

über belehrt, dass man bei einem Redebeitrag nicht aufstehe und Haltung annehme. »Bleiben Sie ruhig sitzen«, sagt die Kursleiterin, »das ist zwangloser«, und schon wendet sie sich mit sanfter Stimme dem Credo zu, dass Diskussionen nicht die Aufgabe hätten »auszurichten und gleichzuschalten«; wie ein Ball, sagt sie, sollten Themen vielmehr von »Stimme zu Stimme weiter[ge]geben« werden. In weiteren Filmen wird Behördenkommunikation nach dem Motto »wie man in einen Schalter ruft, schallt es auch zurück«, ebenso eingeübt wie »Diskussion unter Frauen«. In *Jedermann ein Fußgänger* schließlich geht es darum zu verstehen, dass selbst Verkehrsprobleme nur dann gelöst werden können, »wenn man sie von verschiedenen Standpunkten aus beurteilt«.

Blickt man insgesamt auf das Ensemble der *documentaries* und der *Zeitfilme*, so zeigt sich an ihrem Einsatz paradigmatisch der Übergang von einer punitiven Reeducations- zu einer therapeutisch-didaktischen Reorientierungspolitik. Der zentrale Gedanke der *Zeitfilme* besteht darin, über die exemplarische Einweisung in demokratieförmige Diskursordnungen, d.h. über die Vermittlung neuer Sprachspielpraktiken, auch an demokratieförmige Lebensformen heranzuführen. Zugleich geht es auch um die Umstellung von Monophonie auf Polyphonie, um die Demobilisierung des Phonozentrismus, wie ihn das Dispositiv *LautSprecher* in der Zeit des Nationalsozialismus etabliert hatte.

DER ›UNERLÄSSLICH RUHIGE TON‹. UMBAUTEN DER STIMMKULTUR ZWISCHEN 1945 UND 1952

CORNELIA EPPING-JÄGER

Mit dem Ende des Nationalsozialismus verlor auch die mit ihm konstitutiv verbundene Stimmkultur ihre Voraussetzungen. Gleichwohl aber bestanden mediale Fragmente der überkommenen nationalsozialistischen Stimmpolitik – des von mir sogenannten Dispositivs *LautSprecher* – weiter fort, sodass auch über einen längeren Zeitraum das Echo der delegitimierten, alten akustischen Ordnung noch nachklang.¹ Dem wiederum standen die durch die Alliierten angeregten Remediationsprozesse² gegenüber. Unter dem konzeptuellen Einfluss der Alliierten wandelte sich etwa der Hörfunk von einem Endverteilungsknoten des Dispositivs *LautSprecher* zu einem Medium, das ein disperses Massenpublikum individualisierend zu adressieren versuchte.³ Dabei verfolgten die Westalliierten und die Sowjetunion sehr verschiedene stimmpolitische Strategien.⁴ Der autoritative und appellative Gestus der NS-Stimmen wurde zwar zunehmend zu einem Horizont negativer Abgrenzung, ohne dass sich aber deshalb bereits eine alternative Stimmkultur problemlos entfalten konnte. Die Sanktionierung der für den Nationalsozialismus (NS) typischen Appell- und Autoritätsstimmen hinterließ vielmehr ein Vakuum kommunikativer Nutzungsordnungen, das nur zögerlich neue dispositive Ordnungen entstehen ließ. Die für die Nachkriegszeit konstitutive Fragilität diskursiver Regeln lässt sich sowohl an den programmatischen Versuchen ablesen, etwa im Rundfunk über Rundfunkschulen neue Stimmkulturen zu etablieren, als auch an den Irritationen, die den Resonanzraum öffentlicher Stimmen noch durchzogen. Beide Aspekte – die Reorganisationsversuche der Stimmordnungen im Horizont der Rundfunkschulen und die

1 Zur ausführlichen Entwicklung und Darstellung dieses Zusammenhangs vgl. Cornelia Epping-Jäger: »*LautSprecher*-Passagen« (in diesem Band).

2 Zum Konzept der Remediation vgl. Jay David Bolter/Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/MA: MIT Press 1998.

3 Vgl. Nicolas Abercrombie/Brian Longhurst: *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London: Sage Publications 1998.

4 Vgl. Cornelia Epping-Jäger: »Normalisierungszonen. Stimmfindung im Ausnahmezustand«, in: Christina Bartz/Marcus Krause (Hg.), *Spektakel der Normalisierung*, München: Fink 2007, S. 269-282.

grundlegenden Irritationen der öffentlichen Stimmkultur – sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Umstimmungen: Rundfunkschulen

Der Rundfunk bearbeitete die Fragilität der Übergangsphase damit, dass er seine Reporter und Sprecher in Rundfunkschulen ausbilden ließ, die die Aufgabe übernommen hatten, Stimmführungen einzuüben, die sich möglichst deutlich von denen der NS-Zeit unterschieden. Die NS-Stimmen identifizierte man v.a. über ihre Materialität, d.h. ihren phonozentrischen Stimmgestus und ihre affektive Aufladung. Eines der Ziele der sowohl in den westlichen als auch der östlichen Besatzungszone eingerichteten Rundfunkschulen bestand deshalb darin, Stimmgesten zu vermeiden, die für die NS-Stimmkultur charakteristisch gewesen waren. Dies galt unabhängig von den politisch differenten Bestimmungen der Aufgaben des Rundfunks unter dem sowjetischen oder den westlichen Besatzungsregimen. Das Verdikt der Vermeidung emotional-affektiver Stimmführung traf aber auch solche Stimminszenierungen, die alles andere als NS-affirmative Inhalte kommunizierten. Es war die Ausschließung der Stimmemotionalität insgesamt, die sich als verlässliche Distanzgeste zum NS etablieren konnte. Im Rückblick auf einen für den unter sowjetischer Aufsicht stehenden *Berliner Rundfunk* unternommenen Reportageversuch über das Buchenwald-Außenlager ›Dora‹ berichtet der Journalist Werner Klein, dass eine Aufnahme, »die ich wirklich mit einer schrecklichen Realistik sehr emotionell zu schildern versuchte«, vom *Berliner Rundfunk* abgelehnt wurde. Noch 1966 rechtfertigt Klein selbst die Entscheidung seines damaligen Vorgesetzten damit, dass die hohe Affektivität der Kommentierung dem Publikum nicht zumutbar gewesen wäre.⁵ Unter der westalliierten Aufsicht der Briten kam es zu einer Ausschließung des Emotionalen aus dem Bereich von Information und Darstellung, allenfalls im Kommentar noch fand es seinen textsortenspezifischen Ort. »Es hat sich herausgestellt«, schreibt der Chefsprecher von *Radio Hamburg* an einen Nachrichtensprecher, der vor dem Mikrofon »zu privat« geworden war, »dass Sie mit den Gepflogenheiten dieses Senders am Mikrofon noch nicht ganz konform gehen. Ich habe Sie daher für die kommende Woche aus dem Nachrichtenlesen herausgenommen

⁵ Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg (DRA), Mappe ohne Signatur, u.a. mit maschinenschriftlicher Transkription eines Treffens von ›Rundfunkpionieren‹ anlässlich der 1. Tagung des Lektorats für Rundfunkgeschichte vom 25.4.1966. Die Transkription folgt einer Seitenzählung von 1-84, hier S. 45.

[...]«⁶ Und ein als Nachrichtensprecher engagierter ehemaliger Lektor für Vortragskunst an der Universität München kommentiert sein Mikrofonverbot gegenüber seinem Produktionschef mit den Hinweisen: »[...] ich kenne meine Hauptfehler beim Mikrofonsprechen selbst sehr genau: erstens zu aufgeregt, zweitens zuviel Stimmaufwand mit zu ausgesprochener, zuweilen emphatischer Anteilnahme. Alles auf Kosten des natürlichen, für das Mikrofon unerlässlichen, ruhigen Tons.«⁷ In der Tat scheuten die Sendeanstalten keinen Aufwand, den ›unerlässlich ruhigen Ton‹ in den Rundfunk zu implementieren.

