, S. 27.

¹⁵² Vgl. Pinto, „(Zeige-)Spuren der Stimme, in: Wenzel, Jäger (Hg.), *Deixis und Evidenz*, S. 173.

¹⁵³ Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 66.

¹⁵⁴ Ebd., S. 68.

¹⁵⁵ Ebd., S. 68.

¹⁵⁶ Rahman, „Zwischen Leben und Tod“, in: Meyer-Dietrich (Hg.), *Laut und Leise*, S. 196.

¹⁵⁷ Dazu berichtet Reinhart Meyer-Kalkus von einem Experiment von Karl Bühler und Paul Lazarsfeld in drei ihrer gemeinsamen Sendungen auf Radio Wien im Jahre 1929. Der Sprachtheoretiker und der Soziologe baten die HörerInnen des Senders, ihnen nicht bekannte Sprecher_innen-Stimmen zu beurteilen und Vermutungen zum jeweiligen Geschlecht, Alter und Physiognomie anzustellen. Vgl. Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 156f.

Nicht selten tritt ein Moment der Irritation ein, wenn das halluzinierte Bild dem tatsächlichen Sachverhalt weichen muss.

Jene Irritation hat das Potential, sich ins Unheimliche, ja sogar Bedrohliche zu steigern. Thomas Macho verweist darauf, dass „der Status des Gehörten auf verwirrende – und manchmal auch erschreckende – Weise offen [bleibt]“¹⁵⁸: was wir nur akustisch vernehmen, trägt ein größeres Potential der Täuschung in sich, weil eben jenes Gehörte nicht an Ursachen, Körper und materielle Objekte gebunden sein muss. Eine Gegenstrategie dazu kann sein, dass wir versuchen, einen Ursprungsort oder -körper auszumachen, von dem aus ein (Stimm-)Klang zu uns dringt bzw. ausgelöst wird. Sobald wir das Gehörte benennen, einer Klassifizierung unterziehen können, verliert eine rein akustische Gestalt ihren Schrecken, denn „[w]as gehört wurde, muss gar nicht gesehen werden, sobald nur gesagt werden kann, was eigentlich gehört wurde“¹⁵⁹. Schwieriger gestaltet sich dieser Umstand bei Figuren aus Mythen und Religionen. Auch Götter, Dämonen, satanische Gestalten, Engel und weitere nicht-irdische Figuren treten eher als Stimme denn optische Vision in Erscheinung, die in ihrer meist autoritären Beanspruchung der Folgeleistung ihrer Befehle ein klares Machtverhältnis kommuniziert.¹⁶⁰ Der Begriff ‚in Erscheinung treten‘ ist in diesem Fall bewusst von mir gewählt, da es darauf hinzuweisen gilt, dass hier „eine akustische Wahrnehmung [...] in ein visuelles Vorstellungsbild transformiert“¹⁶¹ wird. Wenn die zuvor genannten Lokalisierungsstrategien nicht mehr greifen, bliebe nur noch die *Vorstellung* einer Gestalt.

Der interdisziplinäre Theater- und Kulturwissenschaftler Vito Pinto stellt in Bezug auf vermeintliche körperlose Stimmen im Theater fest:

„Kann man den erklingenden Stimmen keinen konkreten Körper des jeweiligen Akteurs zuordnen und lässt sich dieser somit nicht zweifelsfrei verorten, wird man als Rezipient im intimen Moment der Irritation auf sich selbst zurückgeworfen.“¹⁶²

¹⁵⁸ Macho, „Stimmen ohne Körper“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 130.

¹⁵⁹ Ebd., S. 131.

¹⁶⁰ Dazu Chion: „The greatest Acousmètre is God“, in: Chion, *The voice in cinema*, S. 27.

¹⁶¹ Macho, „Stimmen ohne Körper“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 131.

¹⁶² Pinto, „(Zeige-)Spuren der Stimme, in: Wenzel, Jäger (Hg.), *Deixis und Evidenz*, S. 174.

Auch hier begegnet uns die eben angesprochene Problematik fehlender Ursprungskörper und -orte. Pinto fragt danach, wie diese Stimmen wahrgenommen werden, welche Konsequenzen sich für die Stimme als räumlich-deiktisches Phänomen ergeben und was passiert, wenn elektronische Medien hinzukommen. Diese Fragestellungen sind für die vorliegende Arbeit äußerst fruchtbar, da sie bereits andeuten, was später in der Analyse der Raumchoreographie *Narziss Echo* von Interesse sein wird: die Wahrnehmung der Stimme durch das Publikum, die stimmlichen Komponenten, die auf einen Raum hinweisen bzw. ihn erst erzeugen sowie der Umstand, dass es sich in *Narziss Echo* um eine technisch verstärkte Stimme handelt und etwa mit dem Audio-Programm *Ableton* ein Werkzeug der Überlagerung zum Einsatz kommt.

6. Die Stimme der Echo

Im folgenden Kapitel möchte ich unterschiedliche Aspekte der Echo-Stimme mit Beiträgen verschiedener AutorInnen erläutern. Diese nähern sich jenem Phänomen aus medien-, kultur- und literaturwissenschaftlicher sowie philosophischer Perspektive. Die Beiträge liefern hier die deutsche Philosophin Petra Gehring mit ihrem 2006 erschienenen Text „Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo“, sowie Lisa Folksmarson Käll, Assistenzprofessorin an der Universität Stockholm, mit ihrem Text „A voice of her own? Echo’s own echo“ aus dem Jahr 2015. Gehring konzentriert sich aus kommunikationstheoretischer Sicht auf die Beschaffenheit von Echos Strafe. Käll unternimmt den Versuch mit Merleau-Ponty und seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* Echo als nicht (nur) mechanisch repetierende Figur zu sehen, sondern ihr trotz oder gerade auch wegen ihrer auferlegten Wiederholungspflicht einen Subjektstatus zuzusprechen. Echos Schicksal soll an dieser Stelle keineswegs romantisiert werden, ganz im Gegenteil. Ich denke, die enge Einbeziehung von Gehrings Kommunikationsanalyse hebt klar hervor, dass Heras Strafe sich verheerend auf Echo auswirkt und ein zuvor rhetorisch begabtes Wesen tief in seinem Kern trifft. Gehring definiert eine Stimme als Stimme, wenn sie kommunizieren kann und auch im Schweigen mitteilksam bleibt. Bei Echo erlösche diese Kommunikationsfähigkeit, obwohl ihre Stimme in

ihrer akustisch-physischen Form erhalten bleibt.¹⁶³ Doch es ist mir ein Anliegen, Echo von einer rein negativen Lesart zu befreien und ein positives Verständnis ihrer Stimme einzubringen. Hierbei kommen mir nicht nur Kalls Essay, sondern auch Reflexionen von der Kulturwissenschaftlerin Nora Abdel Rahman, der Autorin Anne-Emmanuelle Berger und Bettine Menke, Professorin für Vergleichende Literaturwissenschaft, zu Hilfe.

6.1. Die Strafe der Echo

Wie bereits ausgeführt, wurde die Nymphe Echo von der eifersüchtigen Hera für ihre Geschwätzigkeit, die das Fremdgehen des Zeus verschleiern sollte, bestraft. Die Strafe trifft die Wortgewandte tief – nämlich mitten in ihrem Sprachvermögen. Gehring hebt in ihrer kommunikationstheoretischen Analyse der Echo-Stimme hervor, dass hier Delikt und Sanktion in engem Zusammenhang stehen. Dieser Umstand sei typisch für vorzeitliche Gerechtigkeitsmuster. Das Urteil ist nicht befristet, sondern beständig in die Ewigkeit, die das Zeitmaß der Götter auszeichnet. Antike Strafen sind gekennzeichnet durch ihre Unvergänglichkeit – man denke an Tantalos und Sisyphos, um hier nur zwei der Bekanntesten zu nennen.¹⁶⁴ Echo wird für ihre täuschenden Worte jedoch nicht mit auferlegtem Stillschweigen bestraft, im Gegenteil – jegliche Form des Schweigens, des Abwartens, der Pause wird ihr genommen und sie muss sofort im Anschluss an die vorhergehende Rede eines Anderen nachsprechen, was sie hört. Heras Strafe ist also keine „symmetrische Antwort“¹⁶⁵ auf Echos Vergehen.

Wir finden bei Echos Bestrafung drei Mechanismen, drei Ausformungen des Zwangs: den Sprechzwang, den Wiederholungszwang, sowie den Zwang zur Kürzung. Denn Heras Strafspruch lautet:

„Die Zunge, die so mich getäuscht hat, du darfst sie von jetzt an wenig gebrauchen: Es soll dir nur kürzeste Rede gewährt sein.“ Und sie erfüllt

¹⁶³ Vgl. Gehring, Petra. „Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 85-110, hier: S. 85.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 100.

¹⁶⁵ Ebd., S. 87.

ihre Drohung; doch jene vermag zu verdoppeln, was man am Ende gesprochen: zurück ertönt das Gehörte.“¹⁶⁶

Dieses Schema, dem Echo von nun an unterworfen ist, legt sich folgendermaßen dar: Die Gestrachte *muss* auf Gesagtes, das an ihr Ohr dringt, reagieren. Sie kann ihre Ohren nicht verschließen, wie man es mittels Lid beim Auge macht. Akustisch nicht vernehmbare Komponenten der Kommunikation wie Redepausen, Zögern oder gar Stillschweigen als Antwort, sind ihr versagt. Könnte Echo schweigen, könnte sie immerhin noch kommunizieren – mit Blicken, Mimik und Gesten. So jedoch scheint ihr unaufhörliches Nachplappern ihre Körpersprache zu überlagern und macht sie zum befremdlichen Wesen, das sich daraufhin vor Scham in die Wälder zurückzieht. Nach Regine Elzenheimer haben „Figuren der Pause, des Schweigens und der Stille [...] die Funktion einer Konturierung der Sprache durch die Figuration der Zwischenräume – und umgekehrt“¹⁶⁷. Elzenheimer orientiert sich dabei an Claudia Benthien, die die Unterscheidung zwischen bedeutungstragendem Schweigen und einer außerhalb des Semiotischen stehenden Stille im 20. Jahrhundert in ihrer Auflösung begriffen sieht. Schweigen werde zu einer Figur der Stille.¹⁶⁸ Es kennzeichnet eine gewollte oder auch ungewollte Zäsur in der sprachlichen Mitteilung und affirmiere, laut Elzenheimer, den Sprechakt in der Negation. Der potentielle Bedeutungsgehalt von Stille im Sinne eines Schweigens als Aussetzen oder Minimieren einer Rede eröffne sich dann im jeweiligen Kontext.¹⁶⁹ Die angesprochenen Zwischenräume ebenso wie die bewusste Verweigerung von verbaler Kommunikation können von Echo nicht genutzt werden. Das erzwungene Sprechen ist ausschlaggebend für ihre Strafe: Echo verliert jegliche Kontrolle zu entscheiden, wann sie in eine Kommunikation eintreten oder aber aussteigen will. Ein eigenes Anfangen bleibt ihr verwehrt; spricht ihr Gegenüber weiter, muss auch sie weitersprechen. Nicht einmal ihren Kommunikationspartner kann sie frei wählen – sobald sie irgendeine Stimme hört, spricht sie dieser nach.¹⁷⁰ Wobei zu bedenken bleibt, dass sie, solange sie noch ein körperliches und kein rein akustisches Wesen ist, zumindest vor Tönen und

¹⁶⁶ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 366-369, S. 103.

¹⁶⁷ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille.*, S. 20.

¹⁶⁸ Vgl. Benthien, „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, in: Bandstetter, Gabriele; Peters, Sibylle (Hg.), *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Wilhelm Fink, 2002, hier: S. 196, zitiert nach Elzenheimer, *Pause. Stille, Schweigen.*, S. 20.

¹⁶⁹ Vgl. Elzenheimer, *Pause. Stille. Schweigen.*, S. 23.

¹⁷⁰ Vgl. Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 92f.

Stimmen fliehen kann, um diese nicht wiederholen zu müssen. Nach Gehring ruiniert der Sprechzwang

„jede Möglichkeit, das für den Dialog unabdingbare synästhetisch-bewegliche Wechselspiel von Stimmgebrauch und hörbaren Interjektionen von mehr oder weniger ‚beredter‘ Stille noch zu nutzen. [...] Und diese kommunikationsfremde Unmöglichkeit verurteilt [...] zu einem Verstummen der besonderen Art.“¹⁷¹

Dieses Verstummen ohne Schweigen wird beim zweiten Mechanismus von Heras Urteil verständlicher, geht es doch um ein Verstummen von Bedeutung und Sinn. Denn es reicht nicht, dass Echo keine andere Wahl hat, als zu sprechen – sie muss Sätze, die sie hört, *wiederholen*. Zwar bleibt ihr eine minimale Gestaltungsfreiheit, indem sie in Ovids Version des Mythos einmal mehrere, einmal weniger Wörter repetiert, doch die Wiederholung bildet den Nukleus ihrer Strafe. Auf das Schlupfloch eben dieser minimalen Gestaltungsfreiheit möchte ich später noch eingehen, denn sie bietet eine Möglichkeit, Echos Rede wieder mit einer Intention zu versehen. Doch vorerst zurück zu Gehring. Eine bloße Wiederholung generiere keine Aussage: Gehring weist darauf hin, dass Echo zwar im Sinngehalt korrekte Wörter und Abfolgen wiedergibt, diese jedoch durch ihre kongruente Repetition genau jenen Sinn verlieren und somit leer oder zur „*Parodie* von Sinn“¹⁷² werden. Angesichts ihres Zwangs Gehörtes mit eben jenem Gehörten zu erwidern, wird umso deutlicher, dass die Rede der Echo nicht selbst ihr Anfangen begründen kann und somit immer von einem Anderen abhängig ist. Sie muss immer auf eine ursprüngliche Rede treffen, um selbst einsetzen zu können.¹⁷³ Echo wurde so im kulturhistorischen Diskurs als defizitäres Wesen bekannt.

Die Figur der Wiederholung beschreibt Bettine Menke als „eine Wiederkehr im Abstand [...] der Zeiten und im Raum“¹⁷⁴. Dieser zeitliche und räumliche Abstand verweigert eine nachträgliche Verortung des ursprünglich Gesagten, woraus sich ein Moment der Verunsicherung ergeben kann. Bringt man bei Echo die

¹⁷¹ Ebd., S. 93.

¹⁷² Ebd., S. 93. Hervorhebung im Original. Gehring bezieht sich hier auf Bernhard Waldenfels' *Antwortregister*.

¹⁷³ Vgl. Menke, Bettine. „Die Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens“, in: Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.). *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit: Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003, S. 135-159, hier: S. 154.

¹⁷⁴ Ebd., S. 147.

akusmatische Wiederholungs-Stimme und die Unmöglichkeit der Ursprungsverortung der primären Rede zusammen, so kann eine doppelte Verunsicherung daraus resultieren. Gleichzeitig eröffnet sich jedoch die Möglichkeit, dass Wissen durch die Wiederholung erinnerbar wird und es so zur Gedächtnisbildung kommt.¹⁷⁵ Dies führt Menke in Bezug auf die mythologische Figur der Fama aus, der Personifizierung des Gerüchts. Ihr wird ebenso wie Echo das Attribut der Geschwätzigkeit verliehen, allerdings hat Fama sehr wohl Einfluss auf ihre eigene Rede, formt sie und fügt wahren Gegebenheiten Lügen hinzu.¹⁷⁶ An anderer Stelle wird sie von Ovid als die „Botin der Wahrheit“¹⁷⁷ beschrieben, was ihren ambivalenten Charakter noch stärker hervortreten lässt. Das wiederholend Tönende ist jedoch nicht Fama selbst, sondern ihr Haus, das fortwährend „Stimmen zurück[wirft], das Gehörte verdoppel[t].“¹⁷⁸ Es ist interessant zu beobachten, dass hier das Haus mit Echos Eigenschaften belegt wird und das raumakustische Echo-Phänomen aus seiner anthropomorphen Personifizierung herausgelöst wird.

Käll betont, dass Echo mit und in ihren Wiederholungen eine eigenständige Rede produziert und ihre Identität manifestiert, denn „while it is repetition that fixes identity, it is the creative dimension of each repetition that guarantees that identity is repeated as meaningful.“¹⁷⁹ Sie ist abhängig von der Rede anderer, insbesondere der von Narziss, ja. Doch hier muss Gehrings Ausführungen entgegengehalten werden, dass sie seine Wörter benutzt, um ihre *eigenen* Sehnsüchte und Wünsche auszudrücken und so seine Liebe zu erbitten.¹⁸⁰ So ist dem Literaturwissenschaftler Jörg Villwock zuzustimmen, wenn er zur *wendenden* Wiederholung schreibt, dass das Wiederholte durch die Wiederholung „aus seinem Zusammenhang [herausgehoben wird], um es mit anderem, Neuem aktuell zu verbinden.“¹⁸¹ Und auch die französische Autorin Anne-Emmanuelle Berger vertritt die Meinung, Echo mache Narziss' Worte in ihrer Wiederholung zu etwas Eigenem, da sie sie in ihrem

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 150.

¹⁷⁶ „[...] die geschwätzige Fama, welche so gern zum Wahren das Falsche gesellt und durch Lügen wächst, so klein sie auch war, [...]“, in: Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, IX 137-139, S. 286.

¹⁷⁷ Ebd., XIV 3, S. 478.

¹⁷⁸ Ebd., XII 47, S. 380.

¹⁷⁹ Käll, Lisa Folkmarson. „A voice of her own? Echo's own echo“, in: *Continental Philosophy Review*, Vol.48(1), March 2015, S. 59-75, hier: S. 61.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁸¹ Villwock, Jörg. „Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes“, in: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 12-37, hier: S. 16.

Sinn verändere und sie definiert Echo als „originary figure of deconstruction, as altering repetition (*différance*), [...], as a poetic method of production (of meaning) by reproduction (of sound)“¹⁸².

Die Macher_innen von *Narziss Echo* sehen Echo ebenfalls nicht als das defizitäre Wesen, zu dem sie der kulturgeschichtliche Diskurs erhoben (oder erniedrigt) hat. In Bezug auf ihre Raumwerdung und ihre Verwandlung zum akustischen Phänomen des Widerhalls schreiben Man und Majce:

„The cave she turns into, the pure resonance she is, the voice that only answers and thus transforms enabled us to think of an Echo not as a poor and paranoid chamber of always the same, but as a rich and full cosmos.“¹⁸³

Echos neue Stimme trägt in den *Metamorphosen* neben dem Joch der Repetition auch den Zwang der Kürzung in sich: dem Verdikt ist ein „Zeitregime“¹⁸⁴ eingeschrieben. Von Hera zum „brevissimus usus“¹⁸⁵ verdammt, wiederholt Echo vernommene Sätze in verkürzter Form. Gehring räumt dem Kürzungszwang eine besondere Bedeutung ein und stellt heraus, dass eine derartige Begrenzung jegliche Möglichkeit auf die Formulierung und Artikulierung komplexer Gedanken längerfristig zunichtemache, da unsere Sprache auch immer unser Bewusstsein forme.¹⁸⁶ Im Zuge der Kappung werde Echos Äußerungsniveau stark beschnitten und der verbleibende vermeintliche Sinn ihrer Rede ins Groteske verzerrt:

„Das ergibt eine Rede, die noch jenseits der Sinnleere ‚komisch‘ wirkt, eine Rede, die den Sprecher des Vorgabe-Satzes regelrecht zu verhöhnen scheint – sofern dieser seine Sätze nicht nur gespiegelt findet, sondern im Zweifel zusätzlich noch verstümmelt. Der Spiegel des Echos ist ein Zerrspiegel.“¹⁸⁷

¹⁸² Berger, Anne-Emmanuelle. „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History. Literature, Media, and the Law*, Vol.27(4), Autumn 1996, S. 621-640, hier: S. 622. Hervorhebung im Original.

¹⁸³ Man, Sandra. „Narziss / Echo – Note on the echo space“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=944>; zuletzt aufgerufen am 05.09.2018.

¹⁸⁴ Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 96. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁵ Ovid. *Metamorphosen*. Übersetzung: von Albrecht, Michael (Hg.). Stuttgart: Reclam, 1994, III 367, S. 148.

¹⁸⁶ Vgl. Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 97. Gehring bezieht sich hier auf die Sapir-Whorf-Hypothese.

¹⁸⁷ Ebd., S. 96.

Das Motiv des Spiegels begegnet uns hier noch bevor sich Narziss an einer Quelle in sein eigenes Spiegelbild verliebt. Echo ist gleichermaßen ein akustischer Spiegel¹⁸⁸ seiner Worte. Auch durch die Metapher „*imagine vocis*“¹⁸⁹ (*imago vocis* = stimmliche Reflexion; *imago* = visuelles Bild; Spiegelung) wird im Lateinischen eine Parallele zwischen Echo und Spiegel hergestellt. Beide Phänomene – das akustische Echo und das gespiegelte Bild – tragen eine (unvollständige) Verdoppelung in sich.¹⁹⁰

Narziss bemerkt bei Ovid erst spät, dass Echo seine Wörter wiederholt. Er versteht die Wiederholungen als Antworten eines sich mitteilenden Subjekts, das Echo durch ihre, mit Käll gesprochen, „kreative Repetition“¹⁹¹ ist. Sie weist darauf hin, dass Echos erste Antwort sehr wohl als eigenständiger Respons verstanden werden kann. Narziss ist der Erste, der spricht, doch erst mit Echo beginnt der Dialog.¹⁹² Ovid, so kann man vermuten, stellt Echo (entgegen Gehrings Argumentation) als Subjekt dar, wenn er bei der ersten Wiederholung schreibt: „[...] et ‚adest‘ responderat Echo.“¹⁹³ Anne-Emmanuelle Berger nimmt mit diesem *antwortet* an, dass Ovid der Nymphe durch diese bestimmt nicht zufällige Wortwahl Subjekt-Charakter zuspricht.¹⁹⁴ Bei Narziss flackert kurzes Misstrauen auf, als sie seine Aufforderung („Komm!“) und seine Frage („Warum meidest du mich?“) deckungsgleich noch einmal sagt, doch „nicht ablassend, getäuscht durch den Widerhall“¹⁹⁵ ruft er in den Wald, sie sollten an seinem Aufenthaltsort zusammentreffen. Diese vermeintlich glückliche Wendung – „Gab’s einen Laut, dem Echo so freudig jemals erwiderte?“¹⁹⁶ – ermöglicht es der Nymphe, ihren tatsächlichen Wunsch, sich mit Narziss zu vereinen, zum Ausdruck zu bringen. Die Doppeldeutigkeit von Zusammenkunft und sexueller Vereinigung wird in Echos Reaktion merklich und macht aus ihrer Rede „ein Widerspiel, das in der *wendenden*

¹⁸⁸ Kaja Silverman verfasste unter dem Titel *The acoustic mirror* ein Buch über die weibliche Stimme im (klassischen) Hollywood-Kino. Auch Nora Abdel Rahman bedient sich dieses Begriffs zur Beschreibung der Echo: „Sie ist, einem akustischen Spiegel gleich, die Antwortende für Rufende.“, siehe Rahman, „Zwischen Leben und Tod“, in: Meyer-Dietrich (Hg.) *Laut und Leise*, S. 206. Vgl. auch Mladen Dolar, *The Master’s Voice*, S. 55.

¹⁸⁹ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 385, S. 150.

¹⁹⁰ Vgl. Schulze, Sebastian. *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, hier: S. 34.

¹⁹¹ Käll, „A voice of her own?“, in: *Continental Philosophy Review*, S. 61. Übers. L.H..

¹⁹² Vgl. ebd., S. 65f.

¹⁹³ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 380, S. 150.

¹⁹⁴ Vgl. Berger, „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History*, S. 631.

¹⁹⁵ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 385, S. 104.

¹⁹⁶ Ebd., S. 104.

Wiedergabe der Worte einen Spiel-Zwischen-Raum eröffnet¹⁹⁷. Die bloße Wiederholung wird mit einer neuen Bedeutung aufgeladen und Echo nutzt die Entleerung der gehörten Worte, um das zu sagen, was sie meint.

„Was Abwehr war, wird durch den Bruch der syntaktischen Konstruktion Artikulation des Wunsches. Echo führt aus, was sie bestimmt, als wendende, ab- und umwendende Figur, die die Rede (,tibi‘) umadressiert und umgedeutet hat.“¹⁹⁸

Durch diesen kurzzeitigen (irrtümlichen) Schwenk bestärkt, verlässt Echo den Wald: „Und sie trat aus dem Wald, getreu ihren Worten, und wollte gehn und sogleich mit den Armen den Hals des Ersehten umschlingen.“¹⁹⁹ Wir sehen also: Echos *Körpersprache* ist nicht mit den gleichen zwanghaften Mechanismen belegt wie ihre *Stimmsprache*. Hier greift sehr wohl ihre eigene Intention, nämlich Narziss zu umarmen. Jedoch werde ihren Gesten von Narziss kein kommunikativer Gehalt mehr zugesprochen, da dieser aufgrund der stimmlichen Wiederholungen nicht mehr annehme, dass ihm etwas mitgeteilt werden will. So überlagere „die groteske Wiederholungs-Semantik [...] im Zweifel auch die möglichen anderen körperlichen Zeichen, die man unabhängig von der Stimme senden kann.“²⁰⁰

Warum also flieht Narziss vor Echo, als er sie erblickt? Welche Angst bringt er mit dem drastischen Vergleich, eher sterben zu wollen als ihr zu gehören, zum Ausdruck? Zum einen, wenn wir uns an Gehring orientieren, ist es der gespenstische Eindruck, den Echo mit ihrer verstümmelten Rede, ihrem zerstörten verbalen Ausdruck bei ihm hinterlässt. Ihr am Ende gar erotisch gewendetes „Coëamus“ schlägt ihn endgültig in die Flucht. Wer wolle sich schon mit einem „toten“ Automaten²⁰¹ einlassen? Andererseits entspringt das Grauen, das Narziss

¹⁹⁷ Menke, Bettine. „Respondance: Das der Rede eingeschriebene Andere, die Echoräume der Rede (mit Ovids Echo)“, in: Darian, Veronika; Braun, Micha; Bindernagel Jeanne (Konzeption und Leitung). *Die Praxis der/des Echo. Vom Widerhall in den Künsten, dem Theater und der Geschichte*. Wissenschaftlich-künstlerisches Symposium in Leipzig, 7.-9. Februar 2013, S. 2. Hervorhebung im Original. http://konferenz.uni-leipzig.de/echo2013/wp-content/uploads/2013/07/Menke_Respondance.pdf; zuletzt aufgerufen am 20.08.2018.

¹⁹⁸ Menke, „Die Rhetorik der Echo“, in: Bischoff, Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Weibliche Rede und Rhetorik der Weiblichkeit*, S. 136. Vgl. auch Menke, „Respondance“, in: Darian et al. (Hg.), *Die Praxis der/des Echo*, S. 3.

¹⁹⁹ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 388-389, S. 104.

²⁰⁰ Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 95.

²⁰¹ Ebd., S. 95.

ergreift, nach Mladen Dolar, der Furcht vor der Stimme des Anderen und Echo verkörpert dieses Andere:

„Die zurückkehrende Stimme war nicht seine eigene, obwohl sie ihm nichts als seine eigenen Worte wiedergab. Es war seine Stimme, aber in die andere verwandelt [...]“²⁰²

Dazu führt Bettine Menke weiter aus, dass im Echo die eigenen Worte zu etwas Fremdem werden und uns die eigene Stimme als die eines Anderen und umgekehrt begegnet. Die Stimme trägt plötzlich zwei Stimmen, zwei Doppelgänger in sich und der dadurch entstehenden Teilung entwächst die Bedrohung, der sich der Jüngling sogleich entziehen will.²⁰³

Gehrings Text befasst sich mit der Echo-Stimme nur bis zum Punkt der Abweisung Echos durch Narziss, die beiden treffen jedoch – akustisch – noch einmal aufeinander. An dieser Stelle lässt sich die „kreative Dimension“²⁰⁴ von Echos Wiederholungen noch einmal mit Lisa Käll präzisieren. Echos Körper ist bereits im Kummer dahingeschwunden, ihre dauerhafte Stimme²⁰⁵ erfüllt weiterhin Heras Verdikt. Narziss wird von Nemesis, Göttin der Rache und der ausgleichenden Gerechtigkeit, dazu verflucht, nur noch das zu lieben, was er nicht bekommen kann und verliebt sich bekanntermaßen an einer einsamen Quelle im Wald in sein eigenes Spiegelbild. Echo gibt die Todesklagen, Abschiedsworte und Schläge, die sich Narziss vor Gram zufügt, wieder: „Wenn er die Oberarme sich peitschte mit klatschenden Händen, ließ auch die Nymphe den nämlichen Ton der Schläge vernehmen.“²⁰⁶ Zum ersten Mal wird hier darauf verwiesen, dass sie auch Geräusche und nicht nur Wörter zurückgibt. Bemerkenswert ist, dass – da sie schon keinen physischen Körper mehr hat – die Töne offensichtlich mittels Stimme nachgeahmt werden.

