

PUBLIC ADDRESS SYSTEME -
Techniken der Stimmverstärkung als Choreographien
politischer Versammlungen

Vorgelegt im Promotionsausschuss der
HafenCity Universität Hamburg

zur Erlangung des akademischen Grades
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Dissertation von Sylvi Miko-Kretzschmar

Die Arbeit entstand im künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste« (HafenCity Universität, Forschungstheater/ FUNDUSTHEATER und K3-Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg) im Bereich C: Choreographie/ Performance.

Ich danke allen Mitforschenden - besonders den »Megafonetten« Lois Bartel, Verena Brakonier, Anne Brüchert, Doreen Grahl, Andrea Hantscher, Siri Keil, Heike Noeth, Ann-Kathrin Quednau, Liz Rech, Regina Rossi, Annika Scharm, Oxana Smakova, Anja Winterhalter sowie allen Workshop-Teilnehmenden.

Besonderer Dank an meine SKILLS-Kollegin Camilla Milena Fehér
und an das SCHWABINGGRAD BALLETT

Für Lukas, Mascha und Sam

Was heißt es, etwas zu erforschen, wenn dies nicht mehr bedeutet, zwischen dem Traum von Unvoreingenommenheit und dem entgegengesetzten Traum von Engagement zu oszillieren?
Latour, Bruno 2007: 431

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
1.1 Rückkopplung I	5
1.2 Forschungsvorhaben und Aufbau der Dissertation	6
1.3 Rückkopplung II	8
2. Methoden und Grundlagen der Forschung	11
2.1 Participatory Art Based Research	11
2.2 Forschen mit Aktivist*innen und Künstler*innen	13
2.3 Forschende versus Mitforschende	14
2.4 Choreographien des Versammelns	17
2.5 Medien des Versammelns	19
2.6 »Verstärkung« als zentrale Kategorie meiner Forschung	21
2.7 Das soundtheoretische Konzept Auraler Architekturen	22
3. Forschungskontext	23
3.1 Forschung im Kontext politischer Versammlungsbewegungen	23
3.2 Recht auf Stadt	24
3.3 Recht auf Stadt Hamburg: Protest gegen das politische Leitbild »Stadt als Unternehmen«	26
3.4 Der Konflikt um die Esso-Häuser	29
3.5 Das Wissen des Stotterns und Zögerns: Formulierung der Forschungsziele und Forschungsfragen aus aktivistischer und künstlerischer Praxis	30
4. <i>Public Address System</i> - eine mediengeschichtlich fundierte Begriffsentwicklung	34
4.1 Mediengeschichte(n) als Versammlungsgeschichte(n)	34
4.1.1 Diskontinuierliche, nicht-lineare Entwicklung von Public Address Medien	36
4.1.2 Public Address Medien als Medien des Versammelns	38
4.2 Mediengeschichte(n) des Megafons	42
4.2.1 Stentorstimme und Echo	42
4.2.2 Sprachrohre, Sprechtrumpeten, sprechende Statuen	45
4.2.3 Giambattista della Portas Sprachröhren	46
4.2.4 Stimmen verstärken und abhören: Athanasius Kirchers Forschung zwischen Wissenschaft, Kunst und Magie	47
4.2.5 Signalgeber und Kommando-Apparat: die Erfindung des Sprachrohrs durch Samuel Morland	55
4.2.6 Schlussfolgerungen	58
4.3 Mediengeschichte(n) der PA	60
4.3.1 Von der »Übertragung« zur »Verstärkung« von Stimmen	60
4.3.2 Erster Einsatz einer PA im öffentlichen Raum	61
4.3.3 Die Stentorstimme des Präsidenten	64
4.3.4 Public Address Systeme als Abbild und als Produktion Sozialer Ordnung	67
4.3.5 Choreographien der Verstärkung: Lautsprechertürme als Public Address Systeme	69
4.3.6 Inszenierung von Räumen: Public Address Systeme in der Weimarer Republik	72
4.3.7 Groß/Laut/Sprecher: die Masse als Verstärker im Nationalsozialismus	72
4.3.8 Schlussfolgerungen: Definition des Begriffs <i>Public Address System</i>	76
5. Das Human Mic als Public Address System der Occupy Wallstreet Bewegung	78
5.1 Verstärkungstechnik als Versammlungstechnik	80
5.2 Zusammenfassung	86