Hierzu waren zunächst personalpolitische Entscheidungen notwendig. Im Gebiet der Westalliierten etwa wurden aus der Zeit des Nationalsozialismus bekannte Sprecher und Sprecherinnen nicht weiterbeschäftigt: »Die Neu- und Durchorganisierungen unseres Funkbetriebes machen es erforderlich, dass die seit langen Jahren gehörten Stimmen der alten NORAG in unserem Programm durch neue ersetzt werden müssen«, teilt der ›Programme Chief‹ von *Radio Hamburg* einer wohlbekannten Sprecherin mit: »Es tut uns daher leid, Ihnen mitteilen zu müssen, dass wir ihre Stellung zum 30. September 1945 kündigen.«⁸ Es ist v.a. das für die NS-Stimmen typische Pathos, ihr Aufruf zu einem ›Aktualismus des Dabeiseins‹, die man nicht mehr hören will: »Wir möchten auch unser Programm um keinen Preis mit Tönen schmücken, die einstmal eine so besonders laute und penetrante Musik gemacht haben«, heißt es noch 1953 in einem Schreiben an den Generaldirektor des NWDR, mit dem die Ablehnung einer Bewerbung des ehemaligen ›Chefsprechers des grossdeutschen Rundfunks‹ begründet wird, denn: »Was da in sorgfältig einstudierten und mit elementarer Pathetik gehaltenen Vorträgen eine bestimmte Sorte von Hörerschaft fasziniert, scheint für das Mikrofon von heute nicht mehr ganz die richtigen Töne zu enthalten.«⁹

Neben der Personalpolitik war für die Installation des ›unerlässlich ruhigen Tons‹ noch eine weitere, inhaltlich-programmatische Umorientierung wichtig. Der NS hatte im Rahmen seines Phonozentrismus Stimmen v.a. als – wie man mit Karl Bühler formulieren könnte – appellierende Handlungsininitien auftreten lassen.¹⁰ Der Rundfunk galt ihm, ebenso wie das Dispositiv *Lautsprecher* insgesamt, als »Führungsmittel«, das

⁶ Hamburger Staatsarchiv (HSA), NDR 621-1/1020, Brief vom 4.8.1946.

⁷ Ebd., Brief vom 28.12.1945.

⁸ Ebd., Brief vom 22.9.1945.

⁹ HSA, NDR 642, Brief vom 19.5.1953.

¹⁰ Zum Begriff der Handlungsininitien bei Karl Bühler vgl. Cornelia Epping-Jäger: »Kontaktaktion. Die frühe Wiener Ausdrucksforschung und die Entdeckung des Rundfunkpublikums«, in: Irmela Schneider/Isabell Otto (Hg.), Formationen der Mediennutzung II: Strategien der Verdattung, Bielefeld: transcript 2007, S. 55-71, hier insb. S. 59.

die Hörer als rezeptive ›Objekte der Führung‹ adressierte.¹¹ In politisch-strategischer Distanz hierzu wollte der West-Rundfunk in den 1950er Jahren keine ›Erlebnisgemeinschaften‹ mehr stiften und nicht länger als ein ›Instrument der Massenlenkung‹ fungieren. Die Hörer sollten sich vielmehr als Einzelrezipienten, als Individuen angesprochen fühlen.¹² Das bedeutete eine Umstellung von rhetorischem Pathos auf informative Sachlichkeit, von der massenadressierenden *Lautsprecher*-Stimme auf einen »Kammerspielton«. ¹³ »Man erwartet und fordert von dem Sprecher ein klares, sachliches[,] fuer alle verstaendliches Lesen, ohne dass dabei dem Hörer die eigene, persönliche Meinung aufgedraengt wird«, schreibt der Chefsprecher von *Radio Hamburg*, dem seit November 1945 nicht nur »die Verantwortung fuer die Ausbildung«, sondern auch für die »Ueberwachung saemntlicher Ansager des NWDR uebertragen« worden war.¹⁴ Dass die als ›englische Maxime‹ von der BBC übernommene Trennung von Nachricht und Kommentar eingeübt werden sollte, zeigt sich auch, wenn man auf das Ausbildungsprogramm der ersten Lehrgänge der Rundfunkschule des NWDR blickt: »Wann soll der Rundfunk objektiv und wann subjektiv sein?«, lautet eines der Abschluss Themen des Lehrgangs; ein anderes fragt: »Wie kann der Rundfunk mithelfen, eine Demokratie wiederherzustellen?« Auf die Frage schließlich: »Soll der Rundfunk ein Propaganda-Instrument sein?«, antwortet ein Schüler und zukünftiger Sprecher: »Der Rundfunk selbst muss so wahr, klar und objektiv wie nur irgendmoeglich sein«, ja, gehe es nach ihm, dann solle der Rundfunk »ueberhaupt keine eigene Meinung haben, wo ein Kommentator den Rundfunk vertritt und sozusagen die allgemeine Meinung des Rundfunks aussagt, muss er dies deutlich klar machen.«¹⁵

Nun sollte Abkehr von Pathos und Emotion aber kein Plädoyer für eine stereotyp-distanzierte Stimme sein. Eine Identifikation mit dem zu sprechenden Text wurde durchaus gefordert. »Ich schätze E. in Sprechrollen«, schreibt die Sprecherzieherin der Rundfunkschule des NWDR 1948 in ihren Schülerbeurteilungen, beim Lesen von Artikeln jedoch »stört mich das Theater, das noch spürbar ist bei ihm, weil er sich nie mit den Artikelschreibern zu identifizieren vermag. [...] Der unpersönlichste Sprecher aber bleibt Herr Sch.; mir persönlich ist er eine harte Abhörauf-

11 Vgl. Gerhard Eckert: *Der Rundfunk als Führungsmittel*, Heidelberg: Vowinckel 1941.

12 Vgl. Eugen Kurt Fischer: *Der Rundfunk. Wesen und Wirkung*, Stuttgart: Schwab 1949.

13 Maximilian Weller: *Das Sprechlexikon. Lehrbuch für Sprechkunde und Sprecherziehung*, Düsseldorf: Econ 1957, S. 183.

14 HSA, NDR 621-1/1020, Brief vom 29.11.1945.

15 HSA, NDR 621-1/1338, Themen vom 10.2.1947.

gabe, weil er mich jedes Mal entsetzlich langweilt.«¹⁶ Gefordert wurde nun, nachdem sich die Briten aus der Aufsicht der Rundfunklandschaft zurückzogen, eine ›normalisierte‹ Stimme, eine Stimme, die sich nicht mehr nur am Stimmregime der Westalliierten orientierte: »Ich habe sehr genau beobachtet«, berichtet die Sprecherzieherin, »wie es zunächst am NWDR Sitte wurde, in einer Art deutsch zu sprechen, wie sie im BBC in den deutschen Sendungen bei den deutschsprachigen Sprechern Sitte war und z.T. noch ist. [...] Diese Welle ist bis auf etliche Überreste verschwunden.«¹⁷ Fragt man nach der ›Idealstimme‹ der Ausbildungsgruppe, dann dürfte sie der des Herrn B. geglichen haben: »Er liest gut und gegliedert, vor allem stimmen seine Wortbetonungen.« Die Stimme ist »angenehm durch ihre Tiefe und Ruhe, [...] man merkt die geistige Beherrschung des Gelesenen. [...] Vor allem aber ist sie stets sachlich.«¹⁸

Insgesamt zeigen diese stimmpolitischen Umerziehungsanstrengungen der Rundfunkanstalten den großen Regulierungsbedarf, der in der stimmpolitischen Übergangsphase nach 1945 entstanden war. Zugleich waren die Gleichgewichtszustände, die sich zu etablieren begannen, noch immer leicht irritierbar, wie die beiden folgenden Episoden demonstrieren können.