An dieser Stelle sei aber daran erinnert, dass es nicht eindeutig aus Ovids Text hervorgeht, ob Echo zu diesem Zeitpunkt denn nun wirklich keinen Körper mehr besitzt. Käll verweist zu Recht darauf, dass der Text jene Lesart zulässt. Als Narziss

²⁰² Dolar, *His Master's Voice*, S. 55.

²⁰³ Vgl. Menke, „Die Rhetorik der Echo“, in: Bischoff, Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit*, S. 141.

²⁰⁴ Käll, „A voice of her own?“, in: *Continental Philosophy Review*, S. 61.

²⁰⁵ „Die Stimme allein und die Knochen sind noch übrig; jene hat Dauer [...]“, in: Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 398-399, S. 104. Hervorhebung in Fußnote L.H..

²⁰⁶ Ebd., III 497-498, S. 108.

sich selbst in der spiegelnden Quelle erkennt und klagende Worte in den Wald ruft und gegen seine Brust schlägt, hallen diese nämlich zuerst nicht wieder. Doch wir erfahren, nachdem er sich zum zweiten Mal selbst Schläge zufügt, dass sich Echo weiterhin im Wald versteckt hält und „bei diesem Anblick von Schmerz ergriffen [wird], obwohl sie ihm grollte und nichts vergessen hatte“²⁰⁷. Könnte sie als rein akustisches Phänomen denn noch *blicken*?

„The fact that she sees him in torture and pining away may lead us to read her own mourning of Narcissus as something that happens before her own bodily death, before the death of her own vision (and visibility). Such an interpretation would open for the possibility that Echo as a subject, perhaps devastated and herself dying, comes to expression at the end of the story before her transformation to the phenomenon of an echo.“²⁰⁸

Laut Käll scheint Echo (bei den anfänglichen Klagen und Schlägen) immer noch genug Kraft zu haben, um als *Person* ihren Standort zu wechseln und nicht schon ein allumfassender Widerhall zu sein – das hieße eben auch: vor Wörtern und Tönen, die sie nicht wiederholen *will*, zu fliehen. Dieses bewusste Selektieren spräche ihr einen Subjektcharakter zu.²⁰⁹ Gegen Ende der Erzählung wird noch beschrieben, wie Echo in die Totenklage der Dryaden – Nymphen, die Bäume bewohnen – einstimmt. Die Übersetzung von *adsonat* mit ‚einstimmen‘²¹⁰ lesen wir bei Michael von Albrecht. Hermann Breitenbach hingegen übersetzt „plangentibus adsonat Echo“²¹¹ mit „und Echo ertönt zu der Klage“²¹². Hier wird deutlich, dass eine weiterführende Interpretation immer von der jeweiligen Übersetzung abhängig ist / beeinflusst wird bzw., dass auch eine Übersetzung immer schon in gewisser Weise eine Interpretation ist. Von Albrechts Translation lässt Echo immer noch als physisches Wesen erscheinen, während man bei Breitenbach schon auf das akustische Phänomen spekulieren könnte.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf Narziss‘ Tod eingehen und muss dazu bei seiner Geburt beginnen. Nachdem er geboren ist, fragt seine Mutter Liriope den

²⁰⁷ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 495, S. 159.

²⁰⁸ Käll, „A voice of her own?“, in: *Continental Philosophy Review*, S. 72.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 72.

²¹⁰ „In die Totenklage stimmt Echo ein.“, in: Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 507, S. 159.

²¹¹ Ebd., III 507, S. 158.

²¹² Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 507, S. 109.

Seher Tiresias, ob ihr Sohn denn ein langes Leben vor sich hätte. Tiresias‘ Antwort: „Wenn er sich nicht selbst kennenlernt.“²¹³ Doch am Ende, als Narziss sich vor Liebe verzehrt, *erkennt* er sich selbst in der Quelle und versteht, dass der ‚Andere‘ nur das eigene Spiegelbild ist. Mit seinem Tod erfüllt sich die Vorhersage des Sehers, wie Berger hervorstreicht:

„At the same time hero of his deconstruction and object and victim of it, ‚Narcissus‘ becomes, by fulfilling the promise of his death, what it had always destined him to be: an anti-Narcissus.“²¹⁴

Und auch Sandra Man betont in ihren Notizen das Antinarzisstische des Narziss:

„Nochmal dazu, wieso Narziss kein Narzisst ist, jedenfalls nicht dem phallonarzisstischen Regime entspricht: der Narzisst macht ALLE(S) zu seinem Objekt, seiner Projektionsfläche, seinem Spiegel; um sie/es dann wegzwerfen und zu ersetzen; der unendliche Aufschub, die unendliche Ersatzkette auf der Jagd nach dem Einem, dem einen Eigenen, das es nicht gibt (oder das nur Mangel, nur Verlust ist etc.); deswegen lässt er sich auf nichts ein, kreist um sich, kennt keine Öffnung zu einem anderen – und würde sich im übrigen im Spiegel niemals selbst erkennen.“²¹⁵

6.2. Original und Wiederholung

Der Status des Originals als Ursprüngliches ist, nach Käll, nicht eindeutig gegeben. Erst durch seine Wiederholung trete es als solches hervor und könne seine Position kundmachen.²¹⁶

„Sowenig ein Erstes ist, ehe ein Zweites es zu solchem macht, sowenig ist dies Zweite in seinem Zweitessein [sic] souverän: Nur in Bezug auf ein Zweites ist das Erste – sich selbst ein Letztes – dies Erste, weil nur

²¹³ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 348, S. 148.

²¹⁴ Berger, „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History*, S. 628.

²¹⁵ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 11.

²¹⁶ Vgl. Käll, „A voice of her own?“, in: *Continental Philosophy Review*, S. 61.

in Bezug auf ein Erstes das Zweite – sich selbst ein Erstes – dies Zweite ist.“²¹⁷

So gesehen bedingen sich Ursprung und Echo gegenseitig in ihrer Korrespondenz und gewissermaßen auch in ihrer Existenz. Das Echo kann also als Wiederholung des Originals gesehen – oder besser: gehört – werden. Zur selben Zeit ist es aber eben auch eine *Rückkehr* des Originals selbst zu sich selbst. Käll bringt an dieser Stelle das Echo als Überlebens- und gar Rettungsstrategie zur Sprache: Ertönt beispielsweise ein Wort, so ist es im Moment seines Erklingens schon wieder verloren, wie schon in Bezug auf die Flüchtigkeit der Stimme festgestellt wurde. Doch das Echo greift es wieder auf, wirft es zurück und rettet die Verlautbarung des Originals, zumindest kurz, bis auch das Echo als Erklingendes sich wieder verflüchtigt hat. Ebenso wie das Echo den Status des Originals als Original nochmal auf eine besondere Art und Weise bestätigt und festigt, ist das Echo natürlich ohne die vorausgehende, ursprüngliche Äußerung nicht möglich. Es ist in seiner Herkunft von einem Vergangenen abhängig, das verloren und wieder gerettet wurde. Indem das Echo den ursprünglichen Ton wieder aufnehme, ihn zu sich zurückkommen und ihn überleben lasse, kreierte das Echo sein eigenes Original.²¹⁸ Dies bestätigt Käll in ihrer Annahme, „that [the Nymph, Anm. L.H.] Echo is repetition, yet as repetition she is also originating speech“²¹⁹. Echo müsse als ein eigenständiges Klangereignis mit eigener Identität begriffen werden und nicht nur als bloße Repetition, verspäteter Widerhall eines früheren Klangs.²²⁰

6.3. Wandel von Körper und Körperlichkeit

Zu Beginn treffen wir noch auf eine Echo, die einen leibhaftigen – also mit den Sinnen unmittelbar wahrnehmbaren – Körper besitzt und ihrer Stimme mächtig ist: „Damals war Echo ein körperlich Wesen und nicht eine Stimme“²²¹. Während Ovid sehr wohl über die Herkunft des Narziss schreibt, der der Vergewaltigung der

²¹⁷ Mathy, Dietrich. „Vorab ergänzend“, in: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 7-11, hier: S. 8.

²¹⁸ Vgl. Käll, „A voice of her own?“, in: *Continental Philosophy Review*, S. 62.

²¹⁹ Ebd., S. 62. Hervorhebung im Original.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 62.

²²¹ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 359, S. 103.

Nymphe Liriope durch den Fluss(gott) Cephisus entspringt, erfahren wir bei ihm nichts über die Geburt der Echo. Nymphen, sterbliche antike Gottheiten, die die Natur verkörpern, gehören „eher zum schlecht erläuterten Hintergrundpersonal der antiken Überlieferung“²²². In den *Metamorphosen* tritt Echo also zum ersten Mal in der Narziss-Sequenz in Erscheinung. Mit ihrer Wortgewandtheit lässt sich zu Beginn ein Körper in Verbindung bringen, der auch in anderen Überlieferungen – etwa in Longos’ Hirtenliebesroman *Daphnis und Chloe* – mit dem Prädikat der Schönheit assoziiert wird und dessen Stimme als etwas Lebendiges wahrgenommen wird. Doch dann trifft sie Heras Strafspruch und Echo verliert mit der Kontrolle über ihre Stimme eben die Kontrolle über ihren Körper, genauer: über ihre Zunge. „Die Zunge, die so mich getäuscht hat, du darfst sie von jetzt an wenig gebrauchen [...]“²²³ Sie wird von Hera entmacht. Dies wird in von Albrechts Übersetzung deutlich, der schreibt: „Über diese Zunge, die mich genarrt hat, sollst du von nun an nur wenig *Macht* haben [...]“²²⁴.

Bezüglich des Machtbegriffs tut sich meiner Meinung nach jedoch auch ein affirmativ zu deutender Bedeutsamkeitsspielraum für Echo auf: Immerhin bleibt ihr immer das letzte Wort, wodurch sie stets das Ende eines Dialogs markiert und als abschließende Instanz einen geltenden Schlussstrich ihres Gegenübers unmöglich macht. Die Redensart „Immer das letzte Wort haben“ verweist in einer positiven Lesart zudem auf ein Besitzen, ein Zu-eigen-Machen, ein Haben von Schlagfertigkeit.

Die fremde Zunge als Teil ihres Körpers führt ab nun ein Eigenleben und trägt den ersten Schritt dazu bei, dass Echos Körper einem unaufhaltsamen Wandel ausgesetzt ist. Damit findet mitnichten lediglich eine Begrenzung von Echos Rede statt, sondern diese wird *umgestaltet* und modifiziert.²²⁵ In der Unkontrollierbarkeit ihrer Artikulationsorgane tut sich ein Riss auf – etwas anderes hat sich hineingeschoben zwischen Gehirn (denn ihre eigenen Gedanken formen kann sie), Ohr und fremdbestimmtem Mund. Dieser Wandel ist gleichermaßen ihr (körperliches) Sterben. Gehring macht darauf aufmerksam, dass vor Echos körperlichem Tod bereits ihr kommunikativer Tod eintritt und dass auch ihr

²²² Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 86.

²²³ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 366-367, S. 103.

²²⁴ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 365, S. 149.

²²⁵ Vgl. Gehring, „Die Wiederholungs-Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 88.

leiblicher Körper sich mit diesem kommunikativen Tod verändert. Unfähig mit Menschen oder anderen sprachfähigen Lebewesen in Kontakt zu treten und aufgrund ihrer energisierenden Repetition von anderen verstoßen, wird Echo nur noch als tönende Hülle wahrgenommen. Nach ihrem körperlichen Tod lebt Echo als Stimme weiter und übergeht paradoxer Weise im Sterben das Lebensende. Die erzwungene Stimme überdauert den physischen, *sichtbaren* Körper und „widerlegt ihr Gestorbensein“²²⁶.

Echo durchläuft bei Ovid gewissermaßen gleich zwei (körperliche) Metamorphosen. Die erste (Ver-)Wandlung findet nach Heras Strafspruch statt – ihre Zunge gehorcht ihr nicht mehr – und die zweite in ihrem Schwinden und Zu-Stein-Werden. Nach Berger wird sie so zwei Mal zum Echo ihrer selbst:

„There are two fables in one, two ‚metamorphoses‘ in – and for – one echo, or two echos given by Ovid’s text to the sad story of his nymph; and one cannot tell which one is or reproduces the original event, that made Echo what she is.“²²⁷

So wie Echos Körper(lichkeit) einem fortschreitenden Wandel unterliegt, so sind die *Metamorphosen* das Werk über (Ver-)Wandlung schlechthin. Gestalten und Zustände sind unaufhörlich dazu angestoßen, (meist einem Strafspruch folgend) ihre Erscheinung zu verändern. Die folgenden Verse bieten sich an, um zum nächsten Teilkapitel überzuleiten. Im fünfzehnten Buch der *Metamorphosen* spricht Pythagoras zu seinen Anhängern:

„Kein Ding behält seine eigene Erscheinung, und die ewig schöpferische Natur lässt eine neue Gestalt aus der andern hervorgehen, und – glaubt mir! – in der ganzen Welt geht nichts zugrunde, sondern es wandelt sich und erneuert sein Gesicht. ‚Geboren werden‘ heißt ‚beginnen, etwas anderes zu sein als vorher‘, und ‚sterben‘ heißt ‚aufhören, dasselbe zu sein‘. Und während vielleicht das eine hierhin, das andere dorthin übertragen wird, bleibt doch insgesamt alles bestehen.“²²⁸

²²⁶ Ebd., S. 103.

²²⁷ Vgl. Berger, „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History*, S. 623.

²²⁸ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, XV 252-261, S. 807.

6.4. Figur des Nachlebens

Es ergibt sich an dieser Stelle die Möglichkeit, Echos *vox permanens* nicht nur unter dem Aspekt einer bleibenden Un-Stimme, sondern als verbleibendes Lebenszeichen zu betrachten. Dazu werde ich mich auf die beiden Theoretikerinnen Sigrid Weigel und Nora Abdel Rahman sowie die Autorin Anne-Emmanuelle Berger beziehen, die Echos Stimme als Figur des Nachlebens charakterisieren.

Thomas Alva Edison soll im Zuge der Erfindung seines Phonographen, mit dem Stimmen erstmals gespeichert werden konnten, gesagt haben: „Alles, was Stimme hat, überlebt.“²²⁹ Nimmt man Edison beim Wort, so ist Echo die Überlebensfigur par excellence. Ihre Stimme sichert ihr ein (Über-)Leben über alle leibgebundenen und zeitlichen Grenzen hinweg. Auch anderen Lebewesen hilft sie, sich selbst ihrer Existenz – und Lebendigkeit – zu versichern, indem sie ihre Rufe zurückschickt.²³⁰

Nora Abdel Rahman verortet in Ovids Erzählung eine explizite Differenzierung von Leben und Tod anhand der beiden Figuren. Narziss verfalle sich selbst und somit dem Tod. Echo hingegen bleibe „als akustisches Phänomen lebendig. Im Klang des Echos hinterlässt die Nymphe ein Lebenszeichen“²³¹. Im Gegensatz zu Gehrings Ausführungen zur ‚untoten‘ und damit unheimlichen, unheilvollen Stimme, wird hier Echos Verbleib als Stimme positiv besetzt. Die Stimme selbst tritt hier als Mitteilung von Lebendigkeit auf.

In Ovids Vers „Vox manet; [...]. Sonus est, qui vivit in illa“²³² liest Anne-Emmanuelle Berger ebenfalls die Bestätigung dafür, dass ihre Stimme Echo am Leben halte und ihre Präsenz und ihre Identität sicherstelle. Obwohl nun ohne Körper und ohne Grenzen existierend, die ein Innen und Außen definieren könnten, werde ihr mit dem Klang, der *in ihr lebt*, nach wie vor ein Innenleben zugestanden. Während die Nymphe Echo sowohl Narziss als auch ihren eigenen Körper überdauere, halte das Echo-Phänomen die Erinnerung an die menschliche Stimme aufrecht.²³³ So kann zusammenfassend festgehalten werden, dass Echo, auch als sie

²²⁹ Croffut, „The wizard of Menlo Park“, in: *New York Graphic*, 10. April 1878; zitiert nach Kittler et al. (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 304.

²³⁰ Vgl. Kapitel 5.5.

²³¹ Rahman, „Zwischen Leben und Tod“, in: Meyer-Dietrich (Hg.), *Laut und Leise*, S. 208.

²³² Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 399-401, S. 150. Hervorhebung L.H..

²³³ Vgl. Berger, „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History*, S. 623.

nur noch Stimme ist, *präsent* ist – wenn „nicht im Medium des Lichts, [dann] im Medium des Schalls“²³⁴.

Echos Stimme ist nicht nur die Figur *ihres* Nachlebens, sondern auch von Narziss' Nachleben. Berger zieht dazu eine Lesart von Derrida heran: Echo ermöglicht es Narziss, (s)ein ‚Lebewohl‘ zu hören. Er ist nicht allein und Echo wird somit zur einzigen Zeugin seines Todes. Indem sie ihn überdauere, lebe er in ihr fort:

„By the force of this repetition, the words of farewell, resounding from text to text, from Ovid to Derrida – an amplification of Echo – become an indissoluble link. Though Narcissus, in death, separates himself from himself, [...] Echo never separates herself from him, never separates him from her.“²³⁵

Bis heute lebt so Narziss' Echo und Narziss in Echo fort, ob im wissenschaftlichen Diskurs oder in der Kunst. Echos Stimme sei jene „Stimme, die den Körper überdauert und in die Kunst eingeht, Ersatz und Entstellung in einem“²³⁶ ist. Laut Weigel markiere Echo damit die Passage zwischen Mythos und Kunst.²³⁷

6.5. Raumkonstituierende Elemente

Damit das Echo der Nymphe erklingen kann, muss ein Raum – hier nun im Sinne eines physikalischen Raumes – den dafür nötigen Widerstand bieten. Ohne Raum kein Echo. Das Echo-Phänomen ist schließlich nichts anderes als die Reflexion von Schall, die zeitverzögert als eigenständiges Hörereignis vernommen wird.

Im Mythos wird der Raumaspekt schon im Wesen der Echo als Bewohnerin von Bergen, Höhlen und Schluchten, die Nymphen neben Wassern und Wäldern bevölkern, zum Ausdruck gebracht. Folgen wir den Ausführungen Sebastian Schulzes, so verweist bereits bei Euripides „die Metonymie ‚Felsentochter‘ [...] auf den realen physikalischen Zusammenhang von Gebirgslandschaften und

²³⁴ Schulz, *Hören als Praxis*, S. 86. Vgl. dazu auch Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 146ff.

²³⁵ Berger, „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History*, S. 636f.

²³⁶ Weigel, Sigrid. „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 16-39, hier: S. 31.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 31.

Schallfortpflanzung“²³⁸. Als Echo bei Ovid den körperlichen Tod stirbt und ihre Knochen zu Stein werden, werde die Analogie zu ihrem ursprünglichen Wohnort, dem Gebirge, wieder hergestellt.

Rahman weist darauf hin, dass der Widerhall der Echo – oder: das Echo der Echo – nicht nur auf einen Raum angewiesen ist, sondern stets ein integraler Bestandteil von ihm ist. Laut Rahman ermöglicht das Echo als *gehörte* Stimme, wie schon mit Barthes herausgearbeitet, eine Orientierung im Raum:

„Daher sichert Echo in ihrem Rückruf immer zugleich auch die Existenz des Rufers. Sie ist Lebensraum und reflektiert die Lebensäußerungen anderer. Erst der Raumanteil im Echo gibt dem Klang eine Tiefe, die wiederum dem Hörer die Existenz des Raumes und darüber hinaus sich seiner selbst im Raum versichert.“²³⁹

Die zuvor bereits angesprochene Lebendigkeit findet hier ihre Ausformung als Raum, als Lebensraum. An dieser Stelle ließe sich auf Hans Blumenberg und seine Untersuchungen zur Höhlenmetapher vorgreifen – galt doch die Höhle (nicht nur) in archaischen Zeiten als Schutz- und Zufluchtsort vor den Herausforderungen der Realität. Mehr dazu wird im Laufe des Analyse-Kapitels ausgeführt, wenn die *Stimme als Höhle* zur Sprache kommt.

7. Analyse der Raumchoreographie *Narziss Echo*

„Weit geöffnete Körper, Münder, aufgestellt, um reine Stücke des Raumes zu deklamieren, Stimmen, die aus dem Bauch kommen, Chöre, zahlreiche, und der Gesang, einfach. So schreiben und so denken, mit offenem Mund.“²⁴⁰

Im folgenden Kapitel werde ich unter Einbeziehung der zuvor deskribierten theoretischen Einsichten die Raumchoreographie *Narziss Echo* analysieren. Es geht mir jedoch nicht um eine komplette Aufführungsanalyse – eine solche ist unter

²³⁸ Schulze, *Metamorphosen des Echos*, S. 18. In Euripides' *Hekabe* gibt Echo die Schreie der für Agamemnon noch unsichtbaren Kämpfenden weiter und macht so das Unsichtbare sichtbar: „Geschrei rief mich hierher. Unruhig gibt | Die Felsentochter Echo wilden Laut | Dem Heere weiter.“, zitiert nach ebd., S. 18.

²³⁹ Rahman, „Zwischen Leben und Tod“, in: Meyer-Dietrich (Hg.), *Laut und Leise*, S. 208.

²⁴⁰ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Zürich, Berlin: diaphanes, 2014, hier: S. 46.

Berücksichtigung meiner eigenen Abwesenheit bei den Aufführungen im März 2017 auch gar nicht möglich. Nichtsdestotrotz wird das Publikum – da es ein konstituierender Bestandteil einer Raumchoreographie ist – eine nähere Betrachtung erfahren. Diese wird ergänzt mit einem Text zum ‚Publikum als Echo‘, mit Berichten über Rückmeldungen der Zuschauer_innen an Sandra Man sowie Interview-Ausschnitten mit Man und Moritz Majce. Auch meine eigenen Erfahrungen zur Echo-Stimmhöhle im Rahmen meiner Forschungsreise nach Berlin werden Eingang finden. Nach Aspekten einer Inszenierungsanalyse werden Gesichtspunkte wie ‚Bühnenbild‘, Kostüm, Probe- und Aufführungsraum usw. untersucht. Obgleich ich den Fokus auf die Hörsequenz legen werde, die ca. 20 Minuten des Stücks einnimmt. Es ist mir bewusst, dass ich im Rahmen dieser Analyse nichts ‚objektiv‘ beschreibe, sondern es sich um die mit beschreibenden Wörtern artikulierte Wirkung bestimmter Ereignisse auf mich als Subjekt handelt. Da hier über Kunst reflektiert wird und Kunst das Subjekt auf verschiedene Art und Weise zu affizieren vermag, erlaube ich es mir, mir einen Anteil von Staunen beizubehalten und Körper und Denken für Eindrücke offen zu halten. Deleuze sagt in *Schizophrenie und Gesellschaft*: „Ein Aspekt des Schreibens besteht darin zu sagen, was man sehen konnte.“²⁴¹ Ich werde diesen Aspekt um das Gehörte erweitern. Aber der Reihe nach. Zunächst ein kurzer Abriss zu Sandra Man und Moritz Majce, die *Narziss Echo* erarbeitet haben. Es war ihre insgesamt achte gemeinsame Arbeit.²⁴²

7.1. Die Macher_innen

Sandra Man lebt und arbeitet in Berlin, Wien und Obervellach. Sie studierte Literaturwissenschaft, Philosophie und Russische Philologie und begann anschließend als Autorin und Choreographin zu arbeiten. Ihre lyrischen Texte entfalten Sprache als Klang und Rhythmus und werden für sprechende und singende Stimmen und tanzende Körper geschrieben. In ihrer Art des Schreibens

²⁴¹ Deleuze, Gilles. „Portrait des Philosophen als Zuschauer“, in: Lapoujade, David (Hg.). *Gilles Deleuze. Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche von 1975-1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 202-208, hier: S. 204.

²⁴² *Narziss Echo* [2017], *Festung / Europa* [2015], *So Gut Wie Genug* [2013], *The Accident of Occident* [2013], *Jetzt Wird's Ernst (Das Spiel ist aus)* [2012], *Ein Aufenthalt (hin und her und auf der Stelle)* [2011], *Die Umsetzung (Es war einmal und Ein Aufenthalt und Die Umsetzung)* [2011], *Glitz* [2006-2009].

und in Fragen, wie offen und durchlässig ihr Körper sei, fühle sie sich Tänzer_innen nahe, wie sie in einem Interview mit dem WUK Magazin meinte.²⁴³ Ihr Schreiben ist körperlich, im Prozess wie auch im Inhalt, und folgt den Verbindungen von Sprache, (Welt-)Raum und Körpern. Jene Körper – organische und anorganische, animalische, menschliche, kosmische – befinden sich in permanenter Transformation. Die der Transformation eigene Beweglichkeit und Bewegtheit findet sich in ihrem Verständnis von Raum wieder.²⁴⁴

Moritz Majce lebt und arbeitet in Wien sowie in Berlin. Schon während seines Kunst- und Philosophiestudiums interessierte er sich für die Dynamisierung des Verhältnisses von Kunstwerk und Betrachter. Dies führte zur Entwicklung der ‚Einzelaktion‘, eine Hybridform aus Aufführung und Ausstellung, die die Betrachtungsweise als etwas dem Kunstwerk Gegenüberliegendes auflöst, damit sie selbst Teil des Werks werden kann. Majces Forschungen zu Blick und Raum umfassen verschiedenste Mittel, wie Installation, Skulptur, Performance, Tanz, Fotografie, Video. Sein Interesse gilt dem Rhythmus und der Raumdynamik, der Bewegung von Räumen selbst und wie sich Performer_innen und Zuschauer_innen durch diese hindurchbewegen.²⁴⁵

Man und Majce arbeiten seit 2003 zusammen. Die Frage, wie sich ein Raum durch Objekte, Texte und Bewegungen aktivieren lässt, ist dabei zentral. Vor allem die Auffassung von Bewegung als ein Sich-Beziehen treibt ihre Arbeit voran.

„Die Suche nach anderen Weisen, mit Sprache, geschriebener und gesprochener, zu arbeiten, ihr Bewegung und Raum zu ermöglichen, ist auch einer, wahrscheinlich der entscheidende Punkt, an dem die Zusammenarbeit zwischen Moritz und mir begonnen hat und sich befruchtet: Wo und wie ist ein Text hör-/lesbar, welchen Raum nimmt er ein und welchen eröffnet er? Mich und uns interessiert, wie sich Texte im Raum bewegen können, wie sie verortet sind, wie sie gleichzeitig ein Innen und in einem Außen sein können.“²⁴⁶

²⁴³ Vgl. Sandra Man im Interview „Raumdynamische Begegnungen“, WUK Magazin, 18.09.2018, <https://www.wuk.at/magazin/raumdynamische-begegnungen/>; zuletzt aufgerufen am 24.10.2018.

²⁴⁴ Vgl. „About Sandra Man“, <http://www.moritzmajcesandraman.com/about/sm.html>; zuletzt aufgerufen am 10.10.2018.

²⁴⁵ Vgl. „About Moritz Majce“, <http://www.moritzmajcesandraman.com/about/mm.html>; zuletzt aufgerufen am 10.10.2018.

²⁴⁶ Sandra Man im Interview „Raumdynamische Begegnungen“, WUK Magazin, 18.09.2018, <https://www.wuk.at/magazin/raumdynamische-begegnungen/>; zuletzt aufgerufen am 24.10.2018.

Gemeinsam entwickelten sie das Konzept der Raumchoreographie, eine Form der bewegten Installation, die wesentlich von der Auffassung von Raum als Geschehen geprägt ist. Ihre Website²⁴⁷ bietet einen gewissenhaft dokumentierten Überblick über ihr Schaffen und beinhaltet neben Bild- und Videomaterial, das Außenstehenden einen detaillierten, begleitenden Einblick in die jeweiligen Arbeitsprozesse ermöglicht, vor allem Notizen und Texte mit eigener Theoriebildung.

Die weiteren Beteiligten bei *Narziss Echo* waren/sind: Der französische Tänzer, Tanzpädagoge und Choreograph Charlie Fouchier (Tanz). Er nimmt in den minimalistischen Choreographien aus Blick und Bewegung Bezug auf die Figur des Narziss. Der Choreograph und Performer Nir Vidan sowie der Tänzer und Performer Enrico L'Abbate arbeiteten ebenfalls (zu Beginn des Arbeitsprozesses) am Tanz mit. Die deutsche Sängerin Christine Börsch-Supan (Stimme). Sie erschafft Echos Hörraum mittels Sprache und Gesang als Überall-Sein. Die Kompositionen, Melodien, Sprachbewegungen wurden mit ihr gemeinsam im Laufe des Probenprozesses erarbeitet. Der Raum wurde von Moritz Majce konzipiert und gestaltet. Der Text stammt von Sandra Man. Die Produktion des Stücks oblag Katharina Wallisch.

Narziss Echo wurde koproduziert von Moritz Majce und Sandra Man mit dem *imagnetanz* Festival und dem *brut* Wien. Gefördert wurde die Raumchoreographie von der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7) sowie dem Hauptstadtkulturfonds Berlin (HKF).