6. Die Entwicklung des Megafonchors in Partizipativer Künstlerischer Forschung mit Aktivist*innen, Künstler*innen und Bewohner*innen der Esso-Häuser	89
6.1 Human Mic Check I: Einsatz des Schwabinggrad Balletts als »Orden der sanften Überredungskunst«.....	91
6.2 Human Mic Check II: Workshop im Hamburger Gängeviertel.....	92
6.3 Praktische Schlussfolgerungen aus Human Mic Check 1+2 im Kontext des Aktivismus für einen Erhalt der Esso-Häuser.....	95
6.4 Transformation der Praxis des Human Mic in ein künstlerisches Verfahren transdisziplinären chorischen und choreographischen Experimentierens	97
6.5 Sirengesang, Klangchoreographie und experimentelle Musik als Gegengewicht zur militärischen Konnotation des Megafons als Kommandoapparat.....	100
6.6 Zusammenfassung.....	101
7. Künstlerisch-aktivistische Verfahren des Megafonchors: die Performance <i>VERSTÄRKUNG</i> – eine kollektive Anrufung.....	103
7.1 Kontext der Performance und ihre Funktion im Forschungsprozess.....	105
7.2 Video-gestützte Beschreibung und Analyse der Performance	106
7.3 Zusammenfassung.....	111
8. Der Megafonchor als Public Address System: Die Performance <i>ESSO HÄUSER ECHO</i> – Ein Nachruf.....	113
8.1. Kontext der Performance und ihre Funktion im Forschungsprozess.....	113
8.1.1 Interview-Recherche für die Performance	114
8.1.2 Übersetzungen zwischen urbanem Raum und Theater: Die Bühne als Verstärker	116
8.2 Video-gestützte Beschreibung und Analyse der Performance.....	117
8.2.1 Aurale Architekturen der Stimm-Verstärkung.....	117
8.2.2 Schwarm-Prinzipien des Public Address	121
8.2.3 Ein Public Address System, das Platz nimmt.....	125
8.2.4 Ausgestellte Prozesse der Signifikation.....	126
8.2.5 Vom Lamentieren Ungezählter.....	128
8.3 Wiederholung und Erinnerung vor Ort.....	131
8.4 Zusammenfassung.....	134
9. Fazit: Zur Politik der verstärkten Stimme.....	136
9.1 Public Address Systeme als Extimitäten politischer Versammlungen.....	137
9.2 Public Address Systeme als Versammlungschoreographien der Anerkennung, Autorisierung und Legitimation von Stimmen.....	140
9.1.2 Die verstärkte Stimme als Stimme in Stellvertretung.....	141
9.1.3 Qod erat demonstrandum.....	144
ANHANG.....	146
VIDEO-DOKUMENTATIONEN MEGAFONCHOR.....	164
LITERATUR UND QUELLENVERZEICHNIS.....	165
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	177
IMPRESSUM.....	178

*Ich benutze die geschlechtergerechte Schreibweise des * (Sternchen), um implizit Menschen mit zu nennen, die sich nicht in den binären Geschlechterkategorien Frau/Mann eingliedern wollen/können. (orientiert an AG Feministisch Sprachhandeln der Humboldt Universität zu Berlin 2014/2015: 22) Ich verwende die Schreibweise nicht prinzipiell, sondern in Bezug auf Kontexte, in denen Genderpluralität vorhanden ist/war.*

1. Einleitung

1.1 Rückkopplung I

„Kollege Walther, darf ich Sie eine Sekunde unterbrechen ,..., Da das Pult nicht angehoben werden kann, bitte ich Sie, gezielter ins Mikrofon zu sprechen, weil die Kollegen Sie sonst nicht verstehen können. (Unruhe im ganzen Hause) Rudi Walther (Zierenberg) (SPD): Herr Bundeskanzler, wir beide müssen jetzt einen Buckel machen, damit wir an das Mikrofon herankommen. Seriöse Haushaltspolitiker müssen sich durch solche Ankündigungen mehr als düpiert fühlen. Meine Damen und Herren, das Chaos war noch nie so groß wie jetzt. ,..., Johannes Gerster (Mainz) (CDU/ CSU): Setz Dich doch Rudi! Vizepräsident Hans Klein: Meine Damen und Herren, angesichts dieser technischen Umstände bitte ich um Ruhe im Hause; dann ist der Redner zu verstehen. Rudi Walther (Zierenberg) (SPD): Meine Damen und Herren, mir liegt fast auf der Zunge, eine Unterbrechung der Sitzung zu beantragen, bis die Technik in Ordnung ist. ,..., Vizepräsident Hans Klein: ,..., Herr Kollege Klose, ich bitte Sie, sich nicht zu erregen. Ich bitte Sie, auch zur Kenntnis zu nehmen, dass nicht nur Sie unter akustischen Schwierigkeiten leiden, sondern auch wir.“ ,..., Rudi Walther (Zierenberg) (SPD): Herr Präsident, bei dem Thema, über das ich geredet habe, geht es um eine wichtige Verfassungsfrage; die kann bei diesen unzumutbaren technischen Schwierigkeiten nicht erörtert werden. (Beifall bei der SPD, der FDP, der PDS/ Linke Liste und dem BÜNDNIS90/ Die GRÜNEN sowie bei Abgeordneten der CDU/ CSU) Vizepräsident Hans Klein: Jetzt ist es auch akustisch hier angekommen. Dann stelle ich diesen Antrag zur Abstimmung. Wer stimmt für eine Unterbrechung? - Danke. Die Sitzung ist unterbrochen.“ (Plenarprotokoll des deutschen Bundestags 1992: 10324-10325)