Unstimmigkeit I: Der Fall Schumacher

1966 trifft sich eine Gruppe von »Pionieren der ersten Stunde« des DDR-Hörfunks zu einer »Tagung des Lektorats für Rundfunkgeschichte im ›Johannishof‹ Berlin«. ¹⁹ Gut gelaunte ältere Herren berichten aus früheren Tagen. Nach kurzer Zeit kommt man auf die Gründung der Sendereihe *Tribüne der Demokratie* zu sprechen, die, so schildert Hans Mahle, der damalige Generalintendant des *Berliner Rundfunks*, einige Tage nach Zulassung der Parteien in der Sowjetzone »ein vielbeachtetes Forum sachlicher Auseinandersetzung über die brennenden Lebensfragen unseres Volkes schuf.«²⁰ Das ruft Erinnerungen wach, und nun erzählen Max Seidewitz und Heinz Schmidt folgende Geschichte: Im Oktober 1946, anlässlich der Berliner Stadtverordnetenwahl, sei der SPD-Vorsitzende Kurt Schumacher als Redner in Berlin vorgesehen gewesen. »Ich hatte«, so Seidewitz, »mit dem Genossen Tulpanow vorher darüber gesprochen, und wir hatten uns etwas Besonderes ausgedacht. Schumacher hat so hys-

16 HSA, NDR 621-1/1459, Brief vom 2.7.1948.

17 Ebd., Brief vom 2.7.1948.

18 Ebd., Bericht von »Juni-Ende 1948«.

19 DRA (wie Anm. 5), S. 12.

20 Ebd., S. 48.

terisch geschrien und gekräht, wie Hitler. Wir beschlossen, aus der ganzen Rede das herauszunehmen, denn wir nahmen an, dass es für die Hörer abschreckend sei und an Hitler erinnern würde.« Die hier mit dem Verb »herausnehmen« entstehende Undeutlichkeit darüber, was die Rundfunkpioniere mit diesen Redeteilen gemacht haben, wird durch einen Einwurf von Heinz Schmidt – »Ich kann erzählen, was wir gemacht haben. Es war in den Pharussälen!« – behoben. Zusammengefasst geschah das Folgende: Als Vorsitzender der West-SPD erhielt Kurt Schumacher vom *Berliner Rundfunk* das Angebot, dass seine Rede aufgezeichnet und in der Sendung *Tribüne der Demokratie* abgespielt werden sollte. Am nächsten Tag, sagte man Schumacher, würde Wilhelm Pieck, der Vorsitzende der SED, auch in *Tribüne der Demokratie* zu Wort kommen. Schumacher stimmte zu. Daraufhin verabredeten die »Rundfunkpioniere« mit »ihrer« Technik folgendes Vorgehen: »Die Rede Schumachers sollte ein wenig zu langsam und die Rede Piecks ein wenig zu schnell aufgenommen werden. Die Folge war, dass bei der Wiedergabe der Rede Schumachers, weil das Band nun schnell ablief, er auch schneller sprach, und dadurch kam die vorhandene Ähnlichkeit mit Hitlers Stimme unerhört heraus.« Pieck dagegen »war etwas schneller aufgenommen worden, und das kommt bei der Wiedergabe etwas langsamer. Seine Stimme kam jetzt ganz tief und ruhig.« Doch damit nicht genug: »Wir haben das dann geschnitten. Immer kamen die Behauptungen von Schumacher mit imitiert hoher Stimme und dann mit tiefer Stimme Wilhelm Pieck.« Noch 20 Jahre später freut man sich über den Erfolg der Manipulationen: »Der Krach«, sagt Heinz Schmidt, »ging bis in die »Times«, wir haben den Ausschnitt gesehen, in dem stand, wie erschreckend Schumacher an Hitler erinnert.«²¹

Die Berliner Strategie war ausgesprochen erfolgreich: Das Programm des *Berliner Rundfunks*, so zeigten erste Umfragewerte, wurde von der Bevölkerung mit hoher Zustimmung aufgenommen.²² Dieser Umstand zog die Aufmerksamkeit der Alliierten auf sich, die eine intensive Programmüberwachung organisierten. Die spektakuläre Gegenüberstellung Pieck/Schumacher wird ihnen daher auf keinen Fall verborgen geblieben sein. Und tatsächlich stand der erste Auslandsbesuch Schumachers – er reiste einen Monat nach der Sendung auf Einladung der Labour Party nach England – im Zeichen der vom *Berliner Rundfunk* verursachten Stimmmanipulationen und -irritationen. Der französische Botschafter etwa protestierte offiziell dagegen, dass ein »führender deutscher Sprecher

21 Ebd.

22 Vgl. Harold Hurwitz: Die Eintracht der Siegermächte und die Orientierungsnot der Deutschen 1945-1946, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1984, S. 105.

an die Themse reisen und die nationale Sache vertreten dürfe«.²³ Das *Foreign Office* beschwichtigte mit dem Hinweis, bei Schumacher handle es sich um den Chef einer hitlerfeindlichen Partei. Als Skandal und Provokation dagegen wertete die sowjetische *Iswetija* den Besuch; sie schreibt von »reaktionären Pfeifentänzen«, welche der »neue deutsche nationalistische Demagoge« aufführe. Das Parteiblatt *Prawda* wiederum verstärkt die Anregungen des Vertreters der Sowjetischen Militärregierung in Berlin, Oberst Tulpanow, wenn es davon spricht, Großbritannien fördere einen neuen deutschen »Führer«, der die deutsche Arbeiterklasse spalte und die Kräfte der Demokratie unterminiere. Kurz darauf diskutieren auch die Engländer – nicht nur in der *Times* – über den »deutschen Versammlungsredenstil, das laute Schreien, das an die Nationalsozialisten« erinnere. Der Redner Schumacher wird dem Nimbus, er rede wie ein Nazi, von nun an nicht mehr entkommen. »Er sagte meiner Ansicht nach völlig übertriebene Sachen, aber das mochte noch angehen, weil Politiker gern übertreiben. Aber der Stil, der Ton, der liegt mir noch in Augen und Ohren. Er brüllte! Er ließ sich beinahe mit Goebbels vergleichen.«²⁴ So der Eindruck des jungen Alfred Grosser; so oder ähnlich könnten sich aber auch heute noch Menschen äußern, die sich an Schumacher als Redner erinnern.

Ob die Stimme Schumachers tatsächlich so klang, wie Grosser sie hörte, das lässt sich nicht beurteilen, denn Stimmen sind flüchtige Medien, sie vergehen im Sich-Ereignen. Mit großer Wahrscheinlichkeit aber ist davon auszugehen, dass die Stimme, die man gemeinhin mit Schumacher assoziiert, in gewissem Sinne nicht seine Stimme war, sondern die vom *Berliner Rundfunk* als Hitler-Stimme technisch maskierte und inszenierte Schumacher-Stimme. Dafür spricht auch, dass die vom RIAS inszenierte Schumacher-Stimme – hier trug er trocken, gelegentlich sogar schleppend Kommentare für die ostdeutsche Bevölkerung vor – nicht mehr erinnert wird.

Die in ihren Augen erfolgreiche Aktion der »Pioniere« des *Berliner Rundfunks* führt also vor Augen, wie irritier- und manipulierbar der Resonanzraum öffentlicher Stimmen in der Umbauphase nach 1945 noch war.

23 Dieses und die folgenden Zitate wurden entnommen aus Peter Merseburger: Der schwierige Deutsche. Kurt Schumacher, Stuttgart: DVA 1999, S. 351ff. Merseburger setzt sich mit den Reaktionen auf Schumacher nicht in dem hier thematisierten Zusammenhang auseinander. Er nimmt die Schumacher-Stimme vielmehr im Horizont ihrer politischen Sozialisation durch die Weimarer Republik in den Blick.