7.2. Zum Begriff der Raumchoreographie

Moritz Majce und Sandra Man entwickeln in ihren gemeinsamen Arbeiten das Konzept der Raumchoreographie. Die beiden verstehen unter Raum „ein fließendes, dynamisches Feld von Kräften, das sich von der Vorstellung eines vorhandenen, erst mit Inhalt zu füllenden Behälters unterscheidet“²⁴⁸. Raum meint an dieser Stelle ein Sich-Beziehen, Bezug ist dabei als Bewegung zu verstehen. Die

²⁴⁷ www.moritzmajcesandraman.com.

²⁴⁸ Majce, „Raumchoreographie“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=665>; zuletzt aufgerufen am 16.10.2018.

Bewegung wiederum wird durch die Interaktion von Motorik und Sensorik zu einem entscheidenden Moment von Wahrnehmung. Der Begriff der Choreographie leitet sich vom griechischen *choros* (Tanz, Reigen) und *graphein* (schreiben) ab. Majce und Man sehen die Choreographie nicht in ihrer ‚klassischen‘ Definition einer systematischen Tanznotation und gehen nicht „von einem tanzenden oder sich bewegendem Subjekt aus, sondern Raum, räumliche Bezüge [stehen] im Vordergrund“²⁴⁹. Die beiden begreifen Choreographie als Raumkunst, als Bewegung des Raums selbst. Wobei dies weniger als Definition gilt, sondern als „offene Richtung eines gegenwärtigen Suchens und Forschens“²⁵⁰.

Meiner Auffassung nach knüpft das Raumverständnis von Man und Majce u.a. an die Raumtheorie von Michel de Certeau an, da auch dieser den Raum als Geflecht von beweglichen Elementen begreift. Diese Bewegungen und Aktivitäten erzeugen erst den Raum. Raum erweist sich bei de Certeau „als Resultat performativer Vorgänge“²⁵¹ und wird so durch jeden neuen Vorgang abermals geschaffen und verändert.

Das Fließen des räumlichen Geschehens einer Raumchoreographie, das „eine körperliche Erfahrung von Entstehen im Hier und Jetzt“²⁵² ist, wird angestoßen durch die lebendigen Körper aller Beteiligten, also der Tänzer_innen genauso wie der Zuschauer_innen. Ihre Bewegungen, Klänge, Geräusche und Stimmen erzeugen dieses Fließen ebenso wie der Einsatz von Objekten, Bildern und Videos. So lässt sich die Raumchoreographie als „ein Zusammenspiel aus verschiedenen Elementen und Qualitäten, die Bewegungen, Schwingungen und Rhythmen, die durch die Teilnehmenden hindurchgehen und sich zwischen ihnen entfalten“²⁵³ begreifen. Das heißt auch, dass es nicht nur um die Bewegung des Raums geht, sondern auch um die Räumlichkeit der Bewegung. Im Zentrum des Interesses steht dabei die Gleichzeitigkeit des Wo und Was des Geschehens – der Ort des Geschehens

²⁴⁹ Majce, Man, „Choreographie als Raumkunst“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=821>; zuletzt aufgerufen am 16.10.2018.

²⁵⁰ Vgl. ebd..

²⁵¹ Meyer, „Der audio-visuelle Raum“, in: Autsch, Hornäk (Hg.), *Räume in der Kunst*, S. 31.

²⁵² Majce, „Raumchoreographie“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=665>; zuletzt aufgerufen am 16.10.2018.

²⁵³ Ebd..

entsteht mit und im Geschehen selbst.²⁵⁴ Mit de Certeau gesprochen: Jener Ort wird zum Raum, denn ein Raum ist ein Ort, mit dem man etwas *macht*.²⁵⁵

Die gesamte Arbeit an einer Raumchoreographie ist als Prozess zu verstehen, der bis in die Aufführung hinein andauert. Ausgangspunkt sind jeweils Räume als Tun. Es gibt zu Beginn kein umzusetzendes Konzept und keinen zu inszenierenden Text – auch das Schreiben für eine Raumchoreographie ist ein allmählicher Vorgang. Der von Klang und Rhythmus bestimmte Text, der dabei im Laufe der Stückentwicklung entsteht, steht in Relation zu allen anderen vorkommenden Elementen.²⁵⁶ Die lyrischen Texte werden auf Leinwände projiziert, in Videos eingearbeitet, gesprochen oder gesungen – vorab aufgenommen und/oder live.²⁵⁷ Die Stimme und das Sprechen werden dabei nicht auf einer Rollenebene verhandelt, sondern sind Material und Bewegung:

„Sprechen und Stimme denken wir als Weisen des sich-Bewegens: als Zusammenspiel von Atmung, Muskeln und Hohlräumen in einem Körper und als Schwingungen zwischen Körpern.“²⁵⁸

Die raumchoreographische Sprachpraxis setzt demnach nicht in den Subjekten an, sondern im Raum, in den Bezügen/Bewegungen und im Körperinneren sowie den Zwischenräumen von Körper(n).

Wenn man eine Raumchoreographie besucht, ist die Form des Rezipierens deutlich vom Rezipieren einer Aufführung oder Ausstellung zu unterscheiden. Bei einer Aufführung schaut man handelnden, sich bewegenden Subjekten zu, man selbst sitzt diesem Geschehen – meist – still gegenüber. Bei der Ausstellung gestaltet es sich quasi gegenläufig – man bewegt sich selbst, steht oder geht, und betrachtet unbewegliche Objekte. Die Bewegung ereignet sich also entweder seitens der Performer_innen oder seitens der Besucher_innen, ist nach Ansicht der beiden Künstler_innen jedoch „kein räumliches Geschehen, das sich zwischen allen

²⁵⁴ Vgl. Majce, Man, „Notizen zum Zuschauen“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=1168&lang=de>; zuletzt aufgerufen am 23.10.2018.

²⁵⁵ Vgl. de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988, S. 218.

²⁵⁶ Vgl. Majce, Man, „Raumchoreographie und Sprache“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=884>; zuletzt aufgerufen am 23.10.2018.

²⁵⁷ Die Stimme wird z.T. technisch verstärkt, jedoch nicht technisch bearbeitet und verfremdet.

²⁵⁸ Majce, Man, „Raumchoreographie und Sprache“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=884>; zuletzt aufgerufen am 23.10.2018.

Beteiligten ereignet“²⁵⁹. Die Überlegung, was entsteht, wenn sich Bewegung anders verteilt, ohne jedoch eine Form der Interaktion, des Dialogs oder Austauschs anzustreben, steht im Mittelpunkt des Fragens nach dem Wie-Zuschauen.²⁶⁰ Der Akt des (Zu-)Schauens muss neu gedacht werden. In einer Raumchoreographie teilen Performer_innen und Zuschauer_innen eine räumliche Erfahrung.²⁶¹ Dieses Teilen findet nach Man und Majce

„vor oder jenseits der Identifikation als PerformerInnen oder ZuschauerInnen statt. Es geht um Zuschauen als Erfahrung und Struktur. Mit Struktur ist gemeint, dass das, was ‚Zuschauen‘ heißt – allgemeiner: die Art und Weise, wie man als BesucherIn teilnimmt – mitten in der künstlerischen Arbeit selbst liegt, von ihr mit hervorgebracht wird und nicht das ist, was erst dann passiert, wenn die Arbeit ‚fertig‘ ist.“²⁶²

Für die Besucher_innen steckt in dieser Art des Arbeitens eine je nach aktueller Raumchoreographie unterschiedliche Einladung zur Teilhabe und zur Erkundung – sei es nun der Raum selbst, die eigene Wahrnehmung, das eigene (Zu-)Schauen.²⁶³ Zuschauen wäre eigentlich auszutauschen mit dem Begriff des Mitschauens. Während Zuschauen ein eher passives Dabei-Sein vermittelt, trägt das Wort Mitschauen einen sehr viel größeren Anteil von aktiver, aktivierter, aktivierender Teilhabe in sich.²⁶⁴ Die Wahrnehmung aller Anwesenden erweist sich als konstitutives Element, weil „Raum untrennbar mit Existenz, Verhaltensweisen

²⁵⁹ Majce, Man, „Notizen zum Zuschauen“,

<http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=1168&lang=de>; zuletzt aufgerufen am 23.10.2018.

²⁶⁰ Man und Majce arbeiten intensiv an der Rezeption als künstlerische Erfahrung, sehen das Publikum als wesentlichen Bestandteil der Konstellation und choreographieren dieses während des Arbeitsprozesses mit. Da man normalerweise aber eben nicht mit Zuschauenden probt, boten die beiden gemeinsam mit Gabrielle Cram, Künstlerin und Dramaturgin für Zeitgenössischen Tanz und Performance, am 29. November 2018 im Rahmen des Zyklus *Choros* ein Zuschauertraining im District Berlin an. Dort sollte nicht nur auf die kognitiven Möglichkeiten des Sehens und Verstehens aufmerksam gemacht werden. Im Zentrum steht der Körper als Wahrnehmungsquelle und Resonanzraum. Zum Urteilen kommt demnach auch das Aufnehmen und Geschehenlassen hinzu. Vgl. <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=1502>; zuletzt aufgerufen am 10.11.2018. Vgl. auch <http://tanzraumberlin.de/Zuschauertraining--2257-1.html>; zuletzt aufgerufen am 23.10.2018.

²⁶¹ Teilen ist in diesem Fall nicht gleichzusetzen mit ‚gleich werden‘ oder ‚dasselbe tun‘.

²⁶² Majce, Man, „Notizen zum Zuschauen“,

<http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=1168&lang=de>; zuletzt aufgerufen am 23.10.2018.

²⁶³ Vgl. ebd..

²⁶⁴ Vgl. Majce, Man, „Choreographie als Raumkunst“,

<http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=821>; zuletzt aufgerufen am 16.10.2018.

und der Konstitution von Sinnzusammenhängen verbunden ist, durch die er erst geschaffen und permanent umgestaltet wird.“²⁶⁵

7.3. Proberaum und Aufführungsort

Geprobt wurde in einer Halle am Flutgraben 3 in Berlin. Der Proberaum ist Teil eines Gebäudekomplexes in der Arena Berlin. Man und Majce erarbeiten dort ihre Raumchoreographien. Es ist derselbe Raum, in dem ich im Rahmen meiner Forschungsreise in Echos Stimmhöhle eintreten durfte. Der Raum konstituiert damit ein Moment des Davors und Danachs, diente er doch unterschiedlichen Menschen auf jeweils spezifische Art und Weise zur Vor- und Nachbereitung des Stücks.

Beim Aufführungsort handelt es sich um den Theatersaal Bohemia im Haus Talisman. Das Haus Talisman ist ein Seniorenwohn- und Pflegeheim des Vereins *Helfende Hände*. Die sozialistische Ästhetik des Theatersaals lässt den Raum *als* Raum imposant wirken: Die Wände weisen eine grobe Steinstruktur auf, die Decke wölbt sich weit nach oben.

7.4. Entstehungsprozess

Die ersten Anfänge des Projekts liegen im Jahr 2013. Es wurden Förderanträge gestellt und erste Überlegungen festgehalten. Erste visuelle Inspiration für *Narziss Echo* lieferte das Caravaggio-Gemälde *Narcissus* von 1597–1599.

²⁶⁵ Meyer, „Der audio-visuelle Raum“, in: Autsch, Hornäk (Hg.), *Räume in der Kunst*, S. 33.



Abb.3 Caravaggio – *Narcissus*

Darauf sieht man den Jüngling, wie er sich über die Quelle beugt und sein Spiegelbild betrachtet. Die Quelle assoziieren Man und Majce mit der Anfänglichkeit, dem Ursprung im Sinne von „das Zurückliegende, Verborgene, aber gleichzeitig auch die reine Oberfläche: Projektion“²⁶⁶. Jener Anfänglichkeit der Quelle steht das/die Echo in ihrer Nachträglichkeit gegenüber. Mit seiner ambivalenten Mischung aus Anziehung und Schweben bot das Gemälde einen Ausgangspunkt zu Überlegungen zu den gegensätzlichen Positionen von Blicken und Hören, wie es der Mythos von Narziss und Echo aus den *Metamorphosen* von Ovid thematisiert. Die Metamorphose betrachten die beiden Macher_innen als Wandlung. Die Frage, die sich dabei auftut, war wie man „die Metamorphose nicht als Wechsel von Zustand (Gestalt) 1 in Zustand (Gestalt) 2 [denkt], sondern als das, was dazwischen passiert [...]“²⁶⁷. Die Metamorphose ist also etwas, das sich in einem Zwischen ereignet. Von eben jenem Zwischen wird noch die Rede sein. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Bezeichnung Nymphe. Die mythologische Echo ist, wie bereits erwähnt, eine Berg-Nymphe, eine antike Gottheit, die Gebirge bewohnt. Im Griechischen lässt sich Nymphe mit Braut, junge Frau übersetzen. Nymphe ist aber auch ein Begriff der Zoologie und bezeichnet im Tierreich (genauer: bei den Arthropoden/Gliederfüßern) das Entwicklungsstadium zwischen Larve und ausgewachsenem Insekt. Genau auf jene Übergänge nimmt Sandra Man im Textbuch Bezug, wenn es im Prolog heißt:

²⁶⁶ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 15.

²⁶⁷ Ebd., S. 16.

„unter der Schädeldecke warte ich | den Großteil meines Lebens | habe
ich als Larve verbracht | ohne Flügel sein fällt mir leichter | ich falle ich
falle leichter | zur Zeit kommt mir vor | sie spannt sich und platzt | teilt
und vermehrt sich | bildet Blasen und Seen“²⁶⁸

Der Prolog kommt bei der Aufführung des Stücks nicht vor. „Unter der Schädeldecke“ rekuriert auf Körperhöhlen und Hohlräume, die klingen und resonieren können. Die Textzeilen gehen ineinander über und können in verschiedenen Kombinationen und Zusammenhängen gelesen werden – von diesen fließenden ‚Wortströmen‘ wird in Folge noch die Rede sein.

Die beiden mythologischen Figuren begleiteten Sandra Man und Moritz Majce von Beginn an, ebenso wie das zentrale Thema des Blicks. Auch das *Theater von Besançon* von Ledoux war schon Teil der ersten Arbeitsphase.

Den Ausgangspunkt für die Arbeit im, am und mit dem Raum bildet das Modell von Moritz Majce, es ist als „Keim, Maschine, Gravitationszentrum“²⁶⁹ zu verstehen, ausgehend von der Idee

„einen Raum zu machen, bei dem das Publikum wieder vom Geschehen umgeben, aber zugleich auch um ein Zentrum herum angeordnet ist. [...] Es gibt also einerseits einen Raumaufbau, der sich zum Zentrum hin orientiert und andererseits einen Raum zwischen den beiden großen Bildleinwänden, als eine Art zweiteiliger Spiegel-Raum, bei dem man sich als ZuschauerIn jeweils für einen entscheiden muss, weil man nicht beide zur gleichen Zeit sehen kann. Diese beiden Räume kreuzen bzw. treffen auf- und ineinander. Diese Entsprechung führt sich im Narziss- und Echo-Thema fort.“²⁷⁰

Die (sitzenden) Figuren für das Modell wurden in einem aufwändigen Prozess von Majce geformt, in Gussformen abgeformt und gegossen. Für jede neue Arbeit entstehen neue Modell-Elemente und -Figuren, die dann in Kombination mit bereits vorhandenen Elementen und Figuren neu zusammengesetzt werden. Mittlerweile umfasst das Figurenarsenal stehende, am Boden sitzende, auf Stühlen sitzende, liegende, gehende, laufende, Wandelemente haltende Figuren.

²⁶⁸ Man, Sandra. *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*. Berlin, Wien. 2017, S. 1.

²⁶⁹ Mail von Moritz Majce den Arbeitsprozess betreffend, vom 09.12.2018.

²⁷⁰ Ebd..



Abb.4 Narziss Echo Modellansicht, 1:35

Ende 2015 fanden dann die ersten Proben statt, zunächst noch mit zwei Tänzern, Nir Vidan und Enrico L'Abbate, da anfänglich noch die Idee bestand, zwei voneinander unabhängige Soli zu entwickeln. Die beiden Macher_innen trennten sich von jener Idee und den Tänzern und Charlie Fouchier wurde kontaktiert. Der Ausgangspunkt für den Tanz wurde beibehalten – die Haltung des Narziss aus dem Caravaggio-Gemälde. Es wurde ebenso mit dem Blick auf sich selbst gearbeitet.

„Die einzelnen Schritte der Choreographie haben sich dann Schritt für Schritt aus der Auseinandersetzung mit der Position im Zentrum, der Haltung aus dem Bild und dem Blick auf sich selbst heraus mit Charlie entwickelt.“²⁷¹

Die Sängerin Christine Börsch-Supan war von Anfang an in den Probenprozess miteingebunden. Es existierten Textfragmente in Dialog mit der mythologischen Echo aus Ovids Text, die von Börsch-Supan erst gesprochen und dann mehr und mehr gesungen wurden. Zu diesem Zeitpunkt wurde noch mit komplett unverstärkter Stimme gearbeitet. Sandra Man zur Arbeit mit der Stimme:

„Über den Text und das Singen sind wir immer mehr in den Körper gegangen, haben die Hohlräume des Körpers entdeckt und an den Vokalen / Vokalräumen gearbeitet. Eine Art körperliches, somatisches Singen / Sprechen entwickelt.“²⁷²

Bis zum Frühjahr 2016 entwickelten sich so ca. sieben in sich abgeschlossene Lieder. Nun kamen auch die Lautsprecherboxen hinzu. Sie wurden anfangs jedoch monolithisch verwendet – es kam noch aus allen Boxen gleichzeitig derselbe

²⁷¹ Mail von Sandra Man den Arbeitsprozess betreffend, vom 08.11.2018.

²⁷² Ebd..

Sound. Die Stimme bewegte sich nicht von Box zu Box, sondern die Lautsprecher selbst wurden im Raum herumbewegt, verstellt, getragen.

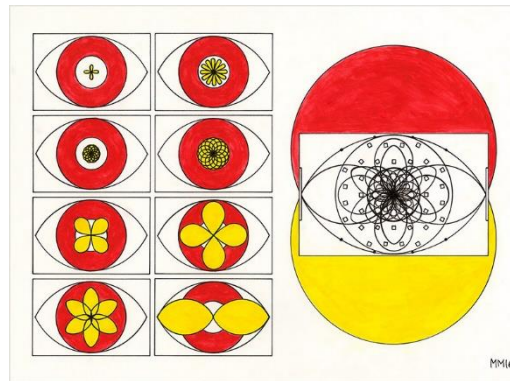


Abb.5 Twist-Diagramm; Moritz Majce 2016

Die obige Abbildung zeigt das Twist-Diagramm von Moritz Majce zu *Narziss Echo*. Es entstand während der Probenzeit und „basiert einerseits auf dem geometrischen Auge als Schnittpunkt zweier Sphären bzw. Kreise [...] und bezieht sich andererseits auf den Aufbau der Blütensymmetrie der Narzisse“²⁷³. Auf meine Frage, ob man seine Twist-Diagramme als Notation verschiedener Perspektiven, Bewegungen und Blicke verstehen kann, meinte Majce, dass die Diagramme zu Beginn vor etwa acht Jahren vor allem einer „Notation der Zustände bzw. Konstellationen einer Raumchoreographie“²⁷⁴ dienten. In den Diagrammen werden etwa die Wendepunkte in der Dynamik eines Raumes in ihrer Abfolge und damit verbundene Wandel der Beziehung von Zuschauer- und Werk-Raum dargestellt. Im Laufe der Zeit wurden die Diagramme vielschichtiger und komplexer, mittlerweile sind sie mehrteilige, „auf unterschiedliche, miteinander verknüpfte Aspekte bezogene Entsprechungen (aus verschiedenen zeitlichen wie räumlichen Perspektiven) zu den Grundbewegung(en), um die es in einer Arbeit geht“²⁷⁵.

Bis Ende 2016 gab es eine längere Pause im Probenprozess. Als die Proben wiederaufgenommen wurden, begannen Man und Börsch-Supan mit Ableton Live zu arbeiten. Die zuvor entwickelten Songs erschienen ihnen nicht mehr passend und es tauchte die Frage auf, wie man den Sound verräumlichen könne. Für Man stellte sich heraus, dass sie mit Börsch-Supans Stimmaufnahmen ‚schreiben‘ kann. Sie begann durch das Programm in Spuren und Räumen zu denken und zu schreiben.

²⁷³ Mail von Moritz Majce den Arbeitsprozess betreffend, vom 09.12.2018.

²⁷⁴ Ebd..

²⁷⁵ Ebd..

Im Laufe des Prozesses, der in etwa von September 2016 bis Februar 2017 andauerte, fand so eine Transformation des Textes und des Sprechens statt, „von vom Schreiben, dem Gedicht her gedachten Texten als abgeschlossenen Blöcken hin zu fürs Hören gemachten Flüssen, Strömen von Worten“^{276, 277}.

Es ist kein unwesentliches Detail, dass Echo in dieser Raumchoreographie singt *und* spricht. Die französische Autorin und Literaturkritikerin Anne-Emmanuelle Berger weist in ihrem Artikel „The Latest Word from Echo“ darauf hin, dass (die mythologische) Echo nur bei Ovid spricht. In anderen Versionen – in denen sie mit dem Gott Pan und nicht mit Narziss in Verbindung gebracht wird – *singt* sie und ahmt Instrumente (Pans Flöte) nach.²⁷⁸ In diesem Stück treffen nun Gesang und Gesprochenes der Echo zusammen.

Dem/der Leser_in mag sich mittlerweile der Gedanke aufgedrängt haben, wie Echos Stimme in *Narziss Echo* klingt – ihr Timbre (die Klangfarbe) und ihr Stimmklang. Mein Bekanntwerden mit Echos Stimme kam über verschiedene Ebenen zustande. Zuerst las ich über ihre Stimme, als ich auf die Arbeit von Man und Majce stieß. Dann hörte ich die technische Reproduktion ihrer Stimme in einem kurzen Video, in dem Narziss' Gliedmaßen sich in einem scheinbar endlos weißen Raum bewegen. Das Video mit dem Titel *WHITE SPACE* ist auf der Website von Majce und Man abrufbar.²⁷⁹ Auf der auditiven Ebene ist Börsch-Supan zu hören, während sie zweimal den ersten Teil des sogenannten ‚Schlafliedes‘ singt. Nach diesem ersten hörenden Kennenlernen erfuhr ich im Gespräch mit Sandra Man mehr über sie, mit den Videoaufnahmen des Stücks konnte ich die Umsetzung erfassen, bis ich schließlich in Berlin selbst inmitten Echos Lautsprecherchor saß. All das geschah in Abwesenheit der Sängerin, deren Stimme ich zu einem späteren Zeitpunkt noch am Telefon im Gespräch kennenlernte. Streng genommen bleiben Christine Börsch-Supan und ihre Echo bis zum jetzigen Zeitpunkt ein rein akustisches Wesen für mich.

²⁷⁶ Mail von Sandra Man den Arbeitsprozess betreffend, vom 08.11.2018.

²⁷⁷ Gesamter Absatz vgl. ebd. sowie persönliches Gespräch mit Sandra Man am 16.06.2018.

²⁷⁸ Vgl. Berger, „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History*, S. 622.

²⁷⁹ Dem/der Leser_in sei dieses Video ans Herz gelegt, um die Stimme, über die hier geschrieben wird, auch *hören* zu können. Vgl. <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/> sowie <https://vimeo.com/212672771>; beide zuletzt aufgerufen am 01.12.2018.

7.5. Publikum

Die Sitzplätze für das Publikum waren bei beiden Aufführungen (sowie bei der Generalprobe) auf 28 Stühle begrenzt. Die Limitierung wurde vorgenommen, weil die Stühle bewusst so platziert wurden, um sich problemlos drehen und damit auch die Blickrichtung ändern zu können. Als Zuschauer_in wird man so zur partiellen Aktivierung herausgefordert, die vollständige Introvertiertheit eines starren und in der Bewegung stumm seienden Betrachtens zugunsten einer zumindest teilweisen Extrovertiertheit des Blickens aufzugeben. Man bleibt nach Hans-Thies Lehmann und Helene Varopoulou zwar ein *homo spectator*²⁸⁰, dennoch wird die komplette Passivität des Zuschauens aufgebrochen.

Lehmann und Varopoulou vergleichen das Publikum in ihrem Aufsatz mit der Echo, die etwas (Narziss) *anschaut*, sich darin verliebt, ja sogar verliert, aber nicht den Anfang ihres eigenen Sprechens begründen kann. Und so wie Echo nie das Ganze des gehörten Gesagten wiedergibt, so lässt unsere (des Publikums) „reflektierende Resonanz auch nie das Ganze, höchstens ein Resümee, einen Teil dessen, was wir erfuhren, widerhallen“²⁸¹. Zuschauer_innen eines theatralen Ereignisses können ein Echo auf das Bühnengeschehen in Form von emotionalen, auditiven Reaktionen bilden, etwa mit Raunen, Lachen, Schluchzen, gespanntem oder gelangweiltem Schweigen. All diese Äußerungen seien ein Echo, „das Bewegung anzeigt“²⁸². Auch der Applaus am Ende einer Aufführung könne als Echo gelesen werden. Einerseits eben als Echo/Reaktion auf die Vorstellung, andererseits – aus anthropologischer Sicht – als Überrest des Mitklatschens während eines Rituals.²⁸³

Die beiden Autor_innen merken an, dass die Rezipient_innen nur zu einer „reagierenden Sprache fähig“²⁸⁴ seien, nur einem Vorhergehenden ihr Echo zuteilwerden lassen können. Sandra Man schreibt dazu in ihren Notizen von einem Oszillieren zwischen narzisstischem und echohaftem Zuschauen. Das narzisstische

²⁸⁰ Vgl. Lehmann, Hans-Thies; Varopoulou, Helene. „Echo, die Zuschauer“, in: Darian, Veronika; Braun, Micha; Bindernagel Jeanne; Kocur, Miroslav (Hg.). *Die Praxis der/des Echo: Zum Theater des Wiederhalls*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2015, S. 269-276, hier: S. 269.

²⁸¹ Ebd., S. 270.

²⁸² Ebd., S. 274.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 273.

²⁸⁴ Ebd., S. 276.

Zuschauen projiziere und identifiziere sich, wohingegen das echohafte Zuschauen einen Empfangs- und Resonanzraum darstelle. Sie kommt weiterführend zu dem Schluss, dass das Publikum im Grunde Echo sei, denn es korreliere in drei wesentlichen Punkten mit der Nymphe aus dem Mythos: Das Publikum besitzt keine eigene Stimme. Das Publikum ist dem, was es hört und sieht, ausgesetzt. Das Publikum muss warten.²⁸⁵ Man arbeitet Echo als *die* Zuschauerin heraus:

„Echo ist die perfekte Zuschauerin. Sie schaut und wartet die ganze Zeit, sie liebt das, was sie sieht (sogar auf den ersten Blick) und wenn es ihr bzw. sobald es ihr etwas sagt, wiederholt sie es und durch diese Wiederholung eignet sie es sich an. Sie spiegelt es nicht, findet sich auch nicht darin wieder, sondern lässt es ganz und gar das sein, was es ist, nimmt es als solches auf und macht es zu ihrem. Sie ist Resonanzkörper. Sie ist Zuschauer ohne das ‚zu‘, das zumacht, also Schauer. Echo ist ein Schauer (eine Schauerin, aber das Wort gibt es nicht...).“²⁸⁶

Der für mich wichtigste Aspekt des Publikums in *Narziss Echo* ist, dass es ein Teil des Gesamten ist. Es rahmt den Tanzboden. Gleichzeitig wird es selbst eingerahmt von den Lautsprechern, sowie von den zwei Leinwänden. Aus der Vogelperspektive ergibt sich das stilisierte Bild eines Auges, das zu einem emporblickt.²⁸⁷ Der Tanzboden wird so zur Pupille, das Publikum zur Sklera. Ein bezüglich der Zuschauer_innen interessanter Aspekt ist, dass die sichtbare ‚weiße Augenhaut‘ beim Menschen die jeweilige Blickrichtung verrät und somit auch Teil des Dispositivs nonverbaler Kommunikation wird. Im hier konkreten Fall wird die ‚Sklera‘ zum in sich dynamischen Organismus, der gewissermaßen selbst die Blickrichtung ändern und anzeigen kann.

²⁸⁵ Vgl. Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 5+7.

²⁸⁶ Ebd., S. 7. Diese Schlussfolgerung findet sich im von Echo gesprochenen Text wieder, wenn sie – eingebettet in eine melodiose, aus verschiedenen Boxen erklingende Abfolge von „Mein Auge ... Mein Mund ... Mein Auge ...“ – von „Mein Schauer“ spricht (*Textbuch* S. 5). Ob sie damit ‚ihren‘ sich selbst anschauenden Narziss, ihre eigene schauende Position oder gar die körperliche Reaktion auf etwas in Form eines Rückenschauers meint, bleibt offen.