In diesem Auszug aus dem Protokoll einer Sitzung des Deutschen Bundestages 1992 ist der technische Ausfall der Lautsprecheranlage dokumentiert, der zugleich das Ende der Versammlung der Parlamentarier*innen markiert. Die Störung der Tontechnik führte damals zum Auszug des Parlaments aus dem gerade eröffneten neuen gesamtdeutschen Plenarsaal und zur monatelangen Not-Unterbringung im Bonner Wasserwerk. Die oben zitierte Situation legt nahe, dass es bei der empfundenen Unzumutbarkeit der technisch-akustischen Bedingungen um mehr ging, als um reine Sprachverständlichkeit und ausreichende Lautstärke. Obwohl große politische Versammlungen und Parlamente auch vor der Erfindung des Lautsprechers stattgefunden haben, ist eine Fortsetzung der Versammlung ohne Mikrofonierung in diesem Beispiel unmöglich. Die »Verfassungsfrage« des Parlamentariers Walther, so könnte man zuspitzen, bedarf der Verstärkung, um (in angemessener

Form) debattiert zu werden – als würde ein bestimmter Klang der Rede im Parlament, der ohne Beschallungsanlage nicht zu erzielen ist, das Gesagte erst zum offiziellen Teil des politischen Diskurses machen. Eine Art »elektrische Rhetorik« ist offenbar selbstverständlicher Teil der Redner*innen-Persönlichkeiten in den Parlamenten. Sie bestimmt die (Körper-) Haltungen, Gesten und Tonfälle in der Versammlung. Das Beispiel verdeutlicht, wie sehr ein wohltemperierter und im gesamten Raum gut verständlicher Sprachsound technische Voraussetzung für die parlamentarische Debatte geworden ist. Der Rede soll über mögliche Unruhe, Tumult und in den Sitzungen übliche Zwischenrufe hinweg Priorität gegeben werden (und zwar ohne dass diese dabei unangenehm laut gesprochen, geschrien/gerufen oder künstlich verstärkt klingt¹. Die Lautsprecheranlage ist mehr als eine technische Voraussetzung parlamentarischer Debatte. Das Beispiel legt nahe, dass sie längst Konstituente dieser spezifischen Versammlungspraxis ist. Sie definiert außerdem, wie die Versammlungsform Parlament akustisch in Erscheinung tritt – voreinander wie für Publika außerhalb.

1.2 Forschungsvorhaben und Aufbau der Dissertation

Auch abseits des Parlaments ist die PA² zu einer selbstverständlichen Voraussetzung politischer Reden vor größeren und kleineren Mengen von Zuhörer*innen/Zuschauer*innen geworden. Bei Versammlungen und Demonstrationen unter den akustischen Bedingungen des öffentlichen Raums nimmt die Notwendigkeit soundtechnischer Verstärkung der Stimme zu. Dabei wird die Wirksamkeit der PA, des Mikrofons oder Megafons in politischen Versammlungen weitgehend ausgeblendet, als würde es sich um eine rein technische Bedingung handeln: um ein Gefäß, das den Inhalt der Rede transportiert, ohne ihn zu transformieren, ohne die Versammlung zu transformieren. Die vorliegende Arbeit untermauert im Gegensatz dazu die These, dass es sich bei *Public Address Systemen* zur Verstärkung der menschlichen Stimme in politischen Zusammenkünften und Demonstrationen um konkrete Versammlungs-Choreographien³ handelt. *Public Address Systeme* beinhalten Apparate, Methoden und Techniken des Versammelns, welche die politischen Diskursen inhärenten Machtkonstellationen (und Systeme der Repräsentation) nicht nur spiegeln, sondern aktiv festlegen. Sie schaffen spezifische politische Arenen als konkrete Auditorien, die Teilhabe und Ausschluss *bestimmen*.