24 Ebd., S. 355.

Unstimmigkeit II: Der Fall Celan

Im Mai 1952 wurde Paul Celan nach Niendorf eingeladen, zu einem Treffen der *Gruppe 47*. Er kam und las, dem Ritual der Gruppe entsprechend, seine Gedichte – darunter »Todesfuge« – vor, ohne für sie in der sich anschließenden Diskussion Partei ergreifen zu dürfen. Acht Tage nach dieser Lesung schilderte er die Situation in einem Brief an seine zukünftige Frau Gisèle Lestrangé:

»Ich habe laut gelesen, ich hatte den Eindruck, über diese Köpfe hinaus – die selten wohlmeinend waren – einen Raum zu erreichen, in dem die ›Stimmen der Stille‹ noch vernommen wurden. Die Wirkung war eindeutig. Aber Hans Werner Richter [...] lehnte sich auf. Diese Stimme, im vorliegenden Falle die meine, die nicht wie die der anderen durch die Wörter hindurchglitt, sondern oft in einer Meditation bei ihnen verweilte, an der ich gar nicht anders konnte, als voll und von ganzem Herzen daran teilzunehmen – diese Stimme mußte angefochten werden, damit die Ohren der Zeitungsleser keine Erinnerung an sie behielten. Jene also, die die Poesie nicht mögen – sie waren in der Mehrzahl –, lehnten sich auf.«²⁵

Nahezu 25 Jahre später erinnerte sich Walter Jens, wie der Kern der *Gruppe 47* die Lesung Celans erlebte:

»Als Celan zum ersten Mal auftrat, da sagte man: ›Das kann doch kaum jemand hören!‹, er las sehr pathetisch. Wir haben darüber gelacht, ›Der liest ja wie Goebbels!‹, sagte einer. Er [Celan] wurde ausgelacht, so daß dann später ein Sprecher der Gruppe, Walter Hilsbecher aus Frankfurt, die Gedichte noch einmal vorlesen mußte. Die ›Todesfuge‹ war ja ein Reifall in der Gruppe! Das war eine völlig andere Welt, da kamen die Neorealisten nicht mit.«²⁶

Hans Werner Richter war wohl derjenige, der gesagt hatte, Celan lese wie Goebbels.²⁷ 1979 – milder geworden, abgeneigt aber noch immer – erinnert auch er sich:

25 14. Brief, vom 31.5.1952, in: Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrangé. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric, hg. v. Bertrand Badiou, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, Bd. 1, S. 21ff.

26 Gespräch zwischen Heinz Ludwig Arnold und Walter Jens am 15.10.1976 in Tübingen, zit. nach Heinz Ludwig Arnold: Die Gruppe 47, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 76.

27 Vgl. Hermann Lenz: »Erinnerungen an Paul Celan«, in: Werner Hamacher/Wilfried Menninghaus (Hg.), Paul Celan, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 315-318, hier S. 316.

»Als ich später Paul Celan aufrufe, ist mir [...] etwas angst um diesen Paul Celan. Ich habe einen seltsamen Eindruck von ihm: schüchtern, sensibel, sich fremd fühlend, gestört vielleicht, ein Mann der nicht lachen kann. Es scheint mir, er ist fast immer abwesend. [...] Seine Stimme klingt mir zu hell, zu pathetisch. Sie gefällt mir nicht. Wir haben uns das Pathos längst abgewöhnt. Er liest seine Gedichte zu schnell. Aber sie gefallen mir. Sie berühren mich, obwohl ich die Abneigung gegen die Stimme nicht überwinden kann.«²⁸

Und noch eine Erinnerung: Milo Dor berichtet in seinen Memoiren, Richter sei in Niendorf der deutlich verkündeten Meinung gewesen, Celan »habe in einem Singsang vorgelesen wie in der Synagoge.«²⁹

In jüngerer Zeit wurde die Niendorfer Lesung Paul Celans ausführlicher nur von Klaus Briegleb thematisiert. Briegleb fokussiert das Ereignis vor dem Hintergrund, die *Gruppe 47* habe »am Gedeihen des besonderen deutschen Antisemitismus nach der Shoah aus der Position einer angemessenen moralischen Unbescholtenheit und Sprecherkompetenz heraus mitgewirkt, mitgewirkt auf dem Untergrund von Missachtung, Desinteresse und Verdrängung.«³⁰ V.a. der Umgang der nicht-jüdischen mit den jüdischen Gruppenmitgliedern sei, so Briegleb, nicht nur von dem für die Nachkriegsjahre typischen Desinteresse an Juden und Judentum geprägt, sondern darüber hinaus gepaart mit besonderer, gruppentypischer Empfindungslosigkeit, auch wenn einzelne Gruppenmitglieder diese bis heute als ›Burschikosität‹ oder ›allgemeinen Gruppenton‹ verstanden wissen wollten.³¹ Menschliche Grobheit und latenter, uneingestander Antisemitismus schließlich hätten etwa Hans Werner Richter dazu geführt, die »jüdische Stimme zu verneinen, die in Niendorf Texte vorgelesen hat.«³²

Die brieglebsche Deutung stellt sicher eine in vielerlei Hinsicht scharfsichtige Analyse dar. Sie bleibt jedoch auf der Ebene einer ideologiekritischen Kommentierung stehen, ohne die geradezu exemplarische Bedeutung dieses zeitpolitischen Ereignisses für die ›Umbruchsituation‹ nach 1945 kommunikationsanalytisch in den Blick zu nehmen. Die fol-

28 Hans Werner Richter: »Wie entstand und was war die Gruppe 47?«, in: Hans A. Neunzig (Hg.), Hans Werner Richter und die Gruppe 47. Mit Beiträgen von Walter Jens, Marcel Reich-Ranicki, Peter Wapnewski u.a., München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1979, S. 41-176, hier S. 111.

29 Milo Dor: Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie, Wien/Darmstadt: Zsolnay 1988, S. 214.

30 Klaus Briegleb: Missachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: »Wie antisemitisch war die Gruppe 47?«, Berlin/Wien: Philo Verlagsgesellschaft 2003, S. 13.

31 Vgl. ebd., S. 79.

32 Ebd., S. 186.

genden Überlegungen werden die Lesung daher als ›Stimmereignis‹ analysieren, denn auch hier scheint jene irritierte stimmpolitische Problemlage wieder auf, die bereits in den Rundfunkschulen und in der Manipulation der Schumacher-Stimme eine Rolle spielte. Dabei wird nicht die angeblich »jüdische Stimme« im Fokus der Aufmerksamkeit stehen, sondern vielmehr die Überlegung, dass die Fremdheit oder Vertrautheit von Stimmen keine diesen inhärente Eigenschaft ist, sondern von den Dispositiven abhängt, in denen sie inszeniert, gesprochen und wahrgenommen werden.

Pathos der Nüchternheit

Führt man sich das skizzierte stimmpolitische Umbauszenario noch einmal vor Augen, so wird deutlich, dass die Diskurs- und Stimmordnungen nicht nur im Raum öffentlicher, sondern auch in dem semi-öffentlichen Kommunikation tief greifend irritiert waren. Mit Pierre Bourdieu kann man formulieren, dass für die Sprecher weder der vertraute sprachliche Habitus zur Verfügung stand, noch etablierte sprachliche Märkte existierten, die über Sanktions- und Zensurvorgänge Angebot und Nachfrage regulierten.³³ Aus dieser Perspektive betrachtet wird plausibel, dass das Kommunikationsereignis ›Celan liest in Niendorf‹ einerseits einen kommunikativen Konflikt zwischen ›Autor‹ und ›Gruppe‹ darstellt und andererseits Ausdruck eines deregulierten Verhältnisses von sprachlichem Habitus – Celans Stimme – und literarischem Markt – *Gruppe 47* – ist. Die Verwerfungen, die zwischen den Erwartungen des Autors Celan und den Rezeptionsmustern der *Gruppe 47* auftreten, sind insofern zunächst Ausdruck der kommunikativen Unvertrautheit und Fremdheit, durch die die bereits skizzierte Umbruchsituation in der frühen Bundesrepublik gekennzeichnet war.