²⁸⁷ Hier lässt sich noch einmal auf de Certeau verweisen. So wie Bewohner einer Stadt diese nicht aus der Vogelperspektive von oben betrachten und sie die Stadt nicht wie auf einer Karte anschauen können, sondern die Stadt in Fortbewegung erschließen müssen, so kann auch das Publikum nicht von oben auf das stilisierte Auge, von dem es ein Teil ist, blicken. Durch das Blicken und den damit verbundenen Bewegungsmodi eignen sich die Rezipient_innen den Raum an. Vgl. de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 179-208.

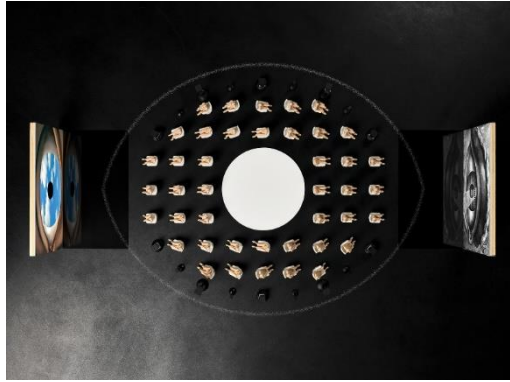


Abb.6 Modellansicht Vogelperspektive

So wie Echo (im Mythos als auch im Stück) *überall* ist und sich demnach ihr Blicken von allen Seiten aus auf etwas richten kann, so blickt auch das Publikum aus allen Richtungen auf die kreisrunde Tanzfläche von Narziss.

Die Kreisform der Tanzfläche/Bewegungsfläche sowie die Anordnung der Zuschauer_innen darum herum finden sich auch in anderen Arbeiten von Man und Majce.²⁸⁸ In einem Interview zu ihrer Raumchoreographie *Choros V* bezieht sich Moritz Majce auf die antike Kreisform:

„In der antiken Kreisform bin ich als Zuschauer_in Bestandteil des Gesamten, nicht draußen, nicht gegenüber. Die, die zuschauen, gehören dazu, es braucht sie, damit das Werk stattfinden kann, sie machen aber nicht mit. Sie nehmen teil, sind aber nicht selber Darsteller_innen. Es gibt einen speziellen Bezug, die Körper sind anders im Raum und ihr Schauen ist anders als wenn es ein klares Gegenüber wie Frontalbühne, Protagonist_innen oder ein an der Wand hängendes Bild gibt.“²⁸⁹

Die Teilhabe erweist sich so als primäres Element des Dabei-Seins der Zuschauer_innen. Das zuvor schon angesprochene Mit-Schauen schließt in seiner Begrifflichkeit die aktive und gesteigerte Aufmerksamkeit der Rezipient_innen ein. Dieses Mit-Schauen kann sich eben erst im Miteinander aller räumlichen Bezüge entfalten, im Gegensatz zu einem Schauen, das sich auf ein frontal Gegenüberliegendes richtet.

In einem Skype-Gespräch am 21. August 2018 habe ich Sandra Man zu den Publikumsreaktionen befragt. Generell, meinte sie, sei das Stück eine

²⁸⁸ Vgl. etwa *Narkosis* [2017] und Arbeiten der Reihe *Choros* [2016 – fortlaufend].

²⁸⁹ Majce im WUK-Interview „Raumdynamische Bewegungen“, erschienen am 18.09.2018, <https://www.wuk.at/magazin/raumdynamische-begegnungen/>; zuletzt aufgerufen am 12.10.2018.

Herausforderung für die Zuschauer_innen gewesen. Je nach Vorwissen, eigenen beruflichen und künstlerischen Prägungen, etc. konnten die Besucher_innen sich auf das audio-visuelle Geschehen einlassen.²⁹⁰ Da es keine Narration gebe, mache man sehr viel Raum auf, in den die Leute mit ihren eigenen Emotionen ‚reingehen‘ könnten. Manche können oder wollen das nicht. Andere wiederum konnten diesen Umstand, dass ‚so wenig passiert‘, genießen. Der Genuss bezog sich dabei vor allem darauf, sich in das Ganze ‚reinfallen‘ zu lassen. Ich persönlich habe diesen Umstand beim Erleben der Hörsequenz nachvollziehen können. Es ist eine Art Trance-Zustand, in den man verfällt – wenn man sich darauf einlässt. Dabei fügte Man an, dass das Stück eben Leere zulasse und dadurch auch sehr körperlich werde. Diese Leere könne man aufnehmen, auffangen und ein Resonanzkörper dafür sein. Eine immer wiederkehrende Reaktion war, dass es vom Publikum als sehr positiv empfunden wurde, dass man sich nicht dem Geschehen *gegenübersitzend* wiederfindet, sondern sich ‚mitten drin‘ befindet. Diese Versetzung, so meinten einige Rezipient_innen, habe ihnen etwas eröffnet und Freiräume geschaffen, in denen Gedanken, Gefühle, Assoziationen mit- und nachschwingen konnten. Das Publikum sieht sich durch die Sitzanordnung auch gegenseitig an – es wird eine ganz andere Art der Nähe zwischen den Zuschauer_innen untereinander hergestellt. Durch das Anblicken wird ein weiterer Raum geöffnet, ein sozialer Raum, ein Wahrnehmungsraum. Das gegenseitige Ansehen enthält natürlich auch ein Angesehen-Werden, man ist exponierter als in einer klassischen Guckkastenbühnensituation. Dieses Mittendrin findet sich bei Deleuze wieder, wenn er sagt:

„Es gibt keinen ursprünglichen Zuschauer. Es gibt ebenso wenig einen Anfang wie ein Ende. Immer gerät man mitten in etwas hinein, und man erschafft nur mittendrin, indem man bereits bestehenden Linien neue Richtungen oder Abzweigungen gibt.“²⁹¹

²⁹⁰ Leuten von der Angewandten beispielsweise fiel die ‚Gemachtheit‘ der Stühle auf, Zuschauer_innen aus dem wissenschaftlichen Bereich begriffen die Abfolgen von Blicken und Bewegungen in Narziss’ Tanzsoli als sich öffnende Räume, wieder andere sahen den Tanz als etwas Skulpturales. Die Aufmerksamkeit während der Hörsequenz richtete sich nicht nur auf die inhaltliche Ebene (was gesagt wird), sondern v.a. darauf, *wie* etwas gesagt wird, welchen Rhythmus das Sprechen annimmt, usw.

²⁹¹ Deleuze, „Portrait des Philosophen als Zuschauer“, in: Lapoujade (Hg.), *Gilles Deleuze. Schizophrenie und Gesellschaft*, S. 204.

7.6. Raum

Das ‚Bühnenbild‘ in *Narziss Echo* ist kein Bühnenbild zur unbeteiligten, frontalen Ansicht. Es erschließt sich nicht aus einem Gegenüber, sondern aus einem Darin, einem Mittendrin-Sein. Es umfasst den Raum, *ist* der Raum im Sinne eines Orts des Geschehens und eines Sich-Beziehens. Durch den Einsatz von Licht werden unterschiedliche Teile abwechselnd in den Fokus genommen. Erst durch das Publikum erfährt der Raum eine Vervollständigung. In der Mitte des Raums befindet sich eine Tanzfläche. Darum herum sind 28 Stühle für die Zuschauer_innen platziert. Wiederum um die Rezipient_innen ist ein 8-Kanal-Lautsprechersystem aufgebaut. Links und rechts auf der Längsachse des Raums befinden sich zwei Projektionsleinwände, die mit bewegten und unbewegten Bildern bespielt werden, aber auch leer bleiben können.



Abb.7 Drehstühle, Tanzfläche, Leinwand

Die kreisrunde Tanzfläche befindet sich im Zentrum des Raums, aus der Vogelperspektive wird sie als Pupille erkennbar. Sie ist den Bewegungen und Blicken des Narziss vorbehalten. Drei Tanzsoli des Tänzers Charlie Fouchier finden dort statt, gegen Ende des Stücks bleibt die Fläche leer.

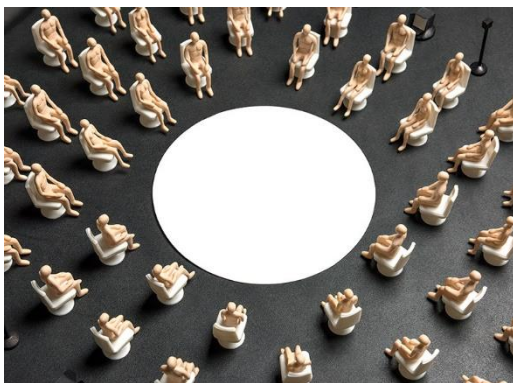


Abb.8 Tanzfläche, Publikum – Modellansicht (1:35)



Abb.9 Charlie Fouchier auf Tanzfläche liegend

Das Publikum von *Narziss Echo* nimmt auf Stühlen Platz, die waagrecht bikonvex um die Tanzfläche herum aufgestellt sind. Aus der Vogelperspektive ergibt sich dadurch das Bild eines menschlichen Auges (siehe Abb.6). Dieses Auge wird von allen Beteiligten (Performer und Publikum) geteilt. Die 28 Canvas Chairs wurden eigens für das Stück zu drehbaren Stühlen adaptiert, sind also spezifisch dafür gemachte Objekte. Die verwendeten Materialien sind Holz und Leinwand – die Stühle tragen so auf der Materialebene Referenzen zu Malerei und Bild (und damit auch dem Blicken) in sich. Die Sessel sind drehbar und der/die darauf Sitzende kann damit eine 360°-Drehung vollziehen. Nach eigenem Ermessen lässt sich so die Blickrichtung radikal ändern, es steht einem frei, sich dem Geschehen hin- oder abzuwenden. Das Publikum kann sich einen Teil des Raums aneignen – gehört aber auch selbst dazu.



Abb.10 Prototyp Canvas Chair



Abb.11 Drehbare Canvas Chairs vor Leinwand

Die Leinwände an der Längsachse des Raums eröffnen einen zusätzlichen (virtuellen) Raum. Mit ihrer Größe von ca. 6 (B) x 3,4 (H) Meter ergeben sie eine imposante Teilrahmung. Zu Beginn sind zwei Augen auf die beiden Leinwände projiziert: Ledoux' *Theater von Besançon* und Magrittes *Der falsche Spiegel*. Beide Gemälde/Bilder thematisieren das Sehen im Theater. Zwischen jenen Augen findet sich das Publikum auf seinen Stühlen ein, trifft gewissermaßen *aufeinander*. Die ‚Sehstrahle‘ der beiden gemalten, starren Pupillen blicken ins Zentrum, treffen sich in der Mitte des Raumes, wo mit der Tanzfläche wieder eine Pupille das Betrachten und Betrachtet-Werden thematisiert und herausfordert. Für Man und Majce machen „die beiden Augen zusammengenommen die ganze zwiegespaltene Welt auf (Helligkeit / Dunkelheit; Erkenntnis / Täuschung)“²⁹². Während bei Ledoux die von

²⁹² Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 17. Anm. dazu: *Der falsche Spiegel* bezieht sich auf ein einzeliges Gedicht von Paul Eluard: Dans les yeux les plus sombres s'enferment les plus claires. (In den dunkelsten Augen schließen sich die hellsten ein.).

allen geteilte (und unverstellte) Sicht in Aufklärung und Theater sowie „der Blick, der alles und alle ins Helle bringt“²⁹³, thematisiert werden, taucht bei Magritte die Frage nach dem Mysterium auf – der auf sich selbst zurückgeworfene Blick, der „sich in sich / über sich täuscht“²⁹⁴.

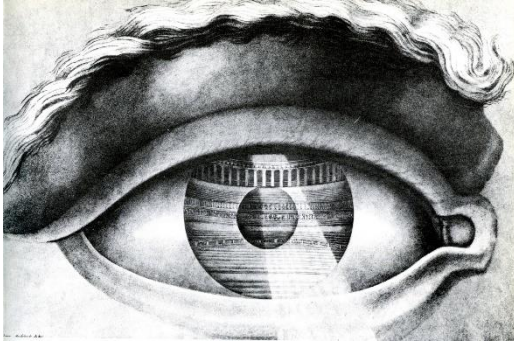


Abb.12 Ledoux – Theater von Besançon



Abb.13 Magritte – Der falsche Spiegel

Mit Fortschreiten der Raumchoreographie ändern sich auch die Bilder auf den Leinwänden. Von den statischen Augen gelangen wir zu einer bewegten Ansicht von Narziss auf einer schwarzen, kreisrunden, um sich selbst kreisenden Plattform. Assoziationen zum Weltraum werden geweckt, eine totale Sonnenfinsternis mit Narziss am Rand eröffnet sich uns.



Abb.14 CHIAROSCURO



Abb.15 Zuschauer_innen vor einer der beiden Leinwände

Später wird ein weiteres Video auf die Leinwände projiziert. Es wurde so wie das Video *CHIAROSCURO* vorab mit dem Tänzer Charlie Fouchier gedreht, in diesem Fall in einem eigens dafür gebauten weißen Raum. Man sieht Fouchiers Gliedmaßen, mal zwei Hände, dann einen Arm und einen Fuß, die immer wieder vor dem Kameraauge auftauchen, während sie langsame Bewegungen vollziehen.

²⁹³ Ebd., S. 14.

²⁹⁴ Ebd., S. 14.



Abb.16 Dreharbeiten, White Space Box



Abb.17 Dreharbeiten, C. Fouchier

Echo entspricht technisch gesehen den Lautsprechern, die um das Publikum aufgestellt sind. Aus ihnen dringt ihre Stimme in die Zuhörenden und in den Raum. Die Boxen können einzeln angesteuert werden, auf ihnen verteilt sich das Hörspiel. Die Lautsprecher sind der technisch erzeugte „Stimm-Chor aus der Stimme einer live anwesenden Sängerin“²⁹⁵. Die erklingende(n) Stimme(n) erzeugen einen Hörraum, der sich zur allumfassenden Stimmhöhle weitet und es dem/der Zuhörer_in ermöglicht, darin zu versinken.

7.7. Was passiert in *Narziss Echo*

Da das Stück in dieser Form nicht mehr aufgeführt wird und der/die interessierte Leser_in keine Möglichkeit hat, nachträglich eine Videoaufnahme davon anzusehen, möchte ich nun zu einer Beschreibung der visuellen und auditiven Geschehnisse übergehen und hoffe, durch diese Deskription dem/der Leser_in einen Eindruck zu verschaffen und optische wie klangliche Bilder in seinem/ihrem Kopf entstehen zu lassen.²⁹⁶ Die verhandelten Themen und Bezüge des Stücks sind vielfältig. Es wäre vermessen, im Rahmen dieser Arbeit eine komplette nachvollziehende Ausarbeitung anzustreben. Dennoch möchte ich versuchen, bestimmte Themen kontextualisierend in die nun folgende Stückbeschreibung einfließen zu lassen.

Das Zeichen zum Einlass wird gegeben, die Tanzfläche und daran angrenzende Sessel sind beleuchtet. Auf den Leinwänden einander gegenüber: *Das Theater von*

²⁹⁵ Mail von Moritz Majce den Arbeitsprozess betreffend, vom 09.12.2018.

²⁹⁶ Meine visuellen Eindrücke beziehen sich, wie bereits erwähnt, auf die Videoaufnahmen der Generalprobe am 15.03.2017. Ich denke, die nachträgliche Unverfügbarkeit des Aufgeführten rechtfertigt diese detaillierte Dokumentation.

Besançon und *Der falsche Spiegel*. Die Tür geht auf, das Publikum kommt herein. Man wird von den beiden Augen angeblickt und durch das eigene Zurückblicken korrespondierender Teil der Aufführung, noch bevor sie beginnt. Die Leute wählen frei ihren Sitzplatz, sowie sie im Laufe des Stücks durch die Drehstühle auch in ihrem *Blicken* frei sind. Das Licht geht aus. Kurz ist alles dunkel, bevor ein Video auf beiden Leinwänden erscheint, das den Tänzer Charlie Fouchier in grau/beigemeliertem Langarmshirt und Hose²⁹⁷ aus der Vogelperspektive auf einer schwarzen, runden Plattform zeigt. Die Scheibe ist von unten beleuchtet, sodass sie ein Lichtkreis einrahmt. Die Frage hinter dem Video lautet, wo der (Narziss-)Mythos situiert ist.

„Die ganze Mythensammlung von Ovid ist ein Echo. Die Mythen sind alt, er schreibt sie auf. *Echo* ist auch Sammlung, Verdichtung. Echo und Mythos gehören zusammen. Wir suchen das Echo des Mythos.“²⁹⁸

Man und Majce begreifen den Mythos als etwas, das einen anderen Welt-Raum eröffnet, etwas Kosmisches. Er ist nicht nur ein historisches Textdokument, sondern macht vor allem einen Raum auf. Dieser Raum ist, nach den beiden Künstler_innen, ein Welt-Raum und kein Gesellschaftsraum. Die Planeten-Referenzen (im Video wie dann auch später im Text) sollen den/die Zuschauer_in aus einer reinen sozialen Interaktionssphäre, in der man sich normalerweise befindet, ‚hinausstoßen‘ und den konkreten Raum des Geschehens ausweiten. Die Intention ist, den Raum auf etwas Anderes hin zu öffnen, nicht auf ein Göttliches, sondern auf etwas ‚Außerirdisches‘.²⁹⁹ Sandra Man dazu: „Außer das Göttliche ist etwas Außerirdisches...“³⁰⁰ Langsam dreht sich die Scheibe, Narziss befindet sich in der ‚Quellen-Haltung‘, sein Kopf steht über ihren Rand hinaus und unterbricht den aurahaften Lichtkreis (siehe Abb.14). Es ist still, vereinzelt hört man ein Rascheln oder Sesselrücken, ein Husten. Die Leinwände werden dunkel. Ein Scheinwerfer über der mittigen Tanzfläche beginnt langsam zu glühen und es ist, als würde aus der dunklen Pupille ein heller Mond aufgehen.³⁰¹ In der Mitte der Tanzfläche liegt Charlie Fouchier, in dessen Tanz sich kurz darauf Narziss vergegenwärtigen wird.

²⁹⁷ Kostüm/Outfit: E35 Shop.

²⁹⁸ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 14.

²⁹⁹ Vgl. Skype-Gespräch mit Sandra Man am 21.08.2018.

³⁰⁰ Ebd..

³⁰¹ Textreferenz aus dem Stück: „dein Auge | entlässt die Zelle | aus der Pupille | geht ein Mond auf“, in: Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 2+16.

Es folgt das erste Tanzsolo, eine minimalistische Choreographie aus Bewegung und Blick. Ein Blick auf den Ellbogen und der Arm stellt sich von der Handfläche auf den Boden gestützt auf, der Ellbogen markiert beinahe einen orthogonalen Winkel. So wird mit allen Gliedmaßen weiterverfahren: Der Blick verursacht jeweils die Bewegung, sie folgt auf ihn, wird von ihm angestoßen. Zwischen Sehen/Blicken und Bewegen gibt es immer einen minimalen Abstand – das macht einen Raum auf, zwischen dem, was man sieht und dem, was sich bewegt. Ausgangspunkt für den Tanz des Narziss ist, wie bereits erwähnt, das Gemälde *Narcissus* von Caravaggio. Fouchier beugt sich zum Boden hin, zur ‚Quelle‘, berührt jedoch den Boden um Haaresbreite nicht. Er kommt nicht an das Geliebte, das Spiegelbild heran.

Die Philosophin Marita Tatari schreibt über Fouchiers Solo:

„Narziss, wie er sich im Bild in der Seeoberfläche spiegelt, wird zur Handlung, er wird zu Mikrobewegungen in Licht und Dauer, Langsamkeit; das Tanzsolo ist eine Mikrohandlung, die deswegen auf Narziss verweist, weil es um einen Selbstbezug geht und um den Anderen, der aus und in diesem Selbstbezug hervortritt: Als wahrnehmbare Oberfläche, dort, wo sich durch Dunkelheit, Licht und Schatten die Relationalität am Rand eines Erscheinens verdichtet und ausstellt.“³⁰²

Am Ende des ersten Tanzsolos köpfelt er ins Dunkel, quasi ins Nichts hinein. Das Licht geht aus, bevor er den Boden berühren kann. In der nun herrschenden Dunkelheit sieht man nur noch schemenhaft. Bevor sich die Augen an die Finsternis gewöhnt haben, hört man Fouchiers Körper am Boden aufschlagen, hört das quietschende Reiben der sich zum Sprung abstoßenden, nackten Füße. Fouchier springt in Richtung des Publikums und rollt dann zurück in die Mitte des Kreises. Das Geräusch des jeweiligen Aufschlagens ist rhythmisch und erzeugt einen eigenen, *körperlichen* Klangkosmos. Sandra Man verwies mich auf die Verbindung zur Narzisse und die Blüten/Blatt-Anspielungen seiner Bewegungen: Das Sprungmuster ist vergleichbar mit Blütenblättern, ihm ist etwas Florales zu

³⁰² Tatari, „*Narkosis* – Plastizität der Gegenwart“, Review zu *Narkosis*, <https://timetomeettanzfabrik.wordpress.com/2018/01/02/r-e-v-i-e-w-narkosis/>; zuletzt aufgerufen am 17.10.2018. Diese Beschreibung bezieht sich zwar auf die Raumchoreographie *Narkosis*. Die Tanz-Choreographien waren jedoch dieselben wie in *Narziss Echo*, weswegen ich es mir erlaube, diese Zeilen im Kontext von *Narziss Echo* zu zitieren.

eigen.³⁰³ Und plötzlich, inmitten der Geräusche eines sich bewegenden und durch Atem bewegten Körpers – eine weibliche Stimme, aus allen acht Lautsprechern ertönend:

„die Pupille ganz weit | das glühende Auge | ist meine erste Masse Ich |
sinke ab zum Kern | aus der Kühle des Anfangs | vermehrt sich der Blitz
| dein Auge entlässt | die Zelle aus der Pupille | geht ein Mond auf“³⁰⁴

Es ist noch nicht ganz klar ist, um *wessen* Ich es sich handelt. Das Ich wechselt die ganze Zeit, wird im Laufe des Stücks eine Transformation durchmachen. Es könnte das Ich in Narziss' Kopf sein oder auch das Ich in den Köpfen des Publikums. Zum Schauraum des Narziss hat sich der Hörraum der Echo hinzugesellt: Zum performativen Raum der ‚Bühne‘ kommt ein akustischer und technisch verstärkter Raum hinzu – die ‚Echo-Kammer‘. Durch den Einsatz der Lautsprecher erfahren sowohl Stimme als auch Raum eine Medialisierung.³⁰⁵

Es bleibt dunkel, es ist still geworden, Narziss' Körper ist verstummt. Dieser kurze Moment der Stille evoziert Leere. Das Publikum kann dieser Leere nachspüren. Es ist keine Leere im Sinne eines Mangels, sondern sie stellt einen weiteren, sich öffnenden Wahrnehmungsraum dar. Die kurze Pause schafft Platz für eigene Gedanken und das zu befragen, was man gerade sehender und hörender Weise wahrgenommen hat. Die Absenz von Licht und Ton ist an die Präsenz des zuvor Sicht- und Hörbaren geknüpft. Abwesenheit kann erst durch vorangegangene – und nachfolgende – Anwesenheit wahrgenommen werden; jene beiden Pole bedingen sich gegenseitig.³⁰⁶

Echos Stimme spricht weiter, immer in leicht fragendem Ton, und der Text baut fortwährend Assoziationen zum Weltraum auf, bewegt sich von der ‚Einzelle‘ bis zum Mond, nimmt den/die Zuhörer_in weiter hinaus in die Galaxie.³⁰⁷ Narziss und Echo ‚treffen‘ kurz aufeinander. Es ist kein Aufeinandertreffen im Sinne von haptischem Berühren oder einander Ansehen, kein Versuch eines *coeamus*, sondern

³⁰³ Vgl. Skype-Gespräch mit Sandra Man am 21.08.2018.

³⁰⁴ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 2.

³⁰⁵ Vgl. Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 174.

³⁰⁶ Wichtig ist an dieser Stelle noch zu erwähnen, dass die Abwesenheit von etwas nicht Nichts ist.

³⁰⁷ Vgl. Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 2. Die exakte Textstelle lautet: „Mond Auge Keim | leuchtende Schmelzkugeln | formen Münder | verschlingen Masse | das Weltall spuckt sich selbst aus | und frisst sich wieder auf | verstreut die Eingeweide in der ganzen Galaxie | Auge Einzelle Mond | ein Punkt bin ich | ich bin ein Punkt | ich bin ein fortgeschleuderter Punkt | Auge Keim Mond | am Anfang explodieren sie alle“.

es findet auf einer rein auditiven Ebene statt. Körper und Stimme treffen sich in einem Hörraum, den sie gemeinsam selbst erschaffen, die Stimme in Abhängigkeit zum Körper, den sie begehrt.

Sandra Man arbeitet in ihren Notizen den Zusammenhang von Abhängigkeit (*addicere*: zusagen, zuerkennen, zusprechen, widmen, hingeben) und Sprache (*dicere*: sagen) heraus. Die Abhängigkeit findet sich als zentrales Thema der Geschichte um Echo und Narziss:

„Die große Abhängigkeit vom Schicksal, also die Unentrinnbarkeit; die konkrete Abhängigkeit: er abhängig von seinem Wahn, seiner Sucht, die er selber für sich ist; sie abhängig von der Ansprache anderer, natürlich in erster Linie seiner; abhängig davon, dass wer anderer anfängt...“³⁰⁸

Sie kehrt hervor, dass es sich bei jenen Abhängigkeiten jedoch nicht um die von ‚uns‘ gefürchtete, der Souveränität und Autonomie widersprechenden Abhängigkeit handle, sondern dass Narziss und Echo beide „überhaupt nur zu ‚vollen‘ Figuren werden, weil sie abhängig sind“³⁰⁹. Ihre Abhängigkeiten seien Selbstaufgaben, deren Tragik Souveränität in sich trage. Narziss ergibt sich seiner Selbsterkenntnis, Echo gibt sich ganz der Nichterwiderung ihrer Liebe hin – die durch jene Nichterwiderung sogar noch genährt und zu ihrem Stoff / ‚Suchtmittel‘ wird.³¹⁰

Der von Echo begehrte Körper wird zurück ins Licht geholt: Die Tanzfläche wird wieder beleuchtet und Narziss liegt auf dem Boden, ‚wacht auf‘. Das zweite Tanzsolo folgt. Jene Choreographie ist der Versuch, das was vorher auf dem Boden gemacht wurde, spiegelbildlich am Rücken liegend nach oben in die Luft zu machen. Die Abfolge von Blick und Bewegung wird fortgeführt, die Bewegungen nun sind fließender und ineinander übergehender geworden, dennoch haftet sein Blick die gesamte Zeit über auf den eigenen Gliedmaßen. Langsam rollt er längsseitig auf den Rand des Kreises zu. Nur sein Rumpf hat dabei Bodenkontakt, die Gliedmaßen sind leicht abgewinkelt in die Höhe gestreckt. Bevor er hinausrollen kann, wird das Licht gedimmt und es wird wieder dunkel und man hört

³⁰⁸ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 3.

³⁰⁹ Ebd., S. 4.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 4.

Fouchier im Kreis gehen. Als die Schritte verstummen, erschafft und füllt Echos Stimme wieder die Höhle. Die Tragik ihres mythologischen Schicksals findet Eingang in den Text, wenn es heißt: „überall draußen | im Geist lautlos | bin ich woanders | ein Leben selbst“³¹¹. Nachdem diese Zeilen gesprochen wurden, fährt das Licht langsam wieder rein und Narziss dreht sich im Stand, seine leicht abgewinkelt nach oben gestreckten Arme und Hände betrachtend, um die eigene Achse. Er geht über zu langsameren, 180°-Drehungen bis er schließlich für den Bruchteil einer Sekunde innehält und Schritt für Schritt die ganzen 360° auszunutzen beginnt, die Hände wie zu einem zaghaften Gruß erhoben. Er kann von allen Seiten angesehen werden und – er *lässt sich ansehen*. Er schaut nun den Menschen im Publikum direkt in die Augen. Es ist jedoch kein konfrontativer, herausfordernder oder provokanter Blick. Sein Blick hat etwas Berührendes, es ist ein interessierter, fast liebevoller Blick. Es steckt viel Fragilität und Verletzlichkeit darin. Der Performer setzt sich den Zuschauer_innen-Blicken aus und schützt sich nicht. In dieser Schutzlosigkeit steckt Souveränität, fernab eines peinlichen Moments. Fouchier schafft damit Präsenz. Dieses gegenseitige Ansehen muss man nicht einfach nur ‚aushalten‘ – man kann es als Energie wahrnehmen. Mit Man gesprochen, ist es das Gegenteil eines narzisstischen Blicks, weil er durch seine Art des Blickens ein Du produziert. Es sind Begegnungen, die hier stattfinden, da die Art, wie die Blicke da aufeinandertreffen, immer dieses Du involviert und nicht bloßes Spiegeln ist. Das Publikum erlebt hier eine Situation, in der es nicht nur den Performer anschaut, ihm *zuschaut*, sondern der Tänzer schaut auch zurück und öffnet zwischen sich und seinen *Mitschauenden* einen intimen Raum des Wahrnehmens. Als er fast eine ganze Drehung vollzogen hat, ertönt Echos Stimme: „ich drifte allein auf spiegelglatter Ebene ist nichts außer mir“³¹². Damit beginnt die Vervielfältigung der Stimme. Die Sängerin Christine Börsch-Supan schickt die einzelnen Stimm-Teile im Kreis. Die Stimme ist sanft, liebevoll. Der rhythmisierte Text läuft um die Zuschauenden/Hörenden herum. Ihre (Stimm-)Höhle wird damit quasi abgesteckt. Das Ich im gesprochenen Text bezieht sich in seinem Sprechen auf sich selbst. Wie zuvor bereits angemerkt, kann der/die Zuhörer_in nicht mit Sicherheit sagen, um wessen Ich es sich dabei handelt. Ausgehend vom fortschreitenden Text gehe ich davon aus, dass es sich um Narziss’ Ich handelt, das

³¹¹ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 3.