Die vorgelegte Dissertation nimmt eine umfassende Begriffsentwicklung des Terms »Public Address System« vor, der von der soundtechnischen Bezeichnung »PA« (Abkürzung für Public Address) abgeleitet und abgegrenzt wird. PA benennt technische Artefakte der (Stimm-) Verstärkung: einen Aufbau aus Lautsprecher(n), Verstärker(n) und Mikrofon(en). Dagegen

¹ Das Konzept einer »Wohltemperiertheit« der PA insbes. im deutschen Parlamentsaal lässt sich als akustischer Gegenentwurf zum Klang der Beschallung durch die sich überschlagenden Stimmen Hitlers und Goebbels lesen. (Vgl. 4.3.7)

² Abkürzung für den soundtechnischen Begriff »Public Address« als Bezeichnung für eine Lautsprecher-Anlage (in diesem Fall zur Mikrofonierung der Rede).

³ Eine Definition des hier verwendeten Choreographie-Begriffs folgt in Abschnitt 2.4.

bezeichne ich in Erweiterung der technischen Bestimmung mit *Public Address Systemen* Versammlungschoreographien der Stimm-Verstärkung. Meine Forschung widmet sich (politischen) Versammlungen als medialen Anordnungen. Public Address Medien werden in ihrem Potential analysiert, Beziehungen zwischen Versammlungsraum, Zeit der Versammlung und versammelten Körpern zu organisieren und zu gestalten.

Methodisch verknüpft die Dissertation medienhistorische Analyse mit einem Projekt Partizipativer Künstlerischer Forschung⁴. Im ersten Teil analysiere ich die Frühgeschichte von Sprachrohr/Megafon und PA, die als Erfindungsgeschichte(n) aufeinander folgender und voneinander lernender Versammlungen betrachtet wird (Kapitel 4). Choreographie kommt dabei als Analysekategorie zum Einsatz, die über ihre rein künstlerisch-ästhetische Bedeutung hinausweist. Angelehnt an Andrew Hewitts Konzept der »Social Choreography« (Hewitt 2005) fokussiere ich die durch Public Address Medien bestimmten Ebenen der Handlungen und Bewegungen als politische und soziale Interventionen.

Darauf aufbauend wird das »Human Mic« (eine zeitgenössische chorische Form der Stimm-Verstärkung) als spezifisches *Public Address System* und als Erfindung der Versammlungsbewegung Occupy Wallstreet in den Blick genommen (Kapitel 5).

Im zweiten Teil widme ich mich dem von mir durchgeführten Projekt Partizipativer Künstlerischer Forschung mit Aktivist*innen und Künstler*innen (Kapitel 6–8). Gemeinsam mit meinen Mitforschenden habe ich ein *Public Address System* für den spezifischen Kontext der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung entwickelt und performativ erprobt. Dieser Forschungsprozess partizipierte an einer Sozialen Bewegung, die sich gegen den Abriss der sogenannten Esso-Häuser im Hamburger Stadtteil St. Pauli engagierte. Die aktivistischen und künstlerischen Verfahren des Megafonchors stützen sich zum einen auf Praktiken, Alltagsexpertisen und hybride Wissensformen von Aktivist*innen, Künstler*innen sowie ehemaligen Mieter*innen, Nutzer*innen und Nachbar*innen der Esso-Häuser und zum anderen auf Erkenntnisse aus medienhistorischer Recherche.

Als spezifische Form der Stimm-Verstärkung und neue Form der Demonstration im urbanen Raum kommt der Megafonchor bis heute zum Einsatz. Er stellt ein Forschungsergebnis außerhalb der schriftlichen Arbeit dar. (Vgl. Video-Dokumentationen, Liste von links im Anhang)

Der Megafonchor ist ein *Public Address System* der Stimm-Verstärkung durch Stellvertreterinnen-Stimmen. Eine Assemblage aus 8-15 Frauen mit Megafonen vertont Statements und Gedanken aus Interviews mit Nachbar*innen, Nutzer*innen und Mieter*innen der Esso-Häuser. In wörtlicher

⁴ Das Projekt ist Teil eines Corpus von Forschungsprojekten, die aus den beiden Hamburger Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe« (2012-2015) und »Performing Citizenship« (2015-2017) hervorgegangen sind und zu einer Sammlung von Methoden und Verfahren beigetragen haben, die als »Participatory Art Based Research« gefasst werden. (Vgl. Peters/Gunsilius/Matthias/Evert/Wildner (2020) abrufbar unter: <https://pab-research.de> (letzter Zugriff 16.03.2023).