Die *Gruppe 47* reagierte auf diese Unvertrautheit, indem sie ›Riten der Gemeinschaftsbildung‹ entwickelte, die sich wesentlich auf zwei Säulen stützten: auf ein sprachkritisches Programm sowie auf eine Stimmpolitik, die von den Gruppenmitgliedern als ›Pathos der Nüchternheit‹ beschrieben wurde. In Bezug auf das sprachkritische Programm formulierte Hans Werner Richter: »Verworfen werden die großen Worte, die nichts besagen und nach Ansicht der Kritisierenden ihren Inhalt verloren haben: Herz, Schmerz, Lust, Leid. Was Bestand hat vor den Ohren der Teilnehmer, sind die knappen Aussagesätze. [...] Der Dialog, der Sprechstil dominiert.«³⁴ Die subjektiv gefühlte Zusammengehörigkeit gründete sich

33 Vgl. Pierre Bourdieu: Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien: Braummüller 1990, S. 11.

34 Richter: »Wie entstand und was war die Gruppe 47?« (wie Anm. 28), S. 81.

hier, in der Eigenwahrnehmung, auf die gruppenkonstitutive »Sprache der Landser, die Reduzierung der Sprache auf das Notwendigste«³⁵ sowie auf die gemeinsamen Kriegserfahrungen: »Diese Kriegsgeneration verstand sich von vorn herein. [...] Man verstand sich einfach, das kann man heute schlecht erklären.«³⁶

In stimmpolitischer Hinsicht versuchte die *Gruppe 47*, die irritierte Ordnung des Diskursiven dadurch in ein neues Gleichgewicht zu bringen, dass sie sich eines charakteristischen Sounds, eines ›Gruppentons‹ bediente, der v.a. nach außen als gemeinsamer Ton zelebriert wurde: »Man hatte, komischerweise, das kommt mir jetzt erst, wo sie mich danach fragen, ganz klare Vorstellungen, wer dazu gehörte und wer nicht dazu gehört.«³⁷ Und ja, »es gab einen Gruppenton, in dem man gefälligst vorzulesen hat – [das] hat kein Mensch gesagt – aber so monoton wie möglich.«³⁸

Es ist deutlich, dass die ›Gruppe‹ mit einem solchen Monotoniegebot der unausgesprochenen Maxime folgte, man könne sich dadurch am sichersten vom politischen Pathos der NS-Stimmen distanzieren, dass man jegliches Pathos unter Verbot stellt. Die monotone Stimme ist die Stimme der Nicht-Involviertheit, die Stimme der Risikovermeidung, die Stimme, die auf der Ausdrucksebene alle Spuren zu löschen versucht, die den Sprechenden mit seiner Herkunft, seiner Biografie und seiner Geschichte verbinden. Eine Stimme, die zugleich nicht in Gefahr gerät, Anschlussdiskurse aufzurufen, die das prekäre Feld von Biografie und Geschichte betreten. In diesem Sinne kann die monotone Stimme als die Stimme der Erinnerungsvermeidung und Geschichtsdistanziertheit gelten.

Versucht man, die Maxime der Monotonie stimmtheoretisch zu deuten, so ließe sich sagen, dass in ihr eine – freilich implizit bleibende – Theorie der Stimm-Indexikalität zum Ausdruck kommt. Da auch die *Gruppe 47* den Nationalsozialismus in einer wesentlichen Hinsicht über sein Stimmregime, d.h. über den emotionalen, pathetisch-appellativen Charakter des öffentlichen Redens, identifizierte, bestand für sie ein wichtiges Moment der Distanznahme zum Nationalsozialismus in der Sanktionierung von Indexikalität, Pathos und Appellativität der Stimme überhaupt.³⁹ Zugleich erlaubte es die Strategie der Stimmmonotonie, den

35 Ebd.

36 Zit. nach Friedhelm Kröll: Die ›Gruppe 47‹. Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik, Stuttgart: Metzler 1977, S. 135f.

37 Ebd., S. 134 (Gespräch des Autors mit Hans Werner Richter).

38 Ebd., S. 67.

39 Auch Albrecht Schöne bemerkte anlässlich seiner Sichtung von Dichterlesungen der 50er und 60er Jahre, dass sich »der weit überwiegende Teil dieser Darbietungen durch eine eigenartige Monotonie der Vortragsweise aus-

Kontrollaufwand im rhetorischen Prozess da zu minimieren, wo er am schwierigsten zu beherrschen ist: in der Ausdrucksdimension der Sprache. In einer durch habituelle Unsicherheit gekennzeichneten Übergangszeit können möglicherweise unerwünscht an die Oberfläche drängende Fragmente alter Stimm-Habitus am besten dadurch kontrolliert werden, dass die Dimension insgesamt stillgestellt wird, in der sie ihren Ort haben: die Ausdrucksdimension der Stimme. Auch ließen sich durch dieses stimmpolitische Programm Inklusions- und Exklusionsverhältnisse regulieren. Wer das Gebot der ›Stimmlosigkeit‹ verletzte, verwirkte Mitgliedschaftsansprüche: »Celan hatte damals eine sehr pathetische Art, seine Gedichte zu lesen. Das kam also gar nicht an [...], und auf diese Weise fiel der neben Günter Eich bedeutendste deutsche Lyriker für die Gruppe 47 aus.«⁴⁰

Celans Stimme I: Stimmkonflikte

Der von allen Beteiligten als solcher wahrgenommene Misserfolg der Niendorfer Lesung entfaltete sich als kommunikativer Konflikt zunächst auf der ›Darstellungsebene‹. Auf dieser wurde das für die ›Gruppe‹ zentrale Thementabu verletzt, das Fritz J. Raddatz 1962, anlässlich der Sichtung von Literatur, die er für einen ersten Gruppenalmanach zusammenstellte, so beschrieb:

»Zeit, Erinnerung, jene Tage – wir erleben bei der Lektüre dieser Textsammlung etwas Unerwartetes, fast Nimbus-Zerstörendes [...]. In dem ganzen Band kommen die Worte Hitler, KZ, Atombombe, SS, Sibirien nicht vor – kommen die Themen nicht vor. [...] Ein erschreckendes Phänomen, gelinde gesagt. Die wichtigsten Autoren Nachkriegsdeutschlands haben sich allenfalls mit dem Alp der Knobelbecher und Spieße beschäftigt; die Säle voll Haar und Zähne in Ausschwitz oder die Pelztier-Mentalität des tagebuchführenden SS-Professors Kremer – ›Blaubeeren sind teuer geworden. Sechzehn frische Judenlebern sezziert. Frau Schulz schickte gestern gute Wollsocken‹ – wurden nicht zu Gedicht und Prosa.«⁴¹

zeichnet.« (Albrecht Schöne: Literatur im audiovisuellen Medium. Sieben Fernsehdrehbücher, München: Beck 1974, S. 60).

40 Ebd., S. 67.

41 Die von Fritz J. Raddatz verfasste Einleitung zu den dort abgedruckten Texten findet sich in: Hans Werner Richter (Hg.): Almanach der Gruppe 47. 1947-1962, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963, S. 55f.

Bis auf wenige Ausnahmen – Raddatz erwähnt sie – bezog sich die Literatur der *Gruppe 47* auf die eigene Gegenwart;⁴² ein »Gedenken des Jüngstvergangenen«⁴³ war in ihr nicht angelegt.

Indem Celan als erstes Gedicht »Todesfuge« liest, und dies mit einer Stimme, die keine neutrale Stimme zu sein vorgibt, führt er seinen Zuhörern zunächst einmal unabweisbar vor Augen, dass die Erfahrungen derer, die ins Exil gingen, die in den Lagern überlebten, die ihre Nächsten durch die Shoah verloren, von denen der Mehrheit der Deutschen radikal geschieden waren und blieben – so sehr, dass es in der historischen Perspektive das eine, den vollständigen Neuanfang symbolisierende, gemeinsame Jahr Null (1945) nicht geben konnte.⁴⁴ 1952 hatte die *Gruppe 47* neben Celan zwar weitere jüdische Mitglieder, der Umgang mit diesen zeichnete sich jedoch durch eine Befangenheit aus, die, so Briegleb, geradezu zu den Konstitutionsbedingungen der Gruppe gehörte: »Die deutsch-jüdische Differenz nach der Shoah wurde nicht thematisiert.«⁴⁵ Man schwieg und vermied, an das eigene, wohlverwahrte Vergangenheitswissen zu rühren. Auf der Oberfläche waren alle immer schon Kriegsgegner, Antifaschisten und im Jahre 1945 gleichsam neugeboren. ›Die Anderen‹, die die eigene Erfahrung nicht teilten, die eingeschlossen Ausgeschlossenen, fragte man nicht nach Angst und Trauma, und auch dafür hatte man eine Erklärung. Nicht weiterführen, so hieß es, wolle man die Ausgrenzungen des Nationalsozialismus, und daher thematisierte man gar nicht erst, »wer Jude war, weil es niemanden interessierte, weil niemand danach fragte, niemand darüber sprach.«⁴⁶

Ein vielleicht aber noch wesentliches Moment als die Störung, die der Aufruf jüdischer Vernichtungserfahrung in einem Raum des Schweigens bereits bedeutete, ist jene Irritation, die Celan dadurch heraufbeschwor, dass er in diesem mit dem ›Pathos der Nüchternheit‹ armierten Raum des kontrollierten Neuanfangs eine Stimme zu Gehör brachte, die nicht nur die noch fragile Erinnerungsvermeidung mit dem thematischen Aufruf der Shoah durchbrach, sondern in der auch zum Ausdruck kam,

42 Vgl. zu diesem Zusammenhang Irene Heidelberger-Leonard: »Zur Dramaturgie einer Abwesenheit – Alfred Andersch und die Gruppe 47«, in: Stephan Braese (Hg.), Bestandsaufnahme – Studien zur Gruppe 47, Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 87-101.