³¹² Ebd., S. 3.

nach sich greift, sich fest umschlingt, sich selbst einverleibt. Auf jeweils zwei Lautsprechern gleichzeitig (also z.B. aus Box 3 und 6, Box 1 und 8, Box 2 und 7, usw.) erklingen Echos Worte:

„ich drifte allein auf spiegelglatter Ebene ist nichts außer mir
ich ziehe mich an und ich komme mir näher ich greife nach mir
ich fasse mich krümme mich schlinge mich um mich und stoße mich ab
ich dehne mich rolle mich aus und ich strecke mich mir weit entgegen
ich spalte mich mittig ich taste mich ab von ganz oben nach unten
ich binde mich um mich und gleite sanft in mich verleibe mich ein
ich sickere durch alle Poren in mich und ich drücke mich aus
ich trinke von mir und ich nehme mich ein ich gelange in mich
ich halte mich überall selbst fest umschlungen ich atme mich ein
ich leere mich aus und ich kreisle mich ein ich winde mich um mich
ich mache mich flach und ich lege mich zu mir ich klappe mich ein
ich balle mich in mir zusammen ich springe und fächre mich auf
ich presse mich Haut auf Haut schwitze und niste ich mich in mich ein
ich höhle mich in mir ich nähre mich von mir ich trage mich aus
ich drifte allein auf spiegelglatter Ebene ist nichts außer mir
[...]"³¹³

In den Ausführungen, dem Sprechen *über* Körperlichkeit, bekommt der Hörraum eine weitere Ebene – die des Gesangs. „Mein Mund ist mein Rachen mein Auge ein Blick“ heißt es da anschließend immer wieder, erstmals überlagern sich einzelne Stimm-Teile. Als sie sagt: „ich strecke mich mir weit entgegen“, erscheinen auf den Leinwänden zwei Videos, die Fouchiers Gliedmaßen aus der Ich-Perspektive zeigen. Es ist ein

„Film, der auf die beiden Leinwände verteilt in einem weißen Raum Gliedmaßen tanzen lässt. Ohne Gesicht, ohne Eingeweide sind es Arme, Hände, Beine, Füße, die immer wieder auftauchen [...]"³¹⁴

Die Videos wurden in einer eigens dafür von Moritz Majce gebauten White Space Box gedreht. Als Zuseher_in hat man das Gefühl, als würde sich der eigene Körper

³¹³ Vgl. ebd., S. 3.

³¹⁴ Tatari, „Narkosis – Plastizität der Gegenwart“, Review zu *Narkosis*, <https://timetomeettanzfabrik.wordpress.com/2018/01/02/r-e-v-i-e-w-narkosis/>; zuletzt aufgerufen am 18.10.2018.

auf der Leinwand vor einem aufspannen, als wären es die eigenen Arme und Beine, die man von sich streckt.³¹⁵ Echo trifft auf Narziss – oder eigentlich: ihre Stimme trifft auf sein Bild. Stimme/Sound und Bild/Körperteile bewegen sich im selben Rhythmus. Marita Tatari schreibt dazu:

„Eine liebende Stimme, eine Stimme in Anbetung, die die Fläche eines Körpers ertastet, der kein Ganzes formt. Eine Stimme, die auf Teile einer Körperoberfläche zoomt, indem sie ein unbestimmtes, offenes Du in ihnen anspricht.“³¹⁶

Die Worte und Sätze erklingen aus jeweils verschiedenen Boxen. Das verräumlichende Element der Stimme tritt klar hervor. Erste Anklänge des ‚Schlaflieds‘, auf das ich später noch zurückkommen werde, weben sich in den Text ein. Gesungenes und Gesprochenes überlagern sich und es entstehen je nach Hörfokus unterschiedliche Kombinationen von Sätzen. Einzelne Fragmente fügen sich zu einem sich stets wandelnden Ganzen. Mit den Worten „bin ich von mir selber betäubt“³¹⁷ endet das Zusammenspiel von Stimme und Video, von Sprechen, Hören und Blicken.

Sandra Man spannt den Gedankenbogen vom Wahn des Narziss weiter zur Narzisse als Betäubungsmittel (Narkotikum), das „die Wahrnehmung [verändert], ein anderes Sehen [macht]“³¹⁸. Betäubungsmittel lösen gewohnte Zusammenhänge auf:

„Nun ist ein Narkotikum ein AN-ÄSTHETIKUM. Und das AN ist garantiert ein Alpha privativum, also: der Wahrnehmung beraubt. Was ist eine An-Ästhetik? Nicht das Gegenteil einer Ästhetik, sondern eine Weise des Entzugs bzw. der Entrückung; das aber nicht, damit nichts mehr da ist, sondern als Öffnung auf was andres; der Entzug hat dann auch wieder mit SUCHT zu tun, man entzieht sich der Substanz, nach der man süchtig ist [...]. Die Kunst hat viel mit Anästhetik zu tun: sie kann Betäubungsmittel sein im Sinne von Flucht, Ablenkung,

³¹⁵ Ich konnte diese Erfahrung ‚nachträglich‘ in einer Live-Situation erleben. In ihrer Raumchoreographie *Choros V* wurden die beiden Videos noch einmal verwendet. Die Leinwand-Anordnung war eine gänzlich andere als in *Narziss Echo*. Ich konnte am Boden sitzend die fremden Gliedmaßen als meine eigenen betrachten, mit meinen Blicken den Bewegungen folgen, den fließenden Rhythmus in Mikrobewegungen in meinen eigenen Körper übertragen.

³¹⁶ Tatari, „*Narkosis* – Plastizität der Gegenwart“, Review zu *Narkosis*, <https://timetomeettanzfabrik.wordpress.com/2018/01/02/r-e-v-i-e-w-narkosis/>; zuletzt aufgerufen am 18.10.2018.

³¹⁷ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 7.

³¹⁸ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 8.

Zerstreuung [...] und sie kann auf eine andre Wahrnehmung hin öffnen.“³¹⁹

Und weiter:

„Narziss ist betäubt, von sich selbst betäubt, betäubt auch die andren.

Er IST die Betäubung, er IST ein Anästhetikum / Narkotikum.“³²⁰

Interessant ist hierbei auch der Link zwischen Betäubung und Hören, denn die „Betäubung präferiert zumindest im Deutschen den Entzug eines bestimmten Sinns, nämlich des Gehörs.“³²¹ Narziss' Geschichte ist ja nicht nur eine Geschichte des totalen Selbstbezugs und des An-Blickens, sondern auch eine Geschichte des Hörens, oder besser gesagt: des Nicht-Hörens / Taub-Seins. Schließlich erkennt sich Narziss in Ovids Mythos erst selbst, als er begreift, dass er den Anderen nicht antworten hören kann, weil es sein eigenes, stummes Spiegelbild ist.

Nach dem Video wird es komplett dunkel und Echo beginnt, mit sich selbst ein Duett zu singen: „was ein Anfang war ist nichts [...]“³²². Ab nun ist der/die Zuschauhörer_in³²³ ganz in Echos Stimmhöhle. Die Dunkelheit wird aufgelöst, als Scheinwerfer am Boden zwischen den Drehstühlen zu glühen beginnen. In der gesamten folgenden Hörsequenz gibt es nur noch diese, wie sie Man nennt, ‚Höhlenbeleuchtung‘. Der Raum erhält dadurch ‚Grotten-Charakter‘. Die Lichtstimmung hebt die grobe Struktur der Wände hervor, versetzt den Zuschauer nicht nur klanglich, sondern auch optisch in eine Höhle mit felsigen Wänden.³²⁴ Narziss kehrt währenddessen noch einmal zurück und bewegt sich für die Dauer von Echos Stimmpart im Außenkreis, in der ‚Sklera‘, durch das Publikum. Hin und wieder kann man ihn zwischen den Stühlen entdecken. Die Bewegungsabläufe sind jene, die auch zuvor im Kreis stattgefunden haben. Er ‚welkt‘ sich förmlich durch das Publikum, bleibt dem mittigen Kreis, der ‚Pupille‘, jedoch fern. Der Kreis bleibt leer und alles was passiert, geschieht um diese Leere herum. Es geht darum, dass Narziss noch auf gewisse Weise anwesend ist. Es gibt also noch eine Qualität des

³¹⁹ Ebd., 8.

³²⁰ Ebd., S. 9.

³²¹ Ebd., S. 8. Etymologisch betrachtet geht die Betäubung jedoch auf das Sehen zurück und leitet sich vom altgriechischen Wort für blind her, das seinen Ursprung wiederum in ‚umnebelt, verwirrt‘ hat. Vgl. S. 8.

³²² Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 8.

³²³ Begriff von Vito Pinto entliehen. Vgl. Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 24, 81, 208.

³²⁴ Vgl. Skype-Gespräch mit Sandra Man am 21.08.18.

Dabei-Seins, Da-Seins. Ein Unter-den-anderen-Sein im wörtlichen Sinne. Echo adressiert Narziss nach wie vor.

Auf diese nun angerissene Hörsequenz möchte ich in den nächsten Teilkapiteln näher eingehen. Man kann sie als eine Art Live Hörspiel bezeichnen, ist es doch eine Darbietung an der Schwelle zwischen theatralem und radiophonem Ereignis.

7.8. Die Echo-Hörsequenz

„Hören heißt in diese Räumlichkeit eintreten, von der ich *zur selben Zeit* durchdrungen werde: Denn sie öffnet sich in mir ebenso wie um mich herum, und von mir ebenso wie zu mir hin: Sie öffnet mich in mir ebenso wie draußen, und eben durch eine solche doppelte, vierfache oder sechsfache Öffnung kann ein ‚Selbst‘ Statt haben.“³²⁵

Dieses Zitat aus Jean-Luc Nancys Essay *Zum Gehör* erfasst in einem einzigen Satz die Situation des Publikums während des Echo-Hörspiels: „Hören heißt *in diese Räumlichkeit eintreten*, von der ich *zur selben Zeit durchdrungen* werde“³²⁶. Denn tatsächlich: Man tritt ein in die Höhle einer Stimme, die einen durch und durch durchdringt und affiziert. Echo erschafft mit ihrer Stimme einen Raum, der gleichermaßen Klangraum und Hörraum ist. Mit dem Eintreten in den Klangraum wird er zum Hörraum, die erklingende Stimme zu einer gehörten Stimme. Für die Zuhörer_innen ist das Eintreten in jenen Raum eine ganz und gar körperliche – und auch innerliche – Erfahrung. Die Beschaffenheit jener Erfahrung ist abhängig von den äußerlichen und innerlichen Ressourcen, die dem/der Einzelnen zur Verfügung stehen. Ein Sich-darauf-Einlassen und intensives sowie bewusstes Mithören wird angestoßen. Im Nancy-Zitat tritt auch noch einmal die Eindringlichkeit der Stimme zu Tage, sie infiltriert das Ohr in seiner permanenten Offenheit. Sybille Krämer bemerkt dazu: „Wie alles Akustische haben Stimmen etwas Ein-dringliches. [...] Dem Akustischen eignet eine Distanzlosigkeit.“³²⁷

Der Eindruck einer Stimmhöhle ergibt sich durch die im am Beginn stehenden Unterkapitel „Stimme und Technik“ beschriebene Lautsprecher-Positionierung.

³²⁵ Nancy, *Zum Gehör*, S. 26f. Hervorhebung im Original.

³²⁶ Ebd., S. 26. Hervorhebung von L.H..

³²⁷ Krämer, „Negative Semiologie der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 68.

Echo ist Stimme und die Stimme ist Höhle, umgibt das Publikum und durchdringt es. Die Umsetzung der Echo-Stimme als allumfassendes Klangereignis wurde von der das Schicksal der Echo besiegelnden Textstelle in Ovids *Metamorphosen* angestoßen. Echo wird in ihrem Schmerz zu Stein. Hermann Breitenbach hat die Stelle „omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa“³²⁸ mit „[...] jedermann hört sie: ihr Ton ist lebendig geblieben“³²⁹ übersetzt. In der Übersetzung von Michael von Albrecht heißt es: „Alle können sie hören.“³³⁰ Darauf beziehen sich Man und Majce, wenn sie Stimme als Präsenz denken, die etwas umgibt.³³¹

Da die Stimme im Folgenden in ihrer Verräumlichung und Räumlichkeit untersucht wird, möchte ich an dieser Stelle einen kurzen Exkurs zur Metapher der Höhle unternehmen. Dazu werde ich noch einmal Hans Blumenberg heranziehen, der mit seinem Opus magnum *Höhlenausgänge* die Entwicklung der Höhlenmetapher innerhalb der abendländischen Kultur nachzeichnet.

7.8.1. Die Höhlenmetapher. Ein Exkurs.

In der Höhle sieht Blumenberg eine absolute Metapher, „die sich nicht in rationale Begriffe auflösen [lässt], von einem Ganzen der Erfahrbarkeit handel[t], in das geschichtlich sich wandelnde Sehnsüchte und Hoffnungen, Ansprüche und Erwartungen, Befürchtungen und Enttäuschungen eingelassen sind“³³². Die Höhle war und ist über die Jahrtausende hinweg sowohl mit Qualitäten der Geborgenheit also auch mit Gefangenschaft konnotiert. Am Beginn unseres Lebens steht kein Höhleneintritt, sondern der Austritt aus einer. Biblisch gesehen ist es das Paradies, das Eva und Adam verlassen mussten, evolutionsgeschichtlich das Meer und schließlich lebensgeschichtlich: der Mutterschoß. Dieser Ausgang, dieses Heraustreten und ‚das Licht der Welt erblicken‘ stellen für Blumenberg ein Trauma dar, geschehe dieser Vorgang doch ohne Einwilligung des Neugeborenen. Dieses Trauma nähre das Verlangen nach dem Wiedereintritt in den Schutz und

³²⁸ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 401, S. 150.

³²⁹ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. Breitenbach, III 401, S. 104.

³³⁰ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 401, S. 151.

³³¹ Vgl. Persönliches Gespräch mit Sandra Man am 16.06.2018.

³³² Wetz, Franz Josef. *Hans Blumenberg zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2011, S. 152.

„Schonraum der Höhle“³³³. Als „Verwahrform“³³⁴ biete die Höhle „Geborgenheit vor der riskanten Einlassung auf die Welt“³³⁵ und versprache eine Befriedigung des Verlangens nach Vertrautheit.³³⁶

Bevor der Mensch, wie in Kapitel 3. beschrieben, mittels Mythen die angsteinflößende Wirklichkeit begreifbarer machte, musste er erst auf praktische Art und Weise für seine Sicherheit sorgen: er verließ die Erdoberfläche und machte die Höhle zu seinem Wohnort.³³⁷ Der Urmensch, der aus dem Urwald auf die Savanne heraustritt und als Folge dieser Schwellenüberschreitung in den Schutz des „Umhüllenden, Umgebenden, Hegenden“³³⁸, das die Höhle ist, geht, tut dies nach Blumenberg, um eine – zumindest zeitweise – Reduktion seiner Verwundbarkeit herbeizuführen. Der Übergang in die Höhle entlaste den Menschen von den Gefahren des offenen Geländes.³³⁹ Auf freiem Felde sichtbar zu sein, bedeutet auch Gefahr zu laufen, angegriffen zu werden und somit verwundbar zu sein. Dieses Ausgesetzt-Sein „macht ihn anfällig für die Lockung in die Rückkehr in die Höhle. Sie ist die einzige Erfüllung seines [...] Wunsches nach Unsichtbarkeit.“³⁴⁰

Nun stellt Blumenberg aber fest: „Das Dilemma der Höhle ist, dass sich zwar in ihr leben, nicht aber der Lebensunterhalt finden lässt.“³⁴¹ Die Höhlenbewohner teilten sich also auf. Die Starken verließen die Höhle, um zu jagen. Die, deren körperliche Voraussetzungen nicht zur Jagd genügten, verblieben in den Höhlen und erfanden Geschichten, mit denen sie die Zurückkehrenden unterhielten – Unterhalt und Unterhaltung ergänzten sich gegenseitig.

„Geschichten zu erzählen, ohne dabeigewesen zu sein, wurde das Privileg der Schwachen. Der Genuss, etwas passieren zu lassen, ohne es zu erleiden, war das Geheimnis der Unhelden. [...] Das Überflüssige kam als das seltsamste Produkt des Lebens in die Welt und verstand es, sich zum Bedürfnis zu machen. Das Bündnis von Phantasie und Magie kann nicht fernelegen haben; wer die Vorstellungskraft zu bannen vermochte, hatte alsbald die Geister und Götter auf seiner Seite. [...]

³³³ Vgl. Blumenberg, Hans. *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 32.

³³⁴ Ebd., S. 41.

³³⁵ Ebd., S. 36.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 45.

³³⁷ Vgl. Wetz, Hans Blumenberg zur Einführung, S. 155.

³³⁸ Blumenberg, *Höhlenausgänge*, S. 22.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 25.

³⁴⁰ Ebd., S. 55.

³⁴¹ Ebd., S. 30.

Die Stärkeren selbst traten schließlich aus der Höhle heraus mit der Macht der erfüllten Rituale im Rücken.“³⁴²

Die Geschichten und Rituale, die in den Höhlenbehausungen entstanden, erlangen somit den Status einer Zurückdrängung von Wirklichkeit, um ihrer habhaft zu werden. Rituale sind immer auch Bewältigungsmechanismen für Krisen und Konflikte. Im Zuge dieses Prozesses des Zurückdrängens wurden jene Mythen als sicherheits- und orientierungsgebende Sinngehäuse selbst zu schützenden Höhlen. Franz Josef Wetz stellt in seiner Blumenberg-Lektüre fest, dass „das Heraustreten aus den Erd- und Gebirgshöhlen einem Eintreten in andere Höhlen gleichkam, denn an die Stelle dieser abgeschiedenen Behausungen waren Mythen, Geschichten und Erzählungen getreten, die sich gegen die Übermacht der Wirklichkeit abkapselten“³⁴³.

Während die räumlichen und geistigen Höhlen den vorzeitlichen Menschen also Schutz vor dem Absolutismus der Wirklichkeit gewährten, stellt die Höhle in Platons Höhlengleichnis einen Ort der Unwahrheit dar, an dem nichts eigentlich und wirklich ist. Demnach steht die Höhle für die *wahrnehmbare* Welt.³⁴⁴ Die Welt außerhalb der Höhle ist die absolute Wirklichkeit. Die obere Welt ist das Sein, die Höhle das Werden.³⁴⁵ Der Weg vom Werden zum Sein wird jedoch nicht freiwillig gegangen (der eine Gefangene, der den Weg nach oben geht, wird schließlich auch dazu genötigt), stattdessen verbleibt der Mensch nach Platon freiwillig in Gefangenschaft und Unwissenheit. Auch im Gnostizismus wird der Welthöhle der Charakter eines Kerkers zuteil. Das Zeitalter der Aufklärung markiert sie mit Unvernunft und einem Mangel an Kenntnis. Das Motiv der Gefangenschaft begegnet uns wieder in der Neuzeit.³⁴⁶ In der Romantik wiederum galt die Höhle als Zufluchtsort „für das Überwundene, für die Weisheit der Geheimnisse statt für die Wissenschaft der Erkenntnisse“³⁴⁷. Blumenberg verweist darauf, dass es aber auch „Gegenbesetzungen“³⁴⁸ für die Höhle geben kann, wenn sie weder Schutz noch Arrest bedeutet. In der Höhle als Platz eines zu entdeckenden Verborgenen

³⁴² Ebd., S. 30.

³⁴³ Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, S. 158.

³⁴⁴ Vgl. Szlezák, Thomas Alexander. „Das Höhlengleichnis“, in: Höffe, Otfried (Hg.). *Platon. Politeia*. Berlin: Akademie, S. 205-228, hier: S. 211f.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 212.

³⁴⁶ Vgl. Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, S. 161-164.

³⁴⁷ Blumenberg, *Höhlenausgänge*, S. 551. Vgl. auch Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, S. 163.

³⁴⁸ Blumenberg, *Höhlenausgänge*, S. 301.

sei dann das Wesentliche anzutreffen: „der Gott, die Wahrheit, die Substanz, der Schatz, das Erbe.“³⁴⁹

Orientieren wir uns nun an einer positiv besetzten Höhlenmetapher, so können verschiedenste ‚Orte‘ einen solchen Höhlencharakter annehmen: unsere weltlose Innerlichkeit, die weltabgekehrte Reflexion, die beheizte Stube, weiters die Stadt bis hin zum Kosmos und – die Kultur.³⁵⁰

„Als Werk menschlicher Verwundbarkeit ist sie [die Kultur, Anm. L.H.] ein phantasievoller Einspruch gegen die übermächtige Welt. Mit ihrer Hilfe entzieht er sich dem Unmittelbarkeitsdrang des Absolutismus der Wirklichkeit. [...] Die Kultur [bringt] als Inbegriff der Halt und Orientierung gebenden Institutionen und Gewohnheiten auch den Absolutismus der Wirklichkeit auf Distanz, der für die Menschen eine unaushaltbare Überforderung darstelle, von der sie sich entlasten müssten. Dies bewirken sie durch den Aufbau von Kulturhöhlen als Schutzräumen (sic).“³⁵¹

Noch heute bekommen wir den Absolutismus der Wirklichkeit in Form von Natur(gewalten)³⁵², Tod, Krankheit und Trieb zu spüren.³⁵³ Immer wieder machen wir die Erfahrung von individuellen oder auch globalen Einschnitten, die unsere (Welt-)Ansicht, unser Denken aus den Angeln heben. Jener einbrechende Realismus lässt uns Bewältigungsstrategien formulieren und nach Möglichkeiten umsetzen. Um die Last der Wirklichkeit zumindest teil- und zeitweise zurückzudrängen, suchen wir Halt, Zusammenhalt, Unterhaltung in der Kultur. Institutionen lösen feste Gehäuse und geschlossene Räume als Höhlen ab und sollen als zuverlässige Orientierungshilfe dienen, die Übersicht verspricht. Neben (kulturellen) Institutionen, die dem Menschen Zuverlässigkeit und Orientierung zugestehen sollen, nehmen auch Gewohnheiten den Charakter von Höhlen an. Gewohnheiten bilden sich durch Wiederholungen heraus und erlangen durch jenes

³⁴⁹ Ebd., S. 304.

³⁵⁰ Vgl. Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, S. 154.

³⁵¹ Ebd., S. 165.

³⁵² Der Naturbegriff ist immer auch historisch zu verstehen, denn er wandelt sich in seiner Bedeutung je nach vorherrschenden Wahrnehmungsdispositiven und Subjekt-Konstruktion und folgt kulturellen Mustern.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 167.

repetitive Ausagieren einen äquivalenten Status zu Institutionen.³⁵⁴ Zur Gemeinsamkeit von Gewohnheiten und Institutionen meint Blumenberg:

„Was nicht in deren Konzept passt, wird kraft ihrer Dominanz über die Lebensregelung entweder nicht mehr wahrgenommen oder der Aufmerksamkeit für unwürdig befunden.“³⁵⁵

In dieser Aussage wird das abschirmende Moment von solchen (Schutz-)Höhlen deutlich. Für Blumenberg steht außerdem fest, dass wir zwar darauf angewiesen sind, es für den modernen Menschen jedoch unerreichbar bleibt, dauerhaften Unterschlupf in ihnen zu finden, noch in den Status der vollkommenen Unkenntnis zurückkehren können.

Neben den oben genannten ‚modernen‘ Höhlen wie Stube, Stadt, etc. kann meiner Meinung nach auch die „moderne Kulturtechnik der klanglichen Isolation durch Kopfhörer, das Abkoppeln bzw. Auskoppeln aus den immerwährenden Klängen der Welt und der Rückzug in eine private Klangwelt“³⁵⁶ den beschriebenen Höhlencharakter annehmen. Im alltäglichen Leben lässt sich beobachten, dass zahlreiche Menschen ihre eigene akustische Blase gegenüber dem fortlaufenden Übermaß an Geräuschen, Gesprächsfetzen, Durchsagen und sonstigen akustischen Informationen bevorzugen.

Ich sehe in dieser Art von Höhle als Schutzraum jedoch keinesfalls blinde Rückzugsorte, sondern vor allem Reflexionsräume, die das Potential neuer Denkweisen in sich tragen. Rückzug bedeutet für mich aus dieser Perspektive ein Sich-Zeit-Nehmen und ist nötig, um gestärkt wieder aus der Höhle in die Wirklichkeit hinaustreten zu können. Kultur und die wie auch immer geartete Kunst, die darin, dadurch, daraus entsteht, sichern als sich immer wieder erfüllendes Bedürfnis vielleicht nicht unser *Überleben*, wohl aber unser *Leben*.

³⁵⁴ Vgl. Blumenberg, *Höhlenausgänge*, S. 812f. Vgl. auch Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, S. 165.

³⁵⁵ Blumenberg, *Höhlenausgänge*, S. 812.

³⁵⁶ Görne, *Sounddesign*, S. 34.

7.8.2. Die Mundhöhle

Von der Höhle als Metapher möchte ich nun zu tatsächlich greif- und spürbaren (und spürenden) Körperhöhlen kommen. Genauer gesagt zur Mundhöhle. Sie ist der letzte Teil unseres Körpers, der einen veräußerten Ton ‚bei uns hält‘, bevor der Stimmakt sein atopisches Moment entfaltet, indem er weder ganz bei dem/der Sprechenden, noch ganz bei dem/der Hörenden bleibt. Hartmut Böhme und Beate Slominski schreiben in ihrer Einführung zum Sammelband *Das Orale*:

„Der Mundraum ist ein einzigartig begabtes und polyfunktionales Organ-Ensemble des menschlichen Körpers. Seine Höhlung öffnet sich über Lippen und Mund in die Außenwelt und über den Schlund in die Innenwelt des Körpers. Diese passagere, bi-direktionale Ausrichtung ist für unser Weltverhältnis basal: Sowohl Prozesse der Einkörperung und Verinnerlichung wie der Entäußerung und Verkörperung durch Mimik und Sprache werden hier grundgelegt. Der Mundraum bildet mithin die Kontaktgrenze von Körperinnenwelt und objekthafter Außenwelt.“³⁵⁷

Der Mundraum wird damit zum (Über-)Lebensorgan (mit Lorenz Aggermann gesprochen: zum „Weltorgan“³⁵⁸; nach Lilli Gast zum „ersten Wahrnehmungs- und Kontaktorgan“³⁵⁹) schlechthin. Wir müssen Nahrung über ihn konsumieren, um Energie zu uns zu nehmen. Auch der lebenswichtige Sauerstoff strömt mit der Luft – wenn nicht nur die Nase – durch unseren Mund weiter in die Lungen. Gleichzeitig bringen wir durch ihn sprachliche Äußerungen hervor, um u.a. mit unserer Umwelt in Kontakt zu treten. Mit diesem bidirektionalen Dualismus sei auch daran erinnert, dass der Mundraum sich nicht als abgeschlossene Höhle, sondern eher als Durchgangsort, als ‚Passage‘ begreifen lässt, durch die etwas von innen nach außen oder umgekehrt transportiert wird. Als ein solcher Schwellenraum entscheidet er (unter Einbeziehung von Lippen, Zunge, Gaumen, Schleimhäuten) schmeckend und fühlend über Aufnahme oder Abstoßung.

³⁵⁷ Böhme H., Slominski, „Einführung in die Mundhöhle“, in: Dies. (Hg.), *Das Orale*, S. 14.

³⁵⁸ Aggermann, Lorenz. „Der offene Mund. Eine unergründliche Figuration des Oralen“, in: Böhme Hartmut; Slominski, Beate (Hg.). *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 237-243, hier: S. 239.

³⁵⁹ Gast, Lilli. „Gedanken zur Psychodynamik der Mundhöhle“, in: Böhme Hartmut; Slominski, Beate (Hg.). *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 71-73, hier: S. 73.