43 Briegleb: Missachtung und Tabu (wie Anm. 30), S. 21.

44 Vgl. zu dem Zusammenhang einer differierten Bezugnahme auf das Jahr 1945 Stephan Braese: Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur, Berlin/Wien: Philo Verlagsgesellschaft 2001, S. 7-32, hier S. 8.

45 Briegleb: Missachtung und Tabu (wie Anm. 30), S. 12.

46 Hans Josef Mundt (ohne Titel), in: Neunzig (Hg.), Hans Werner Richter und die Gruppe 47 (wie Anm. 28), S. 225-229, hier S. 229.

dass hier ein an die Nicht-Tabuisierung der Erinnerung appellierendes ›Ich‹ sich artikulierte.

Celan nannte die Kraft seiner Sprache später einmal einen »jüdischen Krieger«,⁴⁷ und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er bei der Niendorfer Lesung die Kraft dieses ›Kriegers‹ zum ersten Mal erprobte, indem er sich weigerte, den Politiken einer ›Stimmlosigkeit‹ zu folgen, die in seinen Augen einer Sprache der Erinnerungsverweigerung gleichkam.

Celans Stimme II: Stimmbruch

Worin bestand nun das Herausfordernde der Stimme Celans für die *Gruppe 47*? Zunächst, wie sich bislang gezeigt hat, in einem allgemeinen Sinne darin, dass Celan den monotonen Gruppenton verweigerte: »Ich informiere sie nicht, ich spreche ihnen zu.«⁴⁸ Die ›Gruppe‹ reagierte auf diesen explizit nicht im ›Sprechstil‹ gehaltenen Ton zum einen mit Exklusionsgesten: Celan wurde als Franzose, Österreicher oder Rumäniendeutscher rubriziert.⁴⁹ Zum anderen pathologisierte die ›Gruppe‹ den Autor, der vergeblich hoffte, mit seiner Stimme jenen Raum der Erinnerung zu erreichen, den das Stimmregime der *Gruppe 47* gerade verstellte. Der innere Kern der ›Gruppe‹ rezipierte diese Ausdrucksgeste und den in sie eingeschriebenen Erinnerungsaappell als bloßes ›Pathos eines Gestörten‹.⁵⁰

Das Provokatorische des celanschen ›Stimmbruchs‹ lässt sich in seiner eigentlichen Brisanz aber erst dann vor Augen führen, wenn man vergegenwärtigt, wie er sich in die harte Oberfläche des durch Risikovermeidung und Stillstellung des Affekts armierten Kommunikationsraums der ›Gruppe‹ schmerzhaft einritzte: Er maskierte seine Vortragstimme nicht; deutlich zeigt sie neben ihren biografischen auch ihre symbolisch-politischen Herkunfts- und Durchquerungszeichen. Sie zeigt damit zugleich, in welchem Ausmaß der Sprecher bereit ist, das existenzielle Ri-

47 »Editorisches Nachwort«, in: Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 9-36, hier S. 11.

48 Paul Celan: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schull, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 160.

49 Toni Richter begrüßte Celan in Niendorf als Franzosen; als Österreicher wird Celan von Hans Georg Brenner bezeichnet (in: Die Literatur. Blätter für Literatur, Film, Funk und Bühne 6 (1.6.1952), S. 5). Heinz Friedrich schließlich nennt Celan in seinem Bericht über die Niendorfer Tagung einen »Rumäniendeutschen«, der sich »um einen eigenen Ton bemühte« (in: Das ganze Deutschland 24 (14.6.1952), S. 5).

50 Vgl. Briegleb: Missachtung und Tabu (wie Anm. 30), S. 54.

siko einzugehen, nicht nur beachtet, sondern auch bewertet zu werden:⁵¹ Jede Person, die öffentlich spricht, gibt sich – im emphatischen Sinne – schutzlos preis, indem sie sich zeigt. »Als Preisgabe«, so Dieter Mersch, »ist sie [die Stimme] Gabe und damit Geste an den Anderen. Sie setzt sich ihm aus, gefährdet sich bis zum Preis ihrer Vergeblichkeit. Deshalb ist die Stimme stets beides: Atemgeben und Selbstausssetzung, körperliche Präsenz und Hinwendung an eine Alterität.«⁵² Celan ging dieses existenzielle Risiko ein, und die Verletzungsbereitschaft der ›Gruppe‹ zeigt, wie sehr diese ungeschützte Stimme provozierte.

Doch damit nicht genug. Das Autorenensemble fühlte sich zudem dadurch herausgefordert, dass in der celanschen Stimme unüberhörbar andere, fremde Stimmen mitsprachen. Grundsätzlich agiert ja jede Stimme im »Horizont des Sozialen«, denn »jedes Sprechen geschieht mime-tisch«, weil es die »Stimme des Anderen aufnimmt und mit der eigenen verschmelzen lässt.«⁵³ Stimmen sind also nur bedingt intentional, da sie immer schon von solchen Stimmen überformt und durchzogen sind, die sie gehört und erlebt haben. Stimmen inkorporieren Stimmen, nehmen sie auf und bewahren sie, indem sie sie mit der eigenen Stimme verschmelzen. Gerade dieses ›Mitsprechen der Anderen‹ – der Umstand also, dass Celan nicht bereit war, die indexikalischen Verweise seiner Stimme zu tilgen und die appellativen Momente seiner Stimmdeixis zu neutralisieren – war es, durch das sich die *Gruppe 47* herausgefordert fühlte.

Die Stimmrhetorik Celans entfaltete sich auf zwei Ebenen: auf der Ebene »unabsichtliche[r] Symptome, die etwas zu erkennen geben«, und auf der »absichtliche[r] Signale, die etwas zu verstehen geben wollen.«⁵⁴ Sie wird also durch indexikalische und appellative Momente geprägt, die in einem Raum zwischen dem ›kommunikativen Unbewussten‹ und rhetorischen Strategien ausgespannt sind. Beide polaren Momente sowie ihre Zwischenformen sollen im Folgenden näher in den Blick genommen werden.⁵⁵

51 Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Doris Kolesch: »Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik«, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.), MedienStimmen, Köln: Dumont 2003, S. 267-281.

52 Dieter Mersch: »Präsenz und Ethizität der Stimme«, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), Stimme. Annäherungen an ein Phänomen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 211-236, hier S. 213.

53 Ebd., S. 228.

54 Uwe Wirth: Die Welt als Zeichen und Hypothese, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 141.

55 Es geht hier also nicht um eine semantisch-inhaltliche Analyse des Textes, sondern um die Betrachtung der Performativität seiner stimmlichen Inszenierung.

Celans Stimme III: Das Klanggesicht⁵⁶

Zunächst verdankt sich ein erheblicher Teil der Wirkung, die die Lesung auf das Niendorfer Gruppenpublikum hatte, indexikalischen Momenten der Stimme, die nicht als Teil einer rhetorischen Wirkungsabsicht Celans interpretiert werden dürfen. In seiner Vortragstimme kommen in verschiedener Hinsicht Spuren einer biografischen Zeichnung zum Ausdruck, die, obgleich sie ersichtlich nicht dem rhetorischen Raum intentionaler Redeabsicht entstammen, gleichwohl die Deutung der Adressaten maßgeblich bestimmen.⁵⁷ Eine solche Spur stellt die demografische Färbung der Stimme dar. Das Niendorfer Publikum nimmt sie als eine Spur der Fremdheit wahr, die – wie sich noch zeigen wird – eine verwirrende Vielfalt widersprüchlicher Deutungen auslöst.

Paul Celan wuchs in der Bukowina auf, einer Vielvölkerlandschaft, die bis 1918 zu Österreich gehörte⁵⁸ und in der ukrainisch, rumänisch, schwäbisch, jiddisch und hochdeutsch gesprochen wurde. Er sprach und intonierte von Jugend an ein korrektes, mundartfreies Hochdeutsch⁵⁹ mit Anklängen an das ›Czernowitzer Deutsch‹, etwa deutlich hörbaren lautlichen Austriazismen und österreichisch-wienerischen Wortschatzanklängen.⁶⁰ Auch für Celan galt, dass Sprecher, die außerhalb ihres Mutterlandes leben, an die Muttersprache aber eine intensive Bindung haben, zu einer fast übertriebenen Beachtung der Regeln tendieren. Die Trennung vom Alltagsdeutsch stellte so für ihn eine stete Quelle der Beunruhigung

56 Den Begriff des ›Klanggesichts‹ prägte Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [1934], Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1965, S. 78f.

57 Hierin kommt freilich eine grundsätzliche hermeneutische Asymmetrie zwischen Rede und Verstehen zum Ausdruck: Gedeutet werden muss immer mehr, als der Sprecher zu sagen intendiert.

58 Bis 1918 war Czernowitz, die Geburtsstadt Paul Celans, österreichische Hauptstadt des Herzogtums Bukowina. 1918 wurde die Stadt rumänisch, 1940 sowjetisch, 1941 wieder rumänisch, ab 1944 sowjetisch. Seit 1991 gehört sie zum Staatsgebiet der Ukraine.

59 Celan wuchs in einer deutschsprachigen jüdischen Familie auf und besuchte bis zum Abschluss der Spracherwerbsphase eine deutschsprachige Grundschule. Später besuchte er eine hebräische Grundschule, dann das rumänische und das ukrainische Staatsgymnasium. Ein Jahr studierte er Medizin in Tours, um dann, zurückgekehrt nach Rumänien, Romanistik zu studieren. Deutsch ist also seine Muttersprache, auch wenn er zudem jiddisch sprechen konnte und rumänisch, französisch und russisch fließend beherrschte.

60 Zu den Besonderheiten des ›Czernowitzer Deutsch‹ vgl. Kurt Rein: »Das Czernowitzer Deutsch«, in: Kaindl Archiv. Zeitschrift des Bukowina-Instituts für den Kulturaustausch mit den Völkern Mittel- und Osteuropas 23 (1995), S. 127-135.

dar.⁶¹ Gerade in ihrer Hyperkorrektheit, in der die Herkunft vom ›Czernowitzer Deutsch‹ gleichwohl markiert blieb, wird die Stimme zum indexikalischen Ausdruck seiner demografischen Herkunft und verweist zugleich – in einer gleichsam deiktischen Geste – auf diese Herkunft zurück.⁶²

Offenbar ist es die Unvertrautheit mit dieser demografischen Stimmzeichnung, die im Verein mit dem anathematischen Wissen der Hörer, dass Celan Jude ist, in der Stimmwahrnehmung einen Deutungsmechanismus auslöst, der ›das Fremde‹ mit ›dem Jüdischen‹ kurzschließt. Obgleich es weder wissenschaftlich belastbare Kriterien dafür gibt, was eine ›jüdische‹ Stimme sein könnte, und obgleich der celansche Sprechduktus keinerlei Anklänge an das Jiddische hat,⁶³ entstehen in der Gruppe der Zuhörer Wahrnehmungsurteile wie jenes, das Milo Dor von Hans Werner Richter berichtet: Celan »habe in einem Singsang vorgelesen wie in der Synagoge.«⁶⁴ Es ist nicht fernliegend anzunehmen, dass der Sprecher der ›Gruppe‹ hier einem nicht nur persönlichen Wahrnehmungsmuster Ausdruck verlieh. Das Kurzschließen des ›Fremden‹ mit dem ›Jüdischen‹ scheint bei Richter darüber hinaus eine absurde Übersprungshandlung ausgelöst zu haben, die ihn in der Stimme des Opfers die des Täters entdecken lässt: »›Das kann doch kaum jemand hören!‹, er las sehr pathetisch. Wir haben darüber gelacht, ›Der liest ja wie Goebbels!‹«⁶⁵ ›NS-Pathos‹ und ›Synagogen-Singsang‹ sind die polaren Prädikate, mit denen die ›Gruppe‹ die indexikalischen Ausdrucksspuren der biografisch mar-

61 Vgl. »Editorisches Nachwort« (wie Anm. 47), S. 13.

62 Freilich nicht auf einen rumänien-deutschen Regiolekt. Celan wurde – wie bereits oben erwähnt – in Niendorf auch als ›Rumäniendeutscher‹ wahrgenommen, woraus sich schließen lässt, dass die Hörer einen entsprechenden Regiolekt gehört zu haben meinen. Ich danke dem Dipl. Sprechwissenschaftler Björn Meissner von der RWTH Aachen, der die unter der Adresse www.ualberta.ca/german/ejournal/33/Moise.pdf vom 2.3.2007 von Maria-Ileana Moise beschriebenen Interferenzprobleme rumänischer Deutschlerner mit der celanschen Aufnahme von »Todesfuge« verglichen hat. Meissner kommt zu dem Ergebnis, dass Paul Celans Sprechweise keines der beschriebenen Interferenzprobleme aufwies, dass seine Stimmführung vielmehr der deutschen Standardnorm entspricht, allerdings gewisse Hyperkorrektheiten und einen österreichischen Einfluss zeigt.

63 »Das bevorzugt von ›gebildeten‹ Juden in Czernowitz gesprochene Deutsch«, so Rein, »ist oftmals der Sprechweise von Deutschen in Rosch und Radautz sogar noch überlegen, da es ohne deren deutsch-böhmische Intonation war. Die jiddischen Artikulationseigenheiten (stark gerolltes r, sehr rauher Gutturalspirant) traten kaum oder gar nicht auf.« (Rein: »Das Czernowitzer Deutsch« (wie Anm. 60), S. 130).

64 Dor: Auf dem falschen Dampfer (wie Anm. 29), S. 214.

65 Zit. nach Gespräch zwischen Heinz Ludwig Arnold und Walter Jens (wie Anm. 26), S. 76.

kierten Stimme Celans kennzeichnet, wobei ›Singsang‹ geradezu als eine metonymische Formel für ›jüdisch‹ fungiert.

Tatsächlich ist, wenn man ihn so charakterisieren will, der ›singende‹ Ton Celans⁶⁶ Ausdruck eines Sprechstils, der für bestimmte Traditionen literarisch-deklamatorischen Redens charakteristisch ist. Neben der regionalen Zeichnung der Stimme Celans durch seine bukowinische Herkunft ist nämlich ein zweites – rhetorisch-funktionales – Moment für den spezifischen Stimmausdruck seines Vortrags bestimmend: Da für das gebildete Czernowitzer Judentum die kulturellen Traditionen Österreichs einen wichtigen Bezugshorizont bildeten, liegt es nahe davon auszugehen, dass sich ein an der Burgtheatertradition orientierter, durch hohe pathetische Valenzen ausgezeichneter Deklamationsstil in den celanschen Vortrag gleichsam eingesprochen hat.⁶⁷

Es ist also kein ›jüdischer‹ Ton, sondern der Ton einer ›Erinnerungsstimm‹, die in einer inszenierten Indexikalität den Stimmraum einer Kultur, jener ›Gegend, in der Menschen und Bücher lebten‹,⁶⁸ wieder aufruft, die durch die Shoah unwiderruflich zerstört wurde. Es ist deutlich, dass dieser Klang der celanschen Stimme, seine ›seherhafte Artikulation‹,⁶⁹ Ausdruck einer intentionalen rhetorischen Geste ist.

Vor seiner Lesung hatte Celan selbst offenbar die Hoffnung, mit seiner Erinnerung aufrufenden Stimmszenierung, jenseits des Ortes monotoner Stimm- und Erinnerungslosigkeit, einen anderen Raum möglichen gemeinsamen Eingedenkens aufzuschließen zu können:

66 Auch Walter Jens charakterisierte die celansche Stimme als eine ›singende‹: »Ein Mann namens Paul Celan begann, singend und weltentrückt, seine Gedichte zu sprechen [...]« (Walter Jens: Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen, München: Piper 1961, S. 150).