Bezugnehmend auf den Höhlenexkurs und dem Erkunden jeweiliger Höhlen, sei angemerkt, dass unsere Mundhöhle zwar eben auch durch beispielsweise Finger und Zunge erkundet werden kann, sie jedoch – man denke an Säuglinge und Kleinkinder – auch dazu verwendet wird, *um etwas zu erkunden*. Ob Nahrung, Spielzeug, anderer Menschen Gliedmaßen, Gegenstände – in der oralen Phase wird alles mit dem Mund erprobt: Der *cavum oris* (dt. der hohle Mund – schon der lateinische Ausdruck greift das Bild der Höhle auf) sei „der Zensor, der das Urteil darüber fällt, was man ‚bei sich behält‘ oder ‚ausstößt‘.“³⁶⁰ Die Mundhöhle ist also ein Ort der Wahrnehmung, noch dazu ein höchst sensibler, der sofort zu erkennen vermag, wenn sich ein körperfremdes Objekt darin befindet. Sie sei sowohl propriozeptiv, d.h. Wahrnehmungen aus dem eigenen Körper vermittelnd, als auch heterorezeptiv, also empfänglich für andere Reize, die von außen an uns herangetragen werden.³⁶¹

Böhme und Slominski belegen die Mundhöhle mit weiteren Raummetaphern, wie „Vorkammer der Verdauung [...], Versuchsraum des Schmeckens [...], Lustraum gastrosophischer und sexueller Genüsse“³⁶². Besondere Bedeutung lassen sie dem Mundraum zukommen, sei er doch „die Quelle eines evolutionsgeschichtlichen Sprungs. Er bringt das *Universum der menschlichen Sprache* mitsamt ihrem medialen Träger, der Stimme, hervor.“³⁶³ Inwieweit die Mundhöhle hier wirklich als *Quelle* bezeichnet werden kann, sei an dieser Stelle leicht angezweifelt. Im Kontext dieses Kapitels geht es mir mit der Vorbringung dieses Zitats jedoch vor allem um die Assoziation des Sprach- und Stimmuniversums, das aus dem Mundraum seinen Weg in die Außenwelt findet. Denn wie in der Einleitung der Analyse von *Narziss Echo* bereits beschrieben, wird immer wieder inhaltlich wie bildlich auf den Kosmos, auf Planeten und Monde verwiesen.³⁶⁴

Der (offene) Mund stelle ein „gleichsam banales wie basales Skandalon der menschlichen Gestalt“³⁶⁵ dar, denn mit ihm tut sich mitten im menschlichen Gesicht ein Loch auf. Doch obwohl der Mund ein – manchmal im wahrsten Sinne des

³⁶⁰ Böhme H., Slominski, „Einführung in die Mundhöhle“, in: Dies. (Hg.), *Das Orale*, S. 16.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 23.

³⁶² Ebd., S. 16.

³⁶³ Ebd., S. 16. Hervorhebung im Original.

³⁶⁴ Anm.: Es muss stets die Frage berücksichtigt werden, wie offen der Mensch/Organismus zum Kosmos gedacht wird.

³⁶⁵ Aggermann, „Der offene Mund“, in: Böhme H., Slominski (Hg.), *Das Orale*, S. 238.

Wortes – gähnendes Loch ist, birgt er in seinem ‚Mangel‘ auch eine Fülle. Er beherbergt Lippen, Zunge, Zähne, Gaumen und Rachen. All jene Vorrichtungen sind für eine artikulierte, verbale Kommunikation unabdingbar, besonders Zunge und Gaumen modellieren und modulieren die Worte. Zudem befinden sich in und um die Mundhöhle herum Geruchs- und Geschmacksrezeptoren, Druck- und Gleichgewichtssinn.³⁶⁶ Zu Mangel und Fülle des offenen Mundes schreibt Aggermann weiter:

„[...] das Loch ist immer kontingent, ein Ort des Möglichen. Der offene Mund ist nicht nur Ort der Nichtung, er ist ebenso ein Organ der Schöpfung, der Genese. Mit der Weitung des Mundes beginnt die Überwindung des Chaos.“³⁶⁷

Nehmen wir nun das benennende Wort als einen Teilaspekt des Versuchs, Ordnung in das Chaos zu bringen, stoßen wir auf etliche sprachliche Bilder, die einen Konnex zwischen stimmlich veräußerter Sprache und dem Akt des Essens herstellen. Wörter in den Mund nehmen, Wörter ausspucken, ein Wort wieder hinunterschlucken – die Verbindung von Nahrung und Wort wird hier anhand verschiedener Redewendungen/Phrasen deutlich. Sandra Man schreibt in ihren Notizen dazu: „Auch Phrasen haben eine Mundbewegung...“³⁶⁸ Worte können eben auch ‚abgelutscht‘ werden/sein – oder jemandem im Mund verdreht werden. Und sie fragt weiter: „Wo aber ist das Wort, bevor man es selbst in den Mund nimmt? – Im Mund eines anderen. In einem anderen Mund.“³⁶⁹ Wenn wir sprechen, bedienen wir uns des Vorrats, den uns die Sprache bietet. Alle Wörter, die wir sagen, wurden schon von jemandem gesagt.³⁷⁰

Auf der Textebene von *Narziss Echo* wird u.a. die sinnliche Verbindung von Nahrungsaufnahme und Sprechen zum Ausdruck gebracht, wenn es heißt:

„ich nehme ein Wort | ich berühre es mit meinen Lippen | und setze es
auf meine Zunge | ich drücke es an den Gaumen | schiebe es nach hinten
| und lasse es in den Rachen gleiten | bis es meine Stimmbänder
berührt“³⁷¹

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 238.

³⁶⁷ Ebd., S. 243.

³⁶⁸ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 13.

³⁶⁹ Ebd., S. 13.

³⁷⁰ Vgl. Mathy, „Vorab ergänzend“, in: Hilmes, Mathy (Hg.), *Dasselbe noch einmal*, S. 7.

³⁷¹ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch Narziss Echo*, S. 4.

Einerseits nimmt Echo also ein Wort wie etwas Essbares in den Mund, andererseits wird hier mit den Stimmbändern ein Ertönen eben dieses ‚gegessenen‘ Wortes angesprochen. Im antiken Mythos nimmt Echo Narziss’ Worte in den Mund. Sie wiederholt sie, verdreht sie teilweise in ihrer Bedeutung und – um beim Essen zu bleiben – verleibt sie sich ein. An einer anderen Stelle der Hörsequenz wird auf körperlich-sinnliche Einverleibungs- und Ausstoßungspraktiken verwiesen, die die zuvor angesprochene Bi-Direktionalität der Mundhöhle aufgreifen:

„Mond Auge Keim | leuchtende Schmelzkugeln | formen Münder |
verschlingen Masse | das Weltall spuckt sich selbst aus | und frisst sich
wieder auf | verstreut die Eingeweide in der ganzen Galaxie“³⁷²

Diese Bewegung von innen nach außen und umgekehrt, findet sich auf verschiedenen Ebenen des Textes immer wieder – vom Keim bis zum Mond, vom Weltraum bis zur Pore. Makro- und Mikrokosmos werden immer wieder aufs Neue zueinander in Beziehung gesetzt.

Nach Nancy koaliert die erste Raumerfahrung des Menschen mit dem Mund, wenn der Mund des Säuglings an der Mutterbrust saugt (und dabei sowohl seinen Hunger stillt und damit Spannungen abbaut, als auch die libidinöse Erfahrung der warmen, strömenden Milch macht). Der sich öffnende Mund erhält durch diese Weitung eine Ausdehnung und verräumlicht sich zum *cavum oris*, zur *Mundhöhle*.³⁷³ Für die Professorin der Theoretischen Psychoanalyse Lilli Gast entspricht jene Verräumlichung „der Hervorbringung des Psychischen (und damit schließlich des Subjekts) in und durch die Anwesenheit eines Objekts, eines Anderen“³⁷⁴.

Stimme, Raum und Körper kulminieren gewissermaßen in der Mundhöhle, „weil das Mundloch stets einen Resonanzraum impliziert und somit auf die Schwingung des Körpers verweist“³⁷⁵. Die Mundhöhle ließe sich so als ein (Resonanz-)Raum im (Resonanz-)Körper begreifen.

³⁷² Ebd., S. 2.

³⁷³ Vgl. Gast, „Gedanken zur Psychodynamik der Mundhöhle“, in: Böhme H., Slominski (Hg.), *Das Orale*, S. 72f.

³⁷⁴ Ebd., S. 73.

³⁷⁵ Aggermann, „Der offene Mund“, in: Böhme H., Slominski (Hg.), *Das Orale*, 239.

7.8.3. Überall und (Da)zwischen

Ausgehend von Echos Raum-Werdung am Ende von Ovids Erzählung, ist Echos Stimme, Sprechen und Gesang in *Narziss Echo* ein Überall-Sein. Zur Allgegenwärtigkeit der Stimme – genauer: des Klangs – schreibt Nancy:

„In jedem Falle ist das Klangliche allgegenwärtig, sobald es gegenwärtig ist, und seine Gegenwart ist niemals einfaches Dasein oder Stand der Dinge, sondern es ist immer zugleich Voran, Durchdringung, Insistenz, Obsession oder Besessenheit. Und zugleich ist es eine Gegenwart ‚im Rückhall‘, im Verweis eines Elements auf das andere, sei es zwischen Sender und Empfänger oder im einen oder anderen oder, schließlich und vor allem, zwischen dem Schall und ihm selbst: in diesem Zwischen [*entre*] oder dieser Höhle [*antre*] des Schalls, wo er ganz eigentlich ist, was er ist, [...]“³⁷⁶

Nancy bedient sich hier der Similarität einzelner Worte im Französischen und setzt sie dadurch zueinander in Beziehung. In diesem Fall sind es das Zwischen und die Höhle des Schalls, an anderer Stelle Klang (*son*) und Sinn (*sens*), die ebenfalls ähnlich klingen, sich fast vermischen. Durch ihr Überall ist Echos Stimme eben auch ein Zwischen. Dieses Zwischen verweist so wie die Höhle auf eine Räumlichkeit. Dieser weitere räumliche Bezug ermöglicht es, Echos Stimme nicht nur als eine Höhle im Sinne eines ‚Rundherum‘ zu begreifen, sondern eben auch das Umhüllende und Einhüllende daran/darin, das jedes Zwischen ausfüllt und über die Gehörgänge den Körper zu durchdringen vermag, mitzudenken. Echos Höhle bzw. die Höhle, die Echo ist, wird von Man und Majce als Präsenz gedacht. Sie erschafft und ist zugleich der Hörraum, in dem das Publikum sich befindet. Ich komme deswegen noch einmal auf jenes Nancy-Zitat zurück, das diesem Kapitel in längerer Form vorangestellt wurde: „Hören heißt in diese Räumlichkeit eintreten, von der ich *zur selben Zeit* durchdrungen werde“³⁷⁷.

Der Surround-Sound, der durch die das Publikum umstellende Position der Lautsprecher zustande kommt, zielt auf Immersion ab. Die Zuhörer_innen können eintauchen in eine Höhle aus Stimme(n), die das rezipierende Subjekt für die Dauer der Aufführung in sich aufnimmt und deren Klänge vor Körpergrenzen nicht Halt

³⁷⁶ Nancy, *Zum Gehör*, S. 28f. Hervorhebung im Original.

³⁷⁷ Ebd., S. 26. Hervorhebung im Original.

machen. Die Stimme wird in besonderer Weise im Raum verteilt und „erreicht über den Weg der technischen Realisierung via Lautsprecher eine spezifische Nähe zum Zuschauer [...]: Wenn man so will, findet ein direkteres Eindringen der Stimmen in den Gehörgang und damit in den Körper“³⁷⁸ der Rezipient_innen statt. Zudem wird über die Positionierung der einzelnen Lautsprecherboxen die Gerichtetheit der Stimme gelenkt. Die Stimme und ihre Räumlichkeit durchdringen Sinne, Ohr und Haut. Ich bediene mich an dieser Stelle bewusst jener ‚abgelutschten Phrase‘ des Unter-die-Haut-Gehens, da der Aufenthalt in der Stimm-Höhle für mich tatsächlich eine solch körperliche Erfahrung darstellte – und ich traue mich zu behaupten, dass ich mit dieser festgestellten Empfindung nicht alleine dastehe. Durch die Positionierung der Lautsprecher kann es passieren, dass die Stimme plötzlich direkt hinter einem erklingt. Es ist ein Gefühl von körperlicher Nähe, die fast schon eine Überschreitung darstellt. Ein_e Schauspieler_in kommt einem ‚normalerweise‘ während einer Aufführung nie so nahe, geschweige denn, dass man ihn/sie plötzlich ‚im Nacken‘ hat. Aufgrund eines leichten Nahbesprechungseffekts und der technischen Verstärkung der Lautstärke insgesamt, wirkt die Stimme auch nah, wenn sie aus einer mir nicht physisch nahen Box erklingt. Der Begriff der Akustischen Großaufnahme lässt sich an dieser Stelle nicht deckend anwenden,³⁷⁹ dennoch lässt sich damit eben jene zuvor angerissene Grenzüberschreitung bzw. Eindringlichkeit ansprechen, denn es wird dabei

„[...] in verstärkter Weise die zweifache Transgression von Körpergrenzen deutlich: Die phänomenal erklingende Stimme transgrediert die Körpergrenze des Sprechenden und dringt über das Ohr des Zuhörenden in dessen Körper ein und wird Teil von ihm.“³⁸⁰

7.8.4. Im Dialog mit dem Mythos

Steigen wir nun wieder an jener Stelle des Stücks ein, ab der sich das Publikum ganz und gar in Echos Stimmhöhle befindet und sich Narziss zwischen den

³⁷⁸ Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 24.

³⁷⁹ Die Akustische Großaufnahme beschreibt eine ‚vergrößerte‘, verstärkte Hervorhebung von Flüstern oder anderen ohne Verstärkung schwer vernehmbaren Lauten. Vgl. ebd., S. 48ff. Der Begriff klingt erstmals an, als Rudolf Arnheim 1933 die Intimität der Radiostimme mit der visuellen Großaufnahme im Film vergleicht. Vgl. dazu: Patka, Kiron. *Radio-Topologie: Zur Raumästhetik des Hörfunks*. Bielefeld: transcript, 2018, hier: S. 90.

³⁸⁰ Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 49.

Drehstühlen bewegt. Wir erinnern uns an das bereits angesprochene ‚Duett‘ von Echo mit sich selbst. Sie erzählt von ihrer unerfüllten Liebe zu Narziss, von ihrer Abweisung durch ihn:

„was ein Anfang war ist nichts | berühr mich nicht sagst du | und lieber
nicht sein | und lieber nicht sein | jetzt treibst du mich | das ist | wo es so
weit ist“³⁸¹

Die einzelnen (hier durch Striche getrennte) Textteile werden auf jeweils drei bis vier Boxen gleichzeitig aufgeteilt. Anschließend werden die folgenden Äußerungen mit einer zweiten Stimme auf den gegenüberliegenden freien Boxen ergänzt.

„so weit | so weit | so weit | dass ich aufgebe | ich muss unsäglich bleiben
| an ein Ende gebracht | du hast mich | ohne mich | ohne mich | ohne
mich einfacher ist alles was ich kenne | dich bete ich an weil ich sein
muss | ganz aus Liebe gemacht und durch dich | durch dich hab ich
Dasein | [...] | dich lieben | dir gehören | ohne dich | bei dir bleiben |
ohne dich | ich werde nicht aufhören nur aus Liebe sein und du | aus
Liebe sterben [...] | anfangen wollen | nur Antworten haben | [...] | dass
es mich | nur für dich gibt“³⁸²

Echo spricht hier ganz konkret ihr mythologisches Schicksal an, nur noch in Abhängigkeit zu anderen zu existieren und auf sie angewiesen zu sein. Mit ‚dir gehören‘ wird Ovid zitiert – als Narziss im Wald zu ihr sagt, eher sterben zu wollen als ihr zu gehören und Echo nur wiederholt: „dir gehören“³⁸³. Vereinzelt werden auch gesprochene Sätze, in denen von Körperlichkeit die Rede ist („ich drehe den Kopf und höre das Dehnen im Nacken | ich höre den Strom ein leichtes Flirren | ich höre den Muskeln und Sehnen zu“³⁸⁴), eingeschoben. Interessant dabei zu beobachten ist, dass es stets um das *Hören* von körperlichen Vorgängen geht und das Hören gewissermaßen die Funktion eines Bewusst-Machens und Aufmerksam-Werdens einnimmt.

Unter die oben zitierten gesungenen und gesprochenen Textstellen mischt sich nach einigen Minuten eine neue Melodie, die sich immer mehr als eigenständiges Motiv herauskristallisiert bis sie nach mehreren differierenden Wiederholungen einen

³⁸¹ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 8.

³⁸² Ebd., S. 8f.

³⁸³ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 392, S. 151.

³⁸⁴ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 9f.

eigenständigen Status markiert und zweistimmig auf allen acht Boxen gesungen wird. Auf der inhaltlichen Ebene wird auf die Raumwerdung der mythologischen Echo Bezug genommen:

„es höhlt sich ein Ich [...] es höhlt sich höhlt sich höhlt sich höhlt sich
ein [...] es höhlt sich ein Ich eine Höhle [...] ich bin eine | ich bin aus |
Höhlen“³⁸⁵

Gleichzeitig wird aber auch wieder ins Bewusstsein geholt, dass der eine Stimme verlautbarende Körper aus verschiedenen Höhlen besteht. Mit den Worten „woanders | überall woanders“³⁸⁶ wird schließlich die unterschiedliche örtliche Situiertheit der Körperhöhlen angezeigt, bevor es zur Verlautbarung derselben kommt.

7.8.5. (An)gesprochene Körperhöhlen und Körperlichkeit

In der Hörsequenz von *Narziss Echo* werden immer wiederkehrend, in verschiedenen Kombinationen mit anderen Text-Einheiten, konkrete Körperhöhlen angesprochen. In vollständiger Aufzählung sind dies: Augenhöhle, Mundhöhle,³⁸⁷ Brusthöhle, Nasenhöhle, Beckenhöhle, Achselhöhle, Schädelhöhle,³⁸⁸ Bauchhöhle, Stirnhöhle.³⁸⁹

Der Hörraum bekommt durch die (Be-)Nennung verschiedener Körperhöhlen eine weitere Dimension. Man hört einen Ort (bzw. seinen Signifikanten) an einem Ort (dem Aufführungsraum) und spürt in seinem, an diesem Ort situierten Körper jenen benannten Ort. Es ist ganz konkret von Körperlichkeit die Rede. Man wird auf seinen eigenen Körper zurückgeworfen. Es wird etwas aufgerufen – ein Gefühl, ein Spüren wird durch das gehörte Wort ausgelöst. Aus dem Publikum gab es, laut Man, den Vergleich mit somatischen Praktiken.

Die aufgerufenen Körperhöhlen erklingen immer an einer anderen Stelle und je nach Sitzplatz und -position (im Sinne von: welchen Boxen man wie zugewandt ist)

³⁸⁵ Ebd., S. 10f.

³⁸⁶ Ebd., S. 11.

³⁸⁷ Ebd., S. 11ff.

³⁸⁸ Ebd., S. 12ff.

³⁸⁹ Ebd., S. 13ff.

erlebt man die angesprochenen Höhlen in unterschiedlicher Intensität und Lautstärke. Bei mir persönlich kam an jenen Stellen die Frage auf, zu wem Echo gerade spricht, denn: *ich* fühlte mich angesprochen. Oder auch: Mein *Körper* fühlte sich angesprochen. Das Empfinden von einer Durchdringung meines Körpers durch die Stimme wurde weiter verstärkt. Im ‚Programmtext‘ zu *Narziss Echo* heißt es:

„Als ob man in jemandes Kopf wäre, seinen Gängen und Höhlen. Hohlräume, die ein Kopf ist. Einmal in der Augenhöhle, dann in der Mundhöhle. Einmal ganz und gar Ohr, Widerhall, Resonanzraum, und einmal ganz und gar der Sehstrahl selbst, der alles erhellt, erleuchtet, reflektiert – und auch blendet.“³⁹⁰

Doch nicht nur bestimmte Hohlräume des Körpers werden tituiert. Generell findet sich ein großes Ausmaß an konkret angesprochener Körperlichkeit im Text. Der Körper wird von der Haut über die Poren bis in sein Innerstes hinein sprachlich abgetastet. Dabei weisen die benannten Körperregionen oft eine Verbindung zum Sprechen und Hören auf, wenn etwa von Kehlkopf und Trommelfell die Rede ist. An anderer Stelle wiederum dringt Echos Stimme noch tiefer in organische Körper ein, spricht Hauptschlagader und Eingeweide an. „Ich höre dem Blut beim Rauschen zu“³⁹¹ weckt Assoziationen zum ‚schalltoten‘ Raum. Wenn Echo von körperlichen Vorgängen wie Schwitzen etc. spricht, kann sich die Aufmerksamkeit des/der Zuhörer_in auf eben jene Vorgänge im eigenen Körper verlagern. Sätze wie „Ich drehe den Kopf und höre das Dehnen im Nacken“³⁹² lösen in mir etwa das unbestimmte Verlangen aus, jene Bewegung selbst auszuführen und nachzufühlen.

Durch die Entkopplung der hörbaren Stimme von einem visuell eben nicht sichtbaren Körper wird der gesamte Aufführungsraum, der in diesem Fall Bühnen-, Bild- und Zuschauerraum in sich trägt, in eine neue Beziehung zum Hörraum gesetzt.³⁹³ In diesem Hörraum kommt der Klang aus allen Richtungen – von vorne, hinten, von allen waagrechten und diagonal gesetzten Seiten, oder aus all diesen Richtungen gleichzeitig. „Von allen Seiten biegt sich meine Stimme“³⁹⁴ sagt Echo einmal und erschafft damit das Gedankenbild einer akustischen Kuppel,

³⁹⁰ Aus dem ‚Programmtext‘ zu *Narziss Echo*: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/>; zuletzt aufgerufen am 12.10.2018.

³⁹¹ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 4.

³⁹² Ebd., S. 4.

³⁹³ Vgl. dazu Schröder, Julia H. (Hg.). *Im Hörraum vor der Schaubühne*. Bielefeld: transcript, 2011, hier: S. 16.

³⁹⁴ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 12.

die sich stimmhaft über das Publikum stülpt. Durch die Positionierung der Stühle ergibt sich für Jede_n ein jeweils unterschiedlich direktional gerichtetes Hörereignis, das „von sich aus zur Gestaltung des Raumes bei[trägt], in dem es [...] darin seine Spuren hinterlässt“³⁹⁵. Der Hörraum generiert eine sinnliche Erfahrung.

In Kapitel 5.5. habe ich mit Sebastian Schulze den Zusammenhang von (Lebens-)Raum, Gestein und Echos Wesen und ihrer Verwandlung erwähnt. In *Narziss Echo* rekurriert Echo immer wieder mit Zeilen wie „Lautgebilde wie Steine“³⁹⁶, „Steine voller Eingeweide“³⁹⁷, „Felsmund“³⁹⁸, „es höhlt sich ein Ich eine Höhle“³⁹⁹ auf ihren früheren Lebensraum ebenso wie auf ihre Versteinerung und ihr nachfolgendes Klingen als raumakustisches Phänomen. „[A]us Haut und Knochen löse ich mich“⁴⁰⁰ und „ich schwebe frei im Raum“⁴⁰¹, heißt es da zu ihrer Metamorphose. Ihr nachfolgendes Klingen als raumakustisches Phänomen findet Eingang in den Text. Die folgende Textstelle vereint Körperlichkeit, Raum und Gebirge:

„im Steinkörper | klinge ich wieder zur Erde zurück | auf die Haut der
Felsen die nackte Haut der Felsen | die nackte glatte Haut der Steine der
Hall | auf meiner Haut schwingt | Steine voller Eingeweide malt |
Höhlen voller Innereien“⁴⁰²

7.8.6. Wendende Wiederholung

In Kapitel 5.1. wurde die Figur der Wiederholung bereits als Nukleus von Echos Strafe skizziert.

Die Repetitionen, die Echo in *Narziss Echo* äußert, erhalten jedoch eine andere Dimension, denn Echo wiederholt hier nicht (nur) die Worte von jemand anderem oder Narziss: Sie lässt auch ihre eigenen Worte wiederkehren. An vielen Stellen bleibt offen, wessen ‚originale‘ Aussage sie zu ihrer eigenen macht. In

³⁹⁵ Waldenfels, „Das Lautwerden der Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 197.

³⁹⁶ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 5.

³⁹⁷ Ebd., S. 16.

³⁹⁸ Ebd., S. 5.

³⁹⁹ Ebd., S. 10.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 5.

⁴⁰¹ Ebd., S. 6.

⁴⁰² Ebd., S. 13.

differierender Ausformung, Intensität und Räumlichkeit konfrontiert – oder auch: umhüllt – sie den/die Rezipient_in mit ihren Stimmäußerungen. Aus dieser Perspektive ist die Wiederholung „verantwortlich für Bewegung und Ruhe, für Wechsel und Dauer, für Differenz und Identität zugleich“⁴⁰³. Mit dem Gesetz der Wiederholung sei laut Dietrich Mathy ein „Prinzip universeller Geltung“⁴⁰⁴ apostrophiert:

„Aller Weltvollzug, alle immer schon der Physis verdankte
Lebensäußerung, jedwede Seiendheit qua Sein des Seinenden (sic)
überhaupt und im Ganzen partizipiert an diesem Gesetz und ist
prinzipiell erfahrbar nur dank seiner.“⁴⁰⁵

Das, was Echo (in der Raumchoreographie sowie auch im Mythos) wiederholt, bleibt nicht dasselbe, ist keine bloße Kopie. Ich erinnere an Kapitel 6.1, wo u.a. mit Lisa Käll herausgearbeitet wurde, dass sich Echo Narziss' Worte aneignet, sie in ihrer Bedeutung dreht und *wendet*, sodass sie ihre Wünsche ausdrücken. Jörg Villwock kehrt in seinem Text „Wiederholung und Wende“ hervor, dass das, was wiederholt wird, vielmehr *verwandelt* wird. Diese Aussage schlägt eine Gedankenbrücke zur Metamorphose, die sich laut Villwock als integraler Bestandteil der Wiederholung herausstellt.⁴⁰⁶

Echos Stimme ist Raum und öffnet nicht nur durch die technische Realisierung einen solchen – auch in der Wiederholung liegt, nach Villwock, raumöffnendes Potential:

„Wiederholungen sind, wie in der Geometrie die Parallele, die im Unendlichen zusammenführt, was sie im Endlichen auseinander treten lässt, trennend und verbindend zumal. Sie unterbrechen die geradlinige, auf das Ziel gerichtete Bewegung und eröffnen so allererst die Weite, Tiefe und Höhe des Raums, den diese durchmisst.“⁴⁰⁷

Wir stoßen hier wieder auf die konstitutive Verbindung von Bewegung und Raum. Die Wiederholung als Unterbrechung zu lesen, unterstreicht auch ihren

⁴⁰³ Mathy, „Vorab ergänzend“, in: Hilmes, Mathy (Hg.), *Dasselbe noch einmal*, S. 7.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 7.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 7.

⁴⁰⁶ Vgl. Villwock, „Wiederholung und Wende“, in: Hilmes, Mathy (Hg.), *Dasselbe noch einmal*, S. 15f.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 16.

Fragmentcharakter – sie verweist als Bruchstück auf ein vorangegangenes Ganzes und kehrt damit die dem Ganzen eigene Prozesshaftigkeit hervor.

Echo wird in *Narziss Echo* teilweise von ihrem Wiederholungszwang befreit, vom Zwang der Kürzung sowie des Sprechen-Müssens bleibt sie in der Raumchoreographie verschont. Die Wiederholungspflicht wird in ihrer Linearität aufgebrochen. Einzelne Textstellen oder Wörter kehren in unterschiedlicher Verzögerung, Anzahl und Reihenfolge wieder und ermöglichen so immer wieder die hörende Entdeckung von neuen Sinnzusammenhängen. In der Sequenz, als Echo Teile des Schlaflieds mit den deklamierten Körperhöhlen verbindet, improvisierte Christine Börsch-Supan in der Abfolge und streute immer wieder die Aufforderung „Wiederhole“ ein, um gleich darauffolgend diesen Imperativ zu erfüllen oder mit ihm zu brechen.⁴⁰⁸

7.8.7. Echo als Acousmètre

Bei der Echo-Hörsequenz handelt es sich um die „Wahrnehmung akusmatischer Klangereignisse bei gleichzeitig räumlicher Anwesenheit des Rezipienten“⁴⁰⁹. Das Publikum kann Echo hören, sie aber nicht – im Bereich des ‚Schauraumes‘ – sehen. Ein vom Auditiven ablenkendes Wahrnehmen von Aussehen der Sprecherin sowie ihrer Gestik und Mimik fällt damit weg und ermöglicht eine alleinige Konzentration auf die Stimme, ihren Klang und ihre Bewegungen. Dass es sich bei einer akusmatischen Stimme nicht um eine tatsächlich körperlose Stimme handelt, wurde bereits im Kapitel zur akusmatischen Stimme expliziert – eine (menschliche) Stimme hat immer einen Körper als Ausgangspunkt, ist eine menschliche Verlautbarung.⁴¹⁰ Auch wenn wir eine technisch aufgenommene und damit reproduzierte Stimme hören – die Stimme ist die „Spur des Körpers im Sprechen“⁴¹¹. Vito Pinto expliziert dazu weiter:

⁴⁰⁸ Diese Stelle gestaltet sich nur in der Live-Version wie hier beschrieben. Im Textbuch findet man diesbezüglich keinen Vermerk. Auch auf meiner im Rahmen der Forschungsreise entstandenen Ton-Aufnahme fehlt diese Aufforderung zur Wiederholung ebenfalls, da Börsch-Supan nicht anwesend war und somit auch nicht live komplementieren konnte.