67 Der Sprechstil des Burgtheaters orientierte sich ebenso wie die deutschen Bühnen bis in das beginnende 20. Jahrhundert an einer Idee der Deklamation, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Zusammengehörigkeit von Redekunst und Musik proklamierte. Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 245ff. Eine bedeutsame Rolle für das Entstehen eines Rezitationsparadigmas, in dessen Zentrum die Idee einer emphatischen, singenden Sprechkunst stand, spielte ohne Zweifel der österreichische Schauspieler Josef Kainz, der diesen Sprechstil zunächst am Münchner Hoftheater, am Deutschen Theater in Berlin sowie über Jahrzehnte am Wiener Burgtheater erfolgreich propagierte. Kainz beeinflusste nicht nur das theatralische, sondern auch das dichterische Sprechen; vgl. hierzu insgesamt auch Karl-Heinz Göttert: Geschichte der Stimme, München: Fink 1998, S. 373-398.

68 Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3, hg. v. Beda Allemann, Rolf Bücher und Stefan Reichert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 185.

69 John Felstiner: Paul Celan. Eine Biographie, München: Beck 1997, S. 99.

»Ich schlafe schlecht hier: die menschliche Landschaft in diesem unglücklichen Land – das sich seines Unglücks nicht bewusst ist – ist höchst beklagenswert: heute Abend werde ich ihnen die Gedichte vorlesen, über ihre Köpfe hinweg, und es wird ein wenig so sein, als wollte ich meinen Hörern jenseits ihrer selbst begegnen, in einer zweiten Wirklichkeit, die mein Geschenk an sie sein wird.«⁷⁰

Dass sich diese Erwartung nicht erfüllte, ist bereits deutlich geworden. Der Raum, der als ein Medium hätte fungieren können, »das bei all seiner Unerbittlichkeit, all seinem Grau, aller Herbe des darin Geatmeten eine Möglichkeit menschlichen Zueinanders« eröffnet hätte, in dem »Sprache auch zur Begegnung [hätte] führen« können,⁷¹ tat sich nicht auf. Die indexikalisch von Erinnerung gezeichnete und an Erinnerung appellierende Stimme erreichte ihre Zuhörer nicht: »Diese Stimme, im vorliegenden Falle die meine, die nicht wie die der anderen durch die Wörter hindurchglitt, sondern oft in einer Meditation bei ihnen verweilte, an der ich gar nicht anders konnte, als voll und von ganzem Herzen daran teilzunehmen – diese Stimme mußte angefochten werden [...]«⁷²

In der meditativen Stimme, jener Stimme also, die im Eingedenken an die Opfer der Shoah auch an sich selbst teilnimmt – im Sinne des derridaschen »mir mich als ich selbst in Erinnerung zu rufen«⁷³ –, erkannten sich die Niendorfer Hörer nicht wieder. Der kulturelle Klangraum, den diese Stimme anrief, blieb fremd, und die emotionale Prosodie der sich erinnernden Stimme befremdete.

70 52. Brief, vom 30.5.1954, in: Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, Briefwechsel (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 52.

71 Paul Celan am 22.11.1958 an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer, zit. nach Briegleb: Missachtung und Tabu (wie Anm. 30), S. 192.

72 14. Brief, vom 30.5.1952 (wie Anm. 25), S. 22.

73 Jacques Derrida: Einsprachigkeit, München: Fink 2003, S. 23.

IRMELA SCHNEIDER, CORNELIA EPPING-JÄGER (Hg.)
Formationen der Mediennutzung III.
Dispositive Ordnungen im Umbau

[transcript]

Gefördert durch das Ministerium für Innovation,
Wissenschaft, Forschung und Technologie des Landes
Nordrhein-Westfalen.

Gedruckt mit Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

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

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Nam June Paik: TV-Buddha;
© Ken Paik Hakuta, Director Nam June Paik Studios, Inc.
und © Picture-Alliance/dpa/Lehtikuva
Satz: Anna Bienefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-867-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung

7

STIMMFÜHRUNGEN

LautSprecher-Passagen. Zu den Umbauten eines Dispositivs der Massenkommunikation vor und nach 1945

CORNELIA EPPING-JÄGER

17

»Such a sincere, patriotic voice«.

Lord Haw-Haw, Kate Smith und die Intimität des Radios

ISABELL OTTO

43

Modern Talking. Wie aus einer Politik der *reeducation* eine Politik der *reorientation* wurde

CORNELIA EPPING-JÄGER

63

Der »unerlässlich ruhige Ton«.

Umbauten der Stimmkultur zwischen 1945 und 1952

CORNELIA EPPING-JÄGER

77

»Was tun, wenn's klingelt?« Handy-Fernsehen

CHRISTINA BARTZ

97

STEUERUNG UND TEILHABE

Zum Versprechen radiophoner Teilhabe. *Der Hörer hat das Wort (1947-1958)*

IRMELA SCHNEIDER

115

Video. Vom Alternativfernsehen zum Massenmedium

CHRISTINA BARTZ

133

Tele-Dialog und das ›Stimmrecht‹ des Mediennutzers

IRMELA SCHNEIDER

147

Konvergenzen. Umbauten des Dispositivs Handy

ERIKA LINZ

169

UMBAUTEN DES STATISTISCHEN DISPOSITIVS DER MEDIENNUTZUNG

Auf den Spuren der Medienforschung. Zum *Princeton Radio Research Project*

IRMELA SCHNEIDER

191

Mediengeschichte des Messens. Zu den Umbauten der *Media-Analyse*

ISABELL OTTO

213

Herausforderungen der Medienforschung durch ›neue Medien‹

MARIA EHRENBERG

231

Autorinnen

251

EINLEITUNG

IRMELA SCHNEIDER/CORNELIA EPPING-JÄGER

Allgemeine Anmerkungen

Mit der Expansion der Massenmedien seit Beginn des 20. Jahrhunderts, mit der Etablierung und Verbreitung zuerst des Films, dann des Radios und Fernsehens und schließlich des Computers als eines neuen Mediums, ist die Adressierung der Mediennutzer zunehmend problematisch geworden. Mit wachsendem Aufwand werden seit jener Zeit, um die Ungewissheiten um den Adressaten abzumildern, unterschiedliche Verfahren erprobt, die den Mediennutzer sichtbar machen und ihm eine Gestalt verleihen sollen. Insbesondere drei Verfahren sind im Laufe des vergangenen Jahrhunderts auf- und ausgebaut worden und finden mittlerweile große publizistische und wissenschaftliche Aufmerksamkeit: erstens die Ermittlung von Daten, die in Form von Statistiken, Grafiken oder Diagrammen den empirischen Nutzer sichtbar machen sollen; zweitens die publizistische Herstellung von Medienereignissen, an denen sich exemplarisch Umgangsformen mit Medien und mögliche Wirkungen von Medien verhandeln lassen; und drittens Veränderungen medialer Dispositive, die diskursiv vorbereitet und begleitet werden. Die Bedeutung dieser drei Verfahren gewinnt am Beginn des 21. Jahrhunderts, angesichts der fortschreitenden Digitalisierung, noch weiter an Gewicht.

Der erste Band der Reihe *Formationen der Mediennutzung* hat ausgewählte *Medienereignisse* vorgestellt. Der zweite Band enthält eine Reihe von Fallstudien, in denen *Strategien der Verdatung* des Mediennutzers untersucht werden. In diesem dritten Band stehen unterschiedliche Situationen und Konfigurationen im Blickfeld, in denen dispositive Ordnungen verändert, variiert und umgebaut werden. Mit der Bezeichnung des Umbaus soll angezeigt werden, dass es nicht unbedingt um Zeiten eines grundlegenden Medienumbruchs geht, sondern dass wir uns auch für solche Veränderungen interessieren, die eher unscheinbar sind, sich nebenbei ergeben, die aber in ihren Effekten nicht minder nachhaltig sein können als der offenkundige und weithin sichtbare Wandel.

Als mediales Dispositiv bezeichnen wir, Überlegungen der Actor-Network-Theorie aufgreifend, ein Gefüge, das sich als ein Netzwerk aus