⁴⁰⁹ Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 180.

⁴¹⁰ Wie diese Feststellung mit fortschreitenden Möglichkeiten der Technologie in Bezug auf computergenerierte Stimmen weiter zu befragen ist, wird sich in Zukunft zeigen.

⁴¹¹ Krämer, „Negative Semiologie der Stimme“, in: Epping-Jäger, Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 67.

„Das akustische Phänomen der Stimme besitzt somit immer schon eine körperliche Dimension, sie ist ein Stimm-Körper und sie hat einen Stimm-Körper. Sie ist zugleich Zeichen und Spur des Körpers, der in den jeweiligen Charakteristika der Stimme in Erscheinung tritt, bspw. in seiner spezifischen Tonlage, seiner Rauheit, seinem Timbre, dem Volumen, seiner besonderen Präsenz.“⁴¹²

In Vitos Ausführungen findet sich die Körperlichkeit von Stimmen wieder. Es ist eine Körperlichkeit, die akustisch erlebbar ist und nicht auf einen visuell erfahrbaren Körper angewiesen ist. Er merkt weiters an, dass das Denken der Stimme als akustische Spur des Körpers zur Folge habe, ihr einen gleichrangigen Status gegenüber visuell wahrnehmbaren Ereignissen zuzugestehen.⁴¹³ Dieser Gedanke erweist sich bei *Narziss Echo* als essentiell – werden doch alle beinhalteten Elemente und Bezüge als gleichwertig und als sich gegenseitig bedingend betrachtet und somit enthierarchisiert.

Echo als Acousmètre zu begreifen spricht ihr die im vierten Kapitel herausgearbeiteten Kräfte zu, die Michel Chion in *Die Stimme im Kino* definiert. Echo ist nicht zu sehen, dennoch spürt und hört man ihre (Omni)präsenz, die mit einem Gefühl von Allwissen und Allmacht einhergeht. Die bedeutendste Kraft bezüglich ihres akusmatischen Daseins ist meiner Meinung nach, dass sie alles *sieht*. Sie scheint sogar in Narziss und in die Rezipient_innen (je nachdem wer angesprochen ist oder sich angesprochen fühlt) *hineinsehen* zu können – sie *ist* gewissermaßen in ihm/ihnen. Beachtet man, dass die acht Lautsprecher quasi das Auge, das sich aus Tanzfläche und Publikum zusammensetzt, einrahmen, lässt sich hier Echos Schauen nochmal als alles einschließendes Sehen festmachen. Sandra Man deutet darauf hin, wenn sie in ihren Notizen von dem Einen Auge als „Überwachung in Reinform“⁴¹⁴ schreibt.

Laut Man wurden viele aus dem Publikum erst relativ spät mit Fortschreiten des Stückes darauf aufmerksam, dass Börsch-Supan seitlich an ihrem Pult sitzt und die verschiedenen Spuren einspielt und live komplementiert. So wäre Echo zu Beginn ein ‚reines‘ Acousmètre im Chion’schen Sinne. Mit dem Bewusstwerden ihrer

⁴¹² Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 182.

⁴¹³ Vgl. ebd., S. 182.

⁴¹⁴ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 2. Das Eine Auge findet sich in *Narziss Echo* eigentlich in dreifacher Ausführung: das Vogelperspektiven-Auge des Bühnen- und Schauraums, sowie die beiden Gemälde von Magritte und Ledoux.

körperlichen Anwesenheit und dem Hinzukommen einer Visualität ihres Körpers wäre sie nach Chion ein „bereits visualisiertes Acousmètre“⁴¹⁵. Doch die Sachlage ist nicht so eindeutig, denn Echo hat nie einen tatsächlichen ‚Auftritt‘, ist keine Figur, die körperlich auf der ‚Bühne‘ erscheint. Man kann sie eben nur hinten im Dunkeln erkennen, wenn man seinen Sessel dreht und den Blick gezielt in jene Richtung richtet. Echo ist körperlich anwesend, jedoch nicht ausgestellt. So bleibt sie je nach Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen ein rein akusmatisches Wesen, dessen visuelle Abwesenheit sich als produktive Abwesenheit, die als Präsenz wahrgenommen werden kann, begreifen lässt.



Abb.18 Christine Börsch-Supan – Echo am Arbeitsplatz

Mit dieser Abbildung wird Echo gewissermaßen zum visualisierten Acousmètre in dieser Arbeit.

7.8.8. Abwesenheit – Unsichtbarkeit – Schweigen

Echos Hörsequenz spielt sich größtenteils im Dunkeln ab. Unsere Augen sind in ihrem Schauen beeinträchtigt, dafür schärft sich ein anderer Wahrnehmungssinn – das Gehör. Der Blick wird be- oder gar verhindert. Der/die Zuhörer_in spannt sich, die eigene Wahrnehmung, den eigenen Körper auf – zum Gesprochenen der Echo, das für das Publikum zum Gehörten wird. Die Dunkelheit lässt visuell sichtbare Grenzen verblassen zugunsten eines sich weitenden Hörraums. Der Aspekt der Dunkelheit steigert das Stück noch einmal in seiner Körperlichkeit. Zudem ergibt sich durch die Konzentration auf den Hörsinn die Möglichkeit „sich in den

⁴¹⁵ Chion, *The voice in cinema*, S. 21. Übers. L.H..

sinnlichen Akt des Hörens und des Wahrnehmens desselben selbst zu vertiefen“⁴¹⁶. In Sandra Mans Notizen taucht einmal die Frage auf, welchen Raum man der Dunkelheit und dem Obskuren gebe.

„Auch das, was ich/wir ‚Entrückung‘ nennen, dreht sich um etwas, das nicht greifbar ist, nicht verfügbar, nicht vorhanden und nicht im hellen aufgeklärten Tageslicht auffindbar. Ein Geheimnis, wenn man es so nennen will.“⁴¹⁷

Tanz/Bild und Hörspiel/Stimme sind in ihrer Abfolge relativ klar voneinander getrennt. Narziss und Echo ‚treffen‘, wie bereits erwähnt, nur zwei Mal kurz aufeinander. Sie ergänzen sich, so scheint es, in gegenseitiger Abwesenheit.⁴¹⁸ Bei Narziss‘ Tanzsoli fällt die Abwesenheit von Sprache (und Sound im Allgemeinen) auf. Echo beobachtet schweigend. Eine mögliche Annahme ist, dass es Echos Schweigen ist, und sich ihr Schweigen als Spiegelung des schweigenden Publikums lesen lässt – die Rezipient_innen werden hier gleichsam in ihrer oralen Passivität entblößt.⁴¹⁹

Die ‚Stille‘ ermöglicht es den Rezipient_innen, sich ganz auf die visuelle Ebene zu konzentrieren und Narziss‘ tanzenden Körper in seiner Bewegung sehend und hörend wahrzunehmen. Man könnte so die Abwesenheit von Stimme und Klang auch nicht direkt der Echo zusprechen und als ihr Schweigen interpretieren, sondern man könnte annehmen, dass die Stille hier vielmehr als eigenständiger Part eingesetzt wird und agiert und als ‚stille Bewegung‘ wiederum neue Wahrnehmungsräume öffnet.

Dunkelheit und Stille lassen sich somit als produktive Abwesenheiten begreifen, aus denen wiederum etwas hervorgehen kann, denn

„Abwesenheit bildet keinen Gegensatz zu Anwesendem, Sichtbarem, Hörbarem, sondern wird vielmehr selbst zu etwas Wahrnehmbarem,

⁴¹⁶ Wodianka, Bettina. „Zu Gast im Hör-Spiel-Raum“, in: Caduff, Marc; Heine, Stefanie; Steiner, Michael (Hg.). *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld: Aisthesis, 2015, S. 221-233, hier: S. 231.

⁴¹⁷ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 16.

⁴¹⁸ „ECHO und NARZISS kennen einander nicht. (Das ist etwas ganz und gar Seltsames: Sie lernen einander NICHT kennen – oder sie kennen einander immer schon...)“. Siehe ebd., S. 18.

⁴¹⁹ Vgl. Benthien, „Die *vanitas* der Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 259.

indem es durch das Anwesende maßgebliche mitdefiniert wird – und es darüber hinaus ihrerseits mitdefiniert“⁴²⁰.

Eine Stimme ist, sobald sie erklingt, schon wieder im Verschwinden begriffen. Damit ist ein ambivalentes Miteinander von Anwesenheit und Abwesenheit angesprochen. Das Schweigen ist, wie bereits herausgearbeitet, nötiger Hintergrund der Sprache, ein Davor und Danach des Sprechens. Verstummen und Abwesenheit von Stimme machen auf den Aspekt des Unhörbaren aufmerksam.

„Das Unhörbare, das hier anklingt, ist dem Schweigen verwandt, das den Hintergrund und Untergrund der Sprache bildet und nicht mit bloßer Sprachlosigkeit zu verwechseln ist. [...] Die Stille tritt hervor, wenn erwartete Klänge aussetzen und gleichsam ein Loch im Hörfeld aufklafft. Die Stille der Stimme verweist auf eine Abwesenheit in der Anwesenheit.“⁴²¹

Wir werden des Fehlens, des nicht-Hörens der Stimme in ihrer Abwesenheit gewahr. Echos Hörspiel ist von Pausen durchsetzt, die jedoch nicht als unterbrechendes, sondern als raumöffnendes Element strukturiert sind, wie Sandra Man erläutert:

„The rhythm of speaking is organized on the pause as space and not as a break-up and interruption. The monologue pauses in moments when the text opens up in all directions – nothing and/or anything could come now, the pause gives space.“⁴²²

Die Pausen eröffnen einen Raum für das Ungesagte, für das Zukünftige, für das Mögliche. Mit Man lässt sich hier noch ergänzen: „Das vielleicht stärkste Echo, den vielleicht heftigsten Widerhall hat das Ungesagte.“⁴²³ Sprechpausen ermöglichen es den Rezipient_innen, das soeben Gehörte wider- und nachhallen zu lassen, ihm nachzuspüren und eigene Assoziationsräume dazu zu öffnen.

⁴²⁰ Schellmann, *Ich sehe was, was du nicht hörst*, S. 26.

⁴²¹ Waldenfels, „Das Lautwerden der Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 209.

⁴²² Man, Majce, „Narziss Echo – Note on the dance, the voice and the image“, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=935>; zuletzt aufgerufen am 22.11.2018.

⁴²³ Man, *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*, S. 21.

7.8.9. Echos Chor

Zum Ende des Stücks hin singt Echo mehrstimmig mit sich selbst das ‚Schlaflied‘. Börsch-Supan singt live zu vorab aufgenommenen Sequenzen. Die eine Stimme ist zu vielen geworden und doch bleibt es immer dieselbe. Echos Chor sind die Lautsprecher, auf denen sie ihre Stimme aufteilt, herumschickt, im Kreis laufen lässt. Es ertönt das Schlaflied, von dem vorher schon einzelne Teile deklamiert wurden. Majce und Man sehen das Schlafwandlerische des Narziss verwandt mit der Passivität der Echo. Vom Schlaf denken die beiden Künstler_innen weiter zum „Traum als Echo der Nacht; ECHO ist immer auch ein REST, ein Verschwinden, Schwächer werden, Verblassen (kontrastarm werden!)“⁴²⁴. Echo singt in sich wiederholender Melodie:

„lass mich schlafen tief innen	auf der Zunge zergehn
weit im Herzen der Töne	Lautgebilde wie Steine
webt die Stille am Stoff	fallen sanft aus dem Mund“ ⁴²⁵

Je nach Sitzposition und je nachdem, auf wie vielen Boxen zugleich die jeweiligen Teile zu hören sind, folgt das Ohr verstärkt dem einen Teil („lass mich schlafen tief innen [...]“) oder dem anderen Teil („auf der Zunge zergehn [...]“). Diese parallel in derselben Melodie ablaufenden Zeilen werden in ihrer Intensität noch gesteigert, wenn eine dritte Stimme hinzukommt und – ebenfalls in jener Melodie – aneinandergereihte Vokale dazu improvisiert. Die Vokale werden jeweils lang ausgesprochen.⁴²⁶ Im Textbuch sind die gesungenen Vokalreihen notiert: „eieieao | aueueee | aiaieie | aeaueu | [...]“⁴²⁷. Im Falle von *aeaueu* verbinden sich e und u zum Umlaut eu. Jeder Vokal beansprucht einen anders geformten Raum in der Mundhöhle, um als solcher artikuliert werden zu können. Position, Stellung und Wölbung der Zunge sind hier maßgeblich. Nach Waldenfels wird den Vokalen, den *Selbstlauten*, „eine besondere Nähe zur Stimme zuerkannt“⁴²⁸. Diese Nähe lässt sich meiner Meinung nach vor allem als Weitung begreifen. Ihr wohnt ein gefühltes

⁴²⁴ Ebd., S. 18.

⁴²⁵ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 15.

⁴²⁶ Je nach ihrer Länge werden Vokale (in der deutschen Sprache, aber auch in vielen anderen Sprachen) als kurz und lang bezeichnet, es wird ihre sogenannte Vokalquantität angezeigt. Siehe Eintrag zu *Quantität* im Online-Duden, Wortbedeutung „2.a (Sprachwissenschaft) Länge, Dauer eines Lauts“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Quantitaet>; zuletzt aufgerufen am 06.12.18.

⁴²⁷ Vgl. Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 15f. Hervorhebung im Original.

⁴²⁸ Waldenfels, „Das Lautwerden der Stimme“, in: Kolesch, Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 192.

Größerwerden von Echo inne. Die Erforschung der Hohlräume des Körpers, in denen die verschiedenen Vokale klingen und resonieren, war ein wesentlicher Bestandteil der Probenarbeiten. Das Entwickeln eines körperlichen Singens war das Ergebnis.

Christine Börsch-Supan erzählte mir in einem Telefonat, dass sie zunächst in einer Art Laborsituation ausprobierte, jeden Vokal in verschiedenen Körperteilen zu denken und entstehen zu lassen – also im Becken, in der Kehle, im Bauch, in der Stirn, usw. Durch die sich dadurch ändernde Haltung konnte sie verschiedene Klangqualitäten und Stimmungen ausloten. Die Qualität dieser Haltung sollte etwas Neutrales und Offenes haben und Börsch-Supan erläuterte, dass sie dafür bewusst versucht habe, ganz anatomisch zu bleiben. Die Frage dahinter lautete stets, wie sich die Klangqualität nach außen hin (für Zuhörer_innen) ändert, wenn sich die Sängerin auf unterschiedliche Körperteile konzentriert – wie etwa ein A klingt, wenn dabei die Verlautbarende an ihren Beckenraum denkt. In der Arbeit an den Vokalräumen tauchten bei ihr u.a. Bilder aus dem Mythos auf, die von der starken Bildsprache des Textes unterstützt wurden. Die Stimme, der sie verlautbarende Körper sowie das bewusste Imaginieren bestimmter Körperteile stellen so die Bedingung und die Ausführung des körperlichen Singens dar.⁴²⁹

Die verlautbarten Vokale – mit de Certeau gesprochen: „Hauch“ und „einzigartige Äußerung des Körpers“⁴³⁰ – weiten die Stimmhöhle noch einmal aus, verleihen ihr beinahe etwas Sakrales. Ich persönlich hörte in jenen Vokalreihen das von Echo wiederholte „Wehe“⁴³¹ von Ovids Narziss als auch von den Dryaden, als sie Narziss' Niedergang beklagen, nachhallen.

„Echo wurde bei diesem Anblick von Schmerz ergriffen, obwohl sie ihm grollte und nichts vergessen hatte. Sooft der bejammernswerte Knabe ‚Wehe!‘ rief, wiederholte sie mit nachhallender Stimme: ‚Wehe!‘“⁴³²

Denn im Originaltext lautet diese Stelle:

⁴²⁹ Vgl. gesamter Absatz, Telefonat mit Christine Börsch-Supan am 18.12.2018.

⁴³⁰ de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 284.

⁴³¹ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 496, S. 159. Siehe auch in der Übers. von Hermann Breitenbach, III 496, S. 108.

⁴³² Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Albrecht, III 494-496, S. 159.

„[Echo, Anm. L.H.] quae tamen ut vidit, quamvis irata memorque indoluit, quotiensque puer miserabilis ‚eheu‘ dixerat, haec resonis iterabat vocibus ‚eheu‘“⁴³³

Den Vokalen ist etwas Anfängliches zu eigen. Hier klingt der Mythos in die Gegenwart durch und hinterlässt in den veräußerten Vokalreihen der Echo ein Moment des Archaischen.

Die Gleichzeitigkeit all dessen (die parallel laufenden Schlaflied-Zeilen sowie die unterschiedlichen Vokalreihen) produziert einen Mangel ebenso wie einen Überschuss – man kann nicht alles im Sinne eines verstehenden Hörens aufnehmen. So provoziert die Gleichzeitigkeit ein erst allmähliches Verständlich-Werden durch Wiederholung:

„Wenn es richtig ist, dass kein physischer Zusammenhang, kein physiologischer Vorgang geschweige denn psychischer Prozess vorstellbar ist, der der Komponente der Wiederholung enträt, gilt dies erst recht für alle Sprache, welche als die Repräsentationsinstanz eines Weltverhältnisses fungiert, das seiner inneren Logik nach eine Lektüre der Wirklichkeit ist. Sprache selber, als Rede, Text und Lektüre in dreifach potenzierte Zeitigung zusammengeschlossen, ist Redundanzphänomen schlechthin und als solches allpräsente, wirkungsmächtige Wiederholungsagentur.“⁴³⁴

Im Kommunikationsdispositiv der Sprache sieht Dietrich Mathy also einen besonderen Fall der Wiederholung. Diese ist elementar für Assimilationsprozesse, etwa beim Lernen und der Automatisierung von Funktionen, und sie erweist sich als ebenso fundamentales Element bei der Gedächtnisproduktion und jeder Art von Übung. Für das Publikum stellt die Wiederholung in diesem speziellen Fall eine Möglichkeit dar, Wörter und Sätze öfter und damit jedes Mal auch anders zu hören, im Sinne einer wechselnden Konzentration auf verschiedene Textstränge.

In ihrer wiederholten Gleichzeitigkeit reiben sich die Töne manchmal. Durch diese Reibung wird etwas in Gang gesetzt – jene leichten Disharmonien machen wieder einen neuen erfahrbaren Raum auf und schaffen, mit Gernot Böhme gesprochen,

⁴³³ Ebd., III 494-496, S. 158. Hervorhebung L.H..

⁴³⁴ Mathy, „Vorab ergänzend“, in: Hilmes, Mathy (Hg.), *Dasselbe noch einmal*, S. 7.

eine Atmosphäre. Die Reibung ist ein widerständiges Moment, das sich in der multiplizierten Stimme zu erkennen gibt.

Der gehörte Text bleibt, wie bereits angerissen, nie gleich. Einerseits im Sinne einer dem Ereignischarakter einer Aufführung innenwohnenden unwiederholbaren Einzigartigkeit – die meisten Teile sind gesetzt und Börsch-Supan improvisiert und komplementiert live, gewissermaßen im ‚Baukasten-Modus‘. Andererseits ändert sich der Text vor allem *im Hören* ständig. Ich konnte dies in Berlin erleben, als ich mir das Echo-Hörspiel vier Mal hintereinander angehört habe. Ich konzentrierte mich immer wieder auf verschiedene Textstränge und versuchte, einen einzelnen Strang zu verfolgen, während sich mehrere überlappen, gleichzeitig oder leicht versetzt ablaufen. Je nachdem auch wo man sitzt, hierarchisiert man zusätzlich nach wahrgenommener Lautstärke. Kommt ein gesprochener Text aus der Box hinter mir, höre ich ihn lauter als aus einem seitlich gegenüberliegenden Lautsprecher. Die Entscheidung, ob etwas ‚vor‘ oder ‚hinter‘ einem abläuft, liegt ganz beim Zuhörer / bei der Zuhörerin: Man muss nur beispielsweise eine 180°-Drehung vollziehen, um die empfundene Richtung des Schallereignisses quasi umzudrehen. All diesen Faktoren ist es zu verdanken, dass der Text lebendig und fluide bleibt.

Vom Begriff der Lebendigkeit führt mich der nächste Schritt zum Atem.

„Der Atem ist, von den Wortbedeutungen her, ein Wind-Phänomen, das uns am Leben hält. Er ist Medium und zugleich elementarer Rhythmus des Leibes, An- und Abschwollen, Weitung und Engung, in deren stetem Wechsel wir uns selbst spüren, aber zugleich mit der Mitwelt, ja dem Kosmos verbunden sind.“⁴³⁵

Gerade in den choralen Passagen wird Körperlichkeit nicht nur als solche angesprochen bzw. über sie gesprochen, sondern es wird vor allem die Körperlichkeit der Stimme im Atmen hörbar. Man spürt den Atem förmlich im Nacken und die Atemgeräusche beanspruchen für einen kurzen Moment die vorherrschende Position gegenüber dem Stimmklang. Das Atemholen kann hier begriffen werden als ein Sich-Sammeln, ein Auftakt, ein Beginn – der Beginn eines mehrstimmigen Stimmaktes. Gleichzeitig ist es für den/die Rezipient_in die Erinnerung daran, einen *Körper* sprechen zu hören.

⁴³⁵ Böhme H., Slominski, „Einführung in die Mundhöhle“, in: Dies. (Hg.), *Das Orale*, S. 16.

Das Stück endet auf auditiver Ebene so wie es auf visueller Ebene begonnen hat. Wir erinnern uns: am Anfang ist es dunkel und still, und die dunkle Tanzflächen-Pupille wird von einem Scheinwerfer erleuchtet, transformiert sich zum Mond. Am Ende, nachdem der (Vokal-)Chor verklungen ist, erklingt noch einmal ein Teil des Schlafliedes aus allen acht Boxen gleichzeitig:

„lass mich schlafen tief innen | weit im Herzen der Töne | webt die Stille
am Stoff“⁴³⁶

Danach spricht Echo, ebenfalls aus allen acht Lautsprechern:

„am Anfang wirst du | ganz still sein müssen | und nicht vergessen | auf
mich hören dein Auge | entlässt die Zelle | aus der Pupille | geht ein
Mond auf“⁴³⁷

Der Scheinwerfer über der Tanzfläche beginnt wieder zu leuchten. Narziss ist verschwunden. Echo ist verstummt. In diesem Moment der ‚Leere‘ wird der/die Rezipient_in noch einmal auf sich selbst zurückgeworfen. Das Publikum kann dem soeben Erlebten, Gesehenen und Gehörten nachspüren und es in Gedanken nachschwingen lassen. Applaus setzt ein.

8. Fazit und Ausblick

Im Sinne eines solchen Nachschwingens soll nun auch das Fazit die Möglichkeit bieten, die gewonnenen Erkenntnisse zusammenfassend zu rekapitulieren und noch einmal auf die anfangs gestellte(n) Forschungsfrage(n) zurückzukommen.

In den ersten Ausführungen zu Stimme, Körper und Raum wurde deutlich, dass diese drei Komponenten einander bedingen und auch hervorbringen, sich durchkreuzen oder sich unterstützen. Raum als atmosphärisches Geschehen, sowie das Hören als leibliche Anwesenheit in diesem Raum zu begreifen, stellen zwei der wichtigsten Stützen dieser Arbeit dar. Klang- und Hörräume könnten demnach als sonosphärisches⁴³⁸ Geschehen spezifiziert werden, das Sprechende_r und Hörende_r miteinander hervorbringen und teilen. Mittels des technischen

⁴³⁶ Man, *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*, S. 16.

⁴³⁷ Ebd., S. 16.

⁴³⁸ Der Begriff der Sonosphäre bezeichnet eine akustische Atmosphäre.

Apparates (Verstärker, Lautsprecher, Mikrophon) kann eine solche Sonosphäre zwischen Sprechenden und Hörenden verstärkt werden. Mikrophon und Lautsprecher lassen sich so auch als eine Art ‚Verlängerung‘ unseres Sprech- und Hörapparates begreifen. Der Körper ist (noch) untrennbar mit der Stimme verbunden, ob er nun sichtbar ist oder nicht, und hinterlässt in ihr einen Anklang seines momentanen physischen wie psychischen Zustands. Es zeigt sich in der Stimme, was visuell verborgen bleibt.

Die Diskussion des Begriffs der akusmatischen Stimme hat gezeigt, dass ‚körperlos‘ kein anzuwendender Begriff für ‚akusmatisch‘ ist. Stattdessen plädiere ich dafür, eine akusmatische Stimme als ‚Stimme ohne visuell sichtbaren Körper‘ zu bezeichnen. Der Begriff des Akusmatischen muss vermehrt aus dem filmwissenschaftlichen Kontext gelöst werden.

Die kurze Untersuchung der Rolle der Stimme in Ovids *Metamorphosen* lässt den Schluss zu, dass die Wurzeln von heutigen Rezeptionsmustern weiblicher Stimmakte bis in die Antike zurückreichen. Am Beispiel einiger mythologischer Figuren wie Cassandra oder Philomela wurde aufgezeigt, dass Echo sich in einer Tradition (gewaltsam) unterdrückter weiblicher Rede befindet.

Im Kapitel zur Stimme der Echo wurden dann Lesarten präsentiert und kontextualisiert, die es erlauben, Echo doch sinnhaft sprechen zu lassen. Im Teil des Analyse-Kapitels, das sich mit der Figur der Wiederholung beschäftigt, wurde klar, dass die Echo aus dem Stück mehr ‚rhetorische Freiheiten‘ hat als jene im Mythos bei Ovid. Sie *ist* nicht nur mehr eine Stimme, sondern sie *hat* wieder eine Stimme. Majces und Mans Echo ist ein Sprachkosmos, in dem Stimme Bewegung und damit Raum ist. Der Körper wird als Echoraum verstanden, in dem Klänge resonieren können, alle Körperhöhlen werden zu Resonanzräumen. Wenn jede_s Echo von einer Quelle abhängig ist und sie dadurch als eine solche definiert, bleibt im Kontext von *Narziss Echo* festzuhalten: der Echo im Stück geht kein ‚anderer‘ Stimmakt voraus, den sie wiederholen würde. Sie ist ihre eigene, sich abändernd wiederholende Rede. Sie tut das im Mythos Unmögliche – sie fängt von sich aus an und bleibt trotzdem ein Kind ihres Namens.

Ich habe in den Ausführungen zu Körper und Körperlichkeit auf die zwei *Metamorphosen* der Echo verwiesen – einmal durch Heras Strafe, einmal als sie den körperlichen Tod stirbt. In Anlehnung an eine Aussage Lisa Källs („A third

transformation may actually be said to take place as Echo echoes through a cultural canon [...].“⁴³⁹) lässt sich im Rahmen dieser Arbeit feststellen, dass Echo mit *Narziss Echo* eine dritte Metamorphose erfährt. Echos Verwandlung zieht sich in der Kunst fort und vielleicht lässt sich dieser Prozess, dieser bewegte und bewegende Raum als ihr Ankommen in einem breiteren kulturgeschichtlichen Diskurs begreifen.

Echos Echo hallt auch in der Arbeit von Man und Majce wider: ihre im November 2017 aufgeführte Raumchoreographie *Narkosis* bezieht sich auf *Narziss Echo* und wurde von den beiden als Echo auf dieses Stück gedacht. Texte, Videos und Choreographien wurden wiederverwendet und neu zusammengesetzt. Diese Rekombinierung eröffnet neue Bezüge und Räume. Sie stellt meiner Meinung nach einen Fall von wendender Wiederholung dar, wie sie im Zusammenhang mit den wiederholenden, jedoch bedeutungsändernden Äußerungen der mythologischen Echo herausgearbeitet wurde. Das Echohafte von *Narkosis* wird unter anderem deutlich, wenn man die Anordnung und Positionierung des Publikums betrachtet. Die Zuschauer_innen befinden sich wieder im ‚Außenkreis‘ um die Tanzfläche, aber: die Drehstühle von *Narziss Echo* wandern von der ‚Sklera‘ in die ‚Pupille‘ und bieten Platz für den Raum-Chor, bestehend aus vierzehn Performer_innen. Der Raum-Chor ist ein verbal stummer Chor, der sein Zusammenspiel aus Dreh- und Gehbewegungen sowie Blicken formt. Die einzelnen Performer_innen erzeugen durch ihr gegenseitiges Anblicken einen Schauraum. Durch das beständige Drehen der Stühle wechseln die Blicke und ihre Richtungen – der Raum ist ein dynamisches, sich ständig neu zusammensetzendes und entstehendes Gefüge. Die Besucher_innen betreten im Moment des Hereinkommens auch die Sonosphäre, die von Echos Vokalgesang von Anfang geschaffen wird. Die Arbeit an eben jenen Vokalen und Vokalräumen wurde im Zuge von *Narkosis* intensiviert. Während sich der Raum-Chor auf den Stühlen dreht, die einzelnen Beteiligten sich gegenseitig anblicken und immer wieder die Plätze tauschen, singt Christine Börsch-Supan – wieder ohne tatsächlichen ‚Auftritt‘ – ausschließlich Vokale in verschiedenen Formen. Dafür versuchte sie, die Töne möglichst aus dem Bauch herauszuholen. Alle Vokale wurden live gesungen und haben sich, wie Christine Börsch-Supan erläuterte, „mit der Zeit und durch die Verteilung im Raum zu einer Fläche

⁴³⁹ Käll, „A voice of her own?“, in: *Continental Philosophy Review*, S. 72.

geschichtet bzw. [wurden sie] zu einer ‚Klanghöhle‘, [einem] ‚Klanguterus‘, die/der das Publikum und den Chor umgeben hat.“⁴⁴⁰ Im Laufe der Proben stellte sich heraus, dass diese Fläche/Höhle lebendig sein und sich auch verändern sollte, dass nicht nur der Chor, sondern auch die Stimmhöhle dynamisch sein sollte. Börsch-Supan schichtet in diesem ersten Teil der Raumchoreographie verschiedene Spuren übereinander und verteilt den Gesang mittels Ableton auf die Lautsprecherboxen, sodass der Eindruck eines an- und abschwellenden Hörereignisses entsteht. Darum singt sie immer wieder neue Vokale, die im weiteren Verlauf schneller, dichter und reibungsvoller werden, hebt das Volumen an, um all dies zu Ende des Teils dann wieder zurückzunehmen und weicher, leiser werden zu lassen.⁴⁴¹ Die unterschiedlichen Tonhöhen, die dabei zu hören sind, fächern die Vielschichtigkeit der Selbstlaute und ihrer Körperlichkeit auf. Die hier beschriebenen Komponenten bilden den ersten Teil dieses Stücks – eine kategorische Betrachtung von Echos Vokalräumen sowie der gesamten Raumchoreographie *Narkosis* wäre Gegenstand weiterer Forschungen.

In Gedanken nochmal auf die Forschungsfrage(n) zurückkommend lässt sich feststellen, dass in *Narziss Echo* die Realisierung von Echos Stimmchor auf einer technischen Ebene ermöglicht und vollzogen wird. Durch die Positionierung der acht Lautsprecherboxen *schafft* die Stimme nicht nur eine Atmosphäre – oder wie oben eben angemerkt: eine Sonosphäre – sondern *ist* auch dieser gestimmte Raum. Die technischen Bedingungen ermöglichen ein Nahe-Sein zwischen Publikum und Echos Stimme, ohne dass Echo dafür optisch in Erscheinung treten und tatsächliche körperliche Nähe im Sinne von physischer Distanzverringering zu den Zuhörer_innen einnehmen müsste. In den weiteren Ausführungen wurde deutlich, dass ein nicht anwesender Körper (im Falle der technischen Reproduktion / Aufnahme von Börsch-Supans Stimme) bzw. einer, der nicht visuell sichtbar ist (in Anbetracht dessen, dass Börsch-Supan als Echo keinen optischen ‚Auftritt‘ hat) keinesfalls mit Unkörperlichkeit gleichgesetzt werden kann – es handelt sich dabei lediglich um verschiedene Ausformungen von Körperlichkeit, die enthierarchisiert nebeneinander und nicht als gänzlich gegensätzliche Positionen existieren. Die sinnliche Erfahrung, die ein Aufenthalt in Echos Stimmhöhle darstellt, ist auf die schauende und hörende Wahrnehmung fokussiert und wird in Momenten der

⁴⁴⁰ Mail von Christine Börsch-Supan die Arbeit an *Narkosis* betreffend, vom 19.01.2019.

⁴⁴¹ Vgl. Mail von Christine Börsch-Supan die Arbeit an *Narkosis* betreffend, vom 19.01.2019.

„Leere“ – sei es nun ein Moment, in dem nichts zu sehen ist, oder in einem Augenblick der Stille – noch verstärkt. Das Öffnen von assoziativen Gedankenräumen durch die Setzung solcher „Leeren“ stellt, meiner Meinung nach, eine der großen Qualitäten von Majces und Mans Arbeiten dar.

Wenn wir uns nun abschließend auf die Raumauffassung von Man und Majce zurückbesinnen, wird das Fließen verschiedenster Kräfte und Bezüge deutlich. Realer, virtueller, physischer, medialer, visueller und akustischer Raum treffen zusammen, überlagern sich, ergänzen sich, bewegen sich um-, mit- und nebeneinander: Raum wird als bewegtes und sich bewegendes *Geschehen* begreifbar. Es wird eine sinnliche Erfahrung hergestellt, die sich durch die ephemere Qualität des Geschehens beständig transformiert. Ich schlage also vor, Echos Stimme als *kinästhetisches Ereignis* zu fassen. Dieser Versuch einer Deskription berücksichtigt *Bewegung*, sinnliche *Wahrnehmung* und damit verbundene Empfindungen sowie *Zeitlichkeit* und verweist mit dieser Trias wieder zurück auf den *Raum als atmosphärisches Geschehen*.

9. Quellenverzeichnis

9.1. Monographien

Abenstein, Reiner. *Griechische Mythologie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2005, ⁴2016.

Aggermann, Lorenz. *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.

Barthes, Roland. *Der entgegenkommende und stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, ⁸2015.

Beard, Mary. *Frauen und Macht. Ein Manifest*. Übersetzung: Ursula Blank-Sangmeister. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2018. Original: Beard, Mary. *Woman and Power*. London: Profile Books, 2017.

Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Blumenberg, Hans. *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Bollnow, Otto Friedrich. *Mensch und Raum*. Stuttgart, Bern, Köln: König, 1989.

Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer, 1934, ²1965.

Böhme, Gernot. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink, 2006, ²2013.

Chion, Michel. *The voice in cinema*. Übersetzung: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999. Original: Chion, Michel. *La Voix au cinéma*. Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1982.

de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Übersetzung: Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1988. Original: de Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. 1 Arts de faire. Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, Paris 1980.

Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink, 1992, ³2007.

Dolar, Mladen. *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Elzenheimer, Regine. *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.

Görne, Thomas. *Mikrofone in Theorie und Praxis*. Aachen: Elektor, 1994, ⁸2007.

Görne, Thomas. *Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München: Hanser, 2017.

Götttert, Karl-Heinz. *Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink, 1998.

- Meyer-Kalkus, Reinhart. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie, 2001.
- Leifeld, Denis. *Performances zur Sprache bringen. Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Übersetzung: Nils Hodyas + Timo Obergöker. Neuauflage. Zürich, Berlin: diaphanes, 2014. Original: Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *Zum Gehör*. Übersetzung: Esther von der Osten. Zürich, Berlin: diaphanes, 2010. Original: Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Editions Galilée, 2002.
- Ovid. *Metamorphosen*. Übersetzung: Breitenbach, Hermann (Hg.). Berlin: Artemis, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 356, 1971, ²1964.
- Ovid. *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzung: von Albrecht, Michael (Hg.). Stuttgart: Reclam, 1994.
- Patka, Kiron. *Radio-Topologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Pinto, Vito. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Schellmann, Nikola. *Ich sehe was, was du nicht siehst. Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum*. Marburg: Tectum, 2015.
- Schulz, Miklas. *Hören als Praxis. Sinnliche Wahrnehmungsweisen technisch (re-)produzierter Sprache*. Wiesbaden: Springer, 2016.
- Schulze, Sebastian. *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Weiler, Christel. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: A. Franck, 2017.
- Wetz, Franz Josef. *Hans Blumenberg zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2004, ³2011.
- Williams, Gareth D. *Banished Voices. Readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: University Press, 1994.
- Zmy, Manfred. *Orte des Eigenen – Räume des Anderen. Zugänge zum Werk von Michel de Certeau aus raumphilosophischer Perspektive*. Göttingen: Cuvillier, 2014.

9.2. Sammelbände

Autsch, Sabiene; Hornäk, Sara (Hg.). *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*. Bielefeld: transcript, 2010.

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.). *Stimmen Klänge Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr, 2002.

Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.). *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit: Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003.

Böhme, Hartmut; Slominski, Beate (Hg.). *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. München: Wilhelm Fink, 2013.

Buch, Robert; Weidner, Daniel (Hg.). *Blumenberg lesen. Ein Glossar*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Caduff, Marc; Heine, Stefanie; Steiner, Michael (Hg.). *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld: Aisthesis, 2015.

Darian, Veronika; Braun, Micha; Bindernagel, Jeanne; Kocur, Miroslav (Hg.). *Die Praxis der/des Echo: Zum Theater des Widerhalls*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015.

Deleuze, Gilles (Verf.); Lapoujade, David (Hg.). *Gilles Deleuze. Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche von 1975-1995*. Übersetzung: Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. Original: Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.). *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003.

Epping-Jäger, Cornelia; Fehrmann, Gisela; Linz, Erika (Hg.). *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*. München: Wilhelm Fin, 2005.

Felderer, Brigitte (Hg.). *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004.

Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

Höffe, Otfried (Hg.). *Platon. Politeia*. Berlin: Akademie, 1997, ²2005.

Kittler, Friedrich; Macho, Thomas; Weigel, Sigrid (Hg.). *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie, 2002.

Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004.

Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hg.). *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2004.

Krämer, Sybille; Kogge, Werner; Grube, Gernot (Hg.). *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Meinhold, Werner J.; Condrau, Gion; Langer, Gerhard (Hg.). *Das menschliche Bewusstsein. Annäherungen an ein Phänomen*. Zürich, Düsseldorf: Walter, 1998.

Meyer-Dietrich, Erika (Hg.). *Laut und Leise. Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*. Bielefeld: transcript, 2011.

Schröder, Julia H. (Hg.). *Im Hörraum vor der Schaubühne*. Bielefeld: transcript, 2015.

Sesto, Fred. „Was versteht man unter einem Echophänomen?“, in: Sesto, Fred. (Hg.). *Arrhythmie-Kompodium III Fragen – Antworten*. Berlin, Heidelberg: Springer, 1985.

Simonis, Annette; Simonis, Linda (Hg.). *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004.

Wirth, Uwe (Hg.). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

9.3. Artikel in Sammelbänden

Aggermann, Lorenz. „Der offene Mund. Eine unergründliche Figuration des Oralen“, in: Böhme, Hartmut; Slominski, Beate (Hg.). *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 237-243.

Benthien, Claudia. „Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 237-268.

Benthien, Claudia. „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, in: Brandstetter, Gabriele; Peters, Sibylle (Hg.). *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Wilhelm Fink, 2002. Zitiert nach Elzenheimer, Regine. *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.

Buch, Robert. „Höhle“, in: Buch, Robert; Weidner, Daniel (Hg.). *Blumenberg lesen. Ein Glossar*. Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 115-130.

Böhme, Gernot. „Die Stimme im leiblichen Raum“, in: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hg.). *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 23-32.

Böhme, Hartmut; Slominski, Beate. „Einführung in die Mundhöhle“, in: Dies. (Hg.). *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 11-29.

Cramer, Annette. „„Sprich, damit ich dich sehe!“ Die Stimme als Spur zur Person“, in: Meinhold, Werner J.; Condrau, Gion; Langer, Gerhard (Hg.). *Das menschliche Bewusstsein. Annäherungen an ein Phänomen*. Zürich, Düsseldorf: Walter, 1998, S. 121-130.

Deleuze, Gilles. „Portrait des Philosophen als Zuschauer“, in: Deleuze, Gilles (Verf.); Lapoujade, David (Hg.). *Gilles Deleuze. Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche von 1975-1995*. Übersetzung: Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 202-208.

Fitch, W. Tecumseh. „Die Stimme – aus biologischer Sicht“, in: Felderer, Brigitte (Hg.). *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004, S. 85-102.

Gast, Lilli. „Gedanken zur Psychodynamik der Mundhöhle“, in: Böhme, Hartmut; Slominski, Beate (Hg.). *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 71-73.

Gehring, Petra. „Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 85-110.

Götttert, Karl-Heinz. „Theorien der Stimme – ein Problem für die Praxis“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.). *Stimmen Klänge Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr, 2002, S. 19-38.

Kolesch, Doris. „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.). *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003, S. 267-281.

Kolesch, Doris. „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 19-38.

Kolesch, Doris. „Zwischenzonen“, in: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hg.). *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 13-22.

Kolesch, Doris; Krämer, Sybille. „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in den vorliegenden Band“, in: Dies. (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 7-15.

Krämer, Sybille. „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in: Wirth, Uwe (Hg.). *Performanz. Zwischen*

Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 323-346.

Krämer, Sybille. „Negative Semiologie der Stimme“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.). *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003, S. 65-82.

Krämer, Sybille. „Das Medium zwischen Zeichen und Spur“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Fehrmann, Gisela; Linz, Erika (Hg.). *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*. München: Wilhelm Fink, 2005, S. 153-166.

Künzel, Christine. „Vergewaltigung, weibliche Zeugenschaft und das Problem der Glaubwürdigkeit“, in: Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.). *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003, S. 103-127.

Linz, Erika. „Die Reflexivität der Stimme“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.). *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003, S. 50-64.

Lehmann, Hans-Thies; Varopoulou, Helene. „Echo, die Zuschauer“, in: Darian, Veronika; Braun, Micha; Bindernagel Jeanne; Kocur, Miroslav (Hg.). *Die Praxis der/des Echo: Zum Theater des Wiederhalls*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2015, S. 269-276.

Macho, Thomas. „Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zu einer Technikgeschichte der Stimme“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 130-146.

Mathy, Dietrich. „Vorab ergänzend“, in: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 7-11.

Menke, Bettine. „Die Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens“, in: Bischoff, Doerte; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.). *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit: Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003, S. 135-159.

Mersch, Dieter. „Präsenz und Ethizität der Stimme“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 211-236.

Meyer, Petra Maria. „Der audio-visuelle Raum“, in: Autsch, Sabiene; Hornäk, Sara (Hg.). *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 29-52.

Meyer-Kalkus, Reinhart. „Koexpressivität von Stimme und Blick“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.). *Stimmen Klänge Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr, 2002, S. 51-68.

Nicholls, Angus; Heidenreich, Felix. „Mythos“, in: Buch, Robert; Weidner, Daniel (Hg.). *Blumenberg lesen. Ein Glossar*. Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 214-227.

- Peters, John Durham. „The voice and modern media“, in: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 85-100.
- Pinto, Vito. „(Zeige-)Spuren der Stimme. Zur technischen Realisierung von Stimmen im zeitgenössischen Theater“, in: Wenzel, Horst; Jäger, Ludwig (Hg.). *Deixis und Evidenz*. Freiburg, u.a.: Rombach Scenae, 2008, S. 169-193.
- Rahman, Nora Abdel. „Zwischen Leben und Tod. Stimme und Klang im Echo-Raum.“, in: Meyer-Dietrich, Erika (Hg.). *Laut und Leise. Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 195-213.
- Ruhs, August. „Echo und Narziss. Hören und Sehen aus philosophischer und psychoanalytischer Sicht“, in: Katschnig, Heinz (Hg.). *Stimmenhören. Medizinische, psychologische und anthropologische Aspekte*. Wien: facultas, 2005, S. 34-44.
- Simonis, Annette. „Einleitung: Mythen als kulturelle Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien“, in: Simonis, Annette; Simonis, Linda (Hg.). *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, S.1-26.
- Szlezák, Thomas Alexander. „Das Höhlengleichnis (Buch VII 514a-521b und 539d-541b)“, in: Höffe, Otfried (Hg.). *Platon. Politeia*. Berlin: Akademie, 1997, ²2005, S. 205-228.
- Thompson, Marie. „Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise“, in: Goddard, Michael; Halligan, Benjamin; Spelman, Nicola (Hg.). *Resonances: Noise and Contemporary Music*. New York, u.a.: Bloomsbury, 2013, S. 297-311.
- Villwock, Jörg. „Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes“, in: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 12-37.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Sirenengesänge. Mythos und Medialität der weiblichen Stimme“, in: Simonis, Annette; Simonis, Linda (Hg.). *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, S. 383-403.
- Waldenfels, Bernhard. „Das Lautwerden der Stimme“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 191-210.
- Waldenfels, Bernhard. „Stimme am Leitfaden des Leibes“, in: Epping-Jäger, Cornelia; Linz, Erika (Hg.). *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2003, S. 19-35.
- Weigel, Sigrid. „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom“, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 16-39.

Weigel, Sigrid. „Echo und Phantom – die Stimme als Figur des Nachlebens“, in: Felderer, Brigitte (Hg.). *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004, S. 57-70.

Wodianka, Bettina. „Zu Gast im Hör-Spiel-Raum“, in: Caduff, Marc; Heine, Stefanie; Steiner, Michael (Hg.). *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld: Aisthesis, 2015, S. 221-233.

Zumthor, Paul. „Körper und Performanz“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 703-713.

9.4. Zeitungsartikel

Berger, Anne-Emmanuelle. „The Latest Word from Echo“, in: *New Literary History. Literature, Media, and the Law*, Vol.27(4), Autumn 1996, S. 621-640.

Croffut, William. „The wizard of Menlo Park“, in: *New York Graphic*, 10. April 1878. Zitiert nach Kittler, Friedrich; Macho, Thomas; Weigel, Sigrid (Hg.). *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie, 2002.

Käll, Lisa Folkmarson. „A voice of her own? Echo’s own echo“, in: *Continental Philosophy Review*, Vol.48(1), März 2015, S. 59-75.

Lagaay, Alice. „Zwischen Klang und Stille. Gedanken zur Philosophie der Stimme“, in: *Paragrana*, Vol.17(1), 2008, S. 168-181.

Nancy, Jean-Luc. „Die Kunst, Fragment“, in: *Naharaim: Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte*. Ausgabe 6/2, 2012, S. 286-307.

Pichler, Franz. „Robert von Lieben und die Entwicklung der Röhrenverstärker“, in: *Plus Lucis* 1/2001, S. 29-33.

9.5. Online-Quellen

Dräger, Corinna. *Vom Maskenkult zur Theatermaske. Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt?* Trier: Hochschulschriftenserver NRW, 2010, <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/384/file/DraegerCorinna20100212.pdf>; Aufruf am: 04.12.2018.

Grieco, Agnese. „Die lange Nacht der Sirenen. Der Gesang, dem niemand widersteht“, Deutschlandfunk am 02.04.2016, https://www.deutschlandfunk.de/die-lange-nacht-der-sirenen-der-gesang-dem-niemand.704.de.html?dram:article_id=345077; Aufruf am: 05.09.2018.

Majce, Moritz. „Raumchoreographie“, Blogbeitrag vom 06.07.2016, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=665>; Aufruf am: 16.10.2018.

Majce, Moritz; Man, Sandra. „Choreographie als Raumkunst“, Blogbeitrag vom 11.12.2016, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=821>; Aufruf am: 16.10.2018.

Majce, Moritz; Man, Sandra. „Raumchoreographie und Sprache“, Blogbeitrag vom 01.02.2017, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=884>; Aufruf am: 23.10.2018.

Man, Sandra. „Narziss/Echo – Notes on the dance, the voice and the image“, Blogbeitrag vom 24.03.2017, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=935>; Aufruf am: 22.11.2018.

Man, Sandra. „Narziss / Echo – Note on the echo space“, Blogbeitrag vom 31.03.2017, <http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=944>; Aufruf am: 05.09.2018.

Menke, Bettine. „Respondance: Das der Rede eingeschriebene Andere, die Echoräume der Rede (mit Ovids Echo)“, in: Darian, Veronika; Braun, Micha; Bindernagel Jeanne (Konzeption und Leitung). *Die Praxis der/des Echo. Vom Widerhall in den Künsten, dem Theater und der Geschichte*. Wissenschaftlich-künstlerisches Symposium in Leipzig, 7.-9. Februar 2013, http://konferenz.uni-leipzig.de/echo2013/wp-content/uploads/2013/07/Menke_Respondance.pdf; Aufruf am: 20.08.2018.

Online-Duden; zum Begriff der Pythagoreer: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pythagoreer>; Aufruf am: 01.09.2018.

Online-Duden; zum Begriff der Quantität: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Quantitaet>; Aufruf am: 06.12.2018.

Tatari, Marita. „Narkosis – Plastizität der Gegenwart“, Review zu *Narkosis*, Tanzfabrik Berlin, veröffentlicht am 02.01.2018, <https://timetomeettanzfabrik.wordpress.com/2018/01/02/r-e-v-i-e-w-narkosis/>; Aufruf am: 17.10.2018.

WUK Magazin. „Raumdynamische Bewegungen. Moritz Majce und Sandra Man im Interview“, veröffentlicht am 18.09.2018, <https://www.wuk.at/magazin/raumdynamische-begegnungen/>; Aufruf am: 24.10.2018.

Zu den verschiedenen Richtcharakteristika von Mikrofonen: <https://www.neumann.com/homestudio/de/wozu-braucht-man-verschiedene-richtcharakteristiken>; Aufruf am 21.11.2018.

Zum Begriff der Persona: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8575>; Aufruf am: 21.09.2018.

Zur Biographie von Robert von Lieben: https://austria-forum.org/af/Biographien/Lieben%2C_Robert_von; Aufruf am: 17.09.2018.

Zur Biographie von Sandra Man: <http://www.moritzmajcesandraman.com/about/sm.html>; Aufruf am: 10.10.2018.

Zur Biographie von Moritz Majce: <http://www.moritzmajcesandraman.com/about/mm.html>; Aufruf am: 10.10.2018.

Zu *Hope*: <http://www.thisishope.de/>; Aufruf am: 28.12.2018.

Zum Projekt *Hope* + Moritz Majce:

<http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=1362&lang=de>; Aufruf am: 05.12.2018

Zum Zuschauer-Training:

<http://blog.moritzmajcesandraman.com/?p=1502>; Aufruf am: 10.11.2018, sowie <http://tanzraumberlin.de/Zuschauertraining--2257-1.html>; Aufruf am: 23.10.2018.

9.6. Enzyklopädien

Petschenig, Michael (Bearbeiter). *Der kleine Stowasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Wien: Schulbuchverlag Hölder-Pichler-Tempsky, 1971.

9.7. Unveröffentlichte Manuskripte

Man, Sandra. *Unveröffentlichte Notizen zu Narziss Echo und Narkosis*. Berlin, Wien. 2014-2017.

Man, Sandra. *Unveröffentlichtes Textbuch zu Narziss Echo*. Berlin, Wien. 2017.

9.8. Videoquellen

Videoaufnahme Camera A der Generalprobe von *Narziss Echo* im Rahmen des *imagnetanz* Festivals (*brut* Wien) im Theatersaal Bohemia am 15.03.2017, bestehend aus 16 Video-Clips. Bereitgestellt von Sandra Man. © 2017 Laura Nitsch.

Videoaufnahme Camera B der Generalprobe von *Narziss Echo* im Rahmen des *imagnetanz* Festivals (*brut* Wien) im Theatersaal Bohemia am 15.03.2017, bestehend aus 10 Video-Clips. Bereitgestellt von Sandra Man. © 2017 Laura Nitsch.

Videoaufnahme der Aufführung von *Narkosis* im Rahmen des *Open Spaces#3-2017* in der Tanzfabrik Berlin / Uferstudios am 04.11.2017, bestehend aus 3 Video-Clips. Bereitgestellt von Sandra Man. © 2017 Walter Bickmann.

10. Abbildungsverzeichnis

[alle hier gelisteten Bilder mit URL zuletzt aufgerufen am: 28.10.2018]

Abb.1, S. 26 – Auszug des Echo-Hörspiels in einer Ableton-Session. Quelle: Screenshot. © 2018 Sandra Man.

Abb.2, S. 34 – Reflexionsarmer Raum des IWK. Quelle: Privatfoto. Mit freundlicher Genehmigung von Dr. Gregor Widholm. © 2018 Livia Heiß.

Abb.3, S. 73 – *Narcissus*. Quelle: <http://blog.moritzmajcesandraman.com/wp-content/uploads/2015/11/Narcissus-Caravaggio@2x.jpg>. © 1597-1599 Caravaggio.

Abb.4, S. 75 – Modellansicht 1:35. Modell Moritz Majce. Quelle: http://blog.moritzmajcesandraman.com/wp-content/uploads/2016/01/EchoUndNarziss_1@2x.jpg. © 2016 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.5, S. 76 – Twist Diagramm zu *Narziss Echo*. Quelle: http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/NarzissEcho2_r1_c1@2x.jpg. © Moritz Majce.

Abb.6, S. 80 – Modellansicht 1:35, Vogelperspektive. Modell Moritz Majce. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/NarzissEchoGalleryC@2x.jpg>. © 2016 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.7, S. 82 – Drehstühle, Tanzfläche, Leinwand. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/NarzissEchoGalleryF@2x.jpg>. © 2017 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.8, S. 82 – Modellansicht 1:35. Publikum um Tanzfläche. Modell Moritz Majce. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/Modell.jpg>. © 2016 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.9, S. 82 – Charlie Fouchier auf Tanzfläche liegend. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/NarzissEchoGalleryB@2x.jpg>. © 2017 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.10, S. 83 – Prototype Canvas Chair. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/CanvasChair.jpg>. © 2016 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.11, S. 83 – Drehbare Stühle vor Leinwand. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/NarzissEchoGalleryD@2x.jpg>. © 2017 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.12, S. 84 – *Theater von Besançon (Le Théâtre de Besançon)*. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/letheatredebesancon@2x.jpg>. © 1804 Claude-Nicolas Ledoux.

Abb.13, S. 84 – *Der falsche Spiegel (Le Faux Miroir)*. Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/lefauxmiroir.jpg>. © 1928 René Magritte.

Abb.14, S. 84 – *CHIAROSCURO* (Stillshot). Quelle:
<http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/NarzissEchoGalleryA@2x.jpg>. © 2017 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.15, S. 84 – Zuschauer_innen vor einer der beiden Leinwände (Video: WHITE SPACE). Quelle: <http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/NarzissEchoGalleryE@2x.jpg>. © 2017 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.16, S. 85 – Dreharbeiten, White Space Box außen. Quelle:
<http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/Box.jpg>. © 2017 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.17, S. 85 – Dreharbeiten, C. Fouchier in White Space Box. Quelle:
<http://www.moritzmajcesandraman.com/narzissecho/images/Charlie.jpg>. © 2017 Moritz Majce + Sandra Man.

Abb.18, S. 113 – Echo am Arbeitsplatz (Screenshot, nachträglich aufgehellt).
Quelle: Videoaufnahme der Generalprobe am 15.03.2017. Camera A, Video-Clip „04-Echo am Arbeitsplatz“, hier: 00‘35“. Bereitgestellt von Sandra Man. Mit freundlicher Genehmigung von Christine Börsch-Supan. © 2017 Laura Nitsch.

11. Anhang

11.1. Abstract

Der Mythos um die Nymphe Echo und den Jüngling Narziss, wie ihn Ovid in seinen *Metamorphosen* beschrieben hat, ist nicht nur eine von vielen tragischen Liebesgeschichten der antiken Mythologie. Es ist vor allem die Geschichte eines Wechselspiels von Blicken und Hören, von Rufenden und Antwortenden, von Selbsterkenntnis und Selbstaufgabe. Die interdisziplinäre Raumchoreographie *Narziss Echo* der beiden österreichischen Künstler_innen Moritz Majce und Sandra Man nimmt jenen Mythos als Ausgangspunkt für ein Ausloten von Schau- und Hörräumen, die durch Blick und Stimme erzeugt und transformiert werden. Raum wird dabei als bewegtes Geschehen verstanden. Man und Majce arbeiten mit Elementen aus Bildender Kunst, Tanz und Hörspiel. Echos Stimme wird technisch ins Chorische vervielfacht und jenes Hörspiel wechselt sich ab mit den minimalistischen Choreographien von Narziss, der um sich und sein Bild kreist. Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, in einer Analyse jener Raumchoreographie das Verhältnis von Stimme, Körper, Raum und Technik zu untersuchen sowie Lautwerden und Nachhall, Flüchtigkeit und Dauer der Stimme am Mythos der Echo zu erproben.

Schlagwörter

Echo; Stimme; Mythos; Acousmêtre; Raumchoreographie; Raum; Atmosphäre; Hörspiel; Hören; Höhle; Wiederholung; Körperlichkeit; Narziss; Moritz Majce; Sandra Man