Wiedergabe sprechen sie anstelle der Interviewten. Sie sprechen auch anstelle der Esso-Häuser als urbanem Ort und informellem Versammlungsraum im Stadtteil St. Pauli. Vorbereitung und Durchführung öffentlicher Performances des Megafonchors waren Forschungsschritte, in denen das *Public Address System* sowohl öffentlich präsentiert als auch getestet, erprobt und weiterentwickelt wurde. In den Kapiteln 7+8 analysiere ich exemplarisch zwei konkrete Versammlungen, die der Megafonchor als *Public Address System* hervorrief und choreographierte.

Abschließend führe ich die Erkenntnisse aus der Partizipativen Künstlerischen Forschung mit der medienhistorischen Recherche in einer Reflexion zur Politik verstärkter Stimmen zusammen. (Kapitel 9)

1.3 Rückkopplung II

Der Abbruch einer Bundestagsdebatte ist der vorliegenden Arbeit vorangestellt, obwohl oder weil diese sich nicht den parlamentarischen Formen politischer Versammlungen widmet. Meine Partizipative Künstlerische Forschung fokussiert Demonstrationen und Ansprachen im urbanen Raum als Formen politischer Versammlungen und als temporäre Aneignungen. Das Parlament ist als spezifische Versammlungsform in seinen räumlichen und materiellen Bedingungen jedoch so offenkundig von soundtechnischen Innovationen und Konventionen geprägt und geformt, dass es mir als passender Einstieg in einen Text erscheint, der Verstärkungs-Systeme für die Stimme, Soundtechnik und Beschallungsanlagen als Choreographien politischer Versammlungen analysiert. Die Hörbarkeit der einzelnen Stimme beeinflusst seit der Antike Architektur, Dimension, Ausstattung, akustische Hilfsmittel, Anordnung der Sitze und Möblierungen von Parlamenten. Auch das Verhalten der Versammelten (ihre Aufmerksamkeit und Lautstärke), ihre Alltagschoreographien und Bewegungen ließen sich als Ergebnisse spezifischer akustischer Bedingungen eines Sprech- und Hörraums analysieren: Atmosphäre, Charakter, stimmlich hervortretende Politiker*innen-Persönlichkeiten sowie die repräsentativen Außenwirkungen von Parlamentsgebäuden sind von ihrer Funktion als Auditorien geprägt. (Vgl. Göttert 1998: 317-345)

„Ein ausgefeiltes computergesteuertes System mit zahllosen unter der Decke hängenden Lautsprechern soll »Studioqualität« im Plenarsaal schaffen und selbst den letzten Hinterbänkler aus dem Schlaf reißen. Theoretisch ist das möglich, praktisch bislang nicht.“ kommentiert »Der Spiegel« das Beschallungskonzept der Firma Siemens, das in der eingangs wiedergegebenen Bundestagsdebatte versagt hatte. (Der Spiegel 1993) Laut dem mit »Entdröhnter Adler. Es krächzt im neuen Bonner Plenarsaal. Wer ist Schuld an der verhunzten Akustik?« getitelten Artikel wurden damals Lautsprecher-Tests und Simulationen von Bundestagsdebatten durchgeführt. Die Angestellten der Bundestagsverwaltung hatten dabei die im Plenarsaal üblichen Geräusche, lautstarken Kommentare und Zwischenrufe vor Ort möglichst genau nachzuahmen. Dabei erzeugten die glatten Oberflächen aus Hartholz und Glas sowie der mitschwingende, metallene Bundesadler

im kreisrunden Saal unkontrollierbare Rückkopplungen. Die Wand aus Krach, die Störnebel aus dröhnenden Schallwellen wurden durch eine in doppeltem Sinn unheimliche Simulation hervorgerufen: in Abwesenheit der Parlamentarier*innen ahmten die Angestellten der Bundestagsverwaltung deren Stimmen nach. Der Plenarsaal war vom Grölen, Rufen, Pfeifen und Klatschen derer erfüllt, die ihre Stimme eigentlich an die politischen Repräsentant*innen abgegeben haben. Für den Moment eines Soundchecks vertraten sie akustisch und stimmlich ihre politischen Vertreter*innen. (Vgl. Der Spiegel 1993)

Wer während der Platzbesetzungen der Occupy Wallstreet Bewegung 2011 öffentlich sprechen wollte, rief laut „Mic Check!“. Die chorische Antwort der Umstehenden „Mic Check!“ ließ ein Lautsprechersystem anderer Art wirksam werden – das sogenannte Human Mic/Peoples Mic, das die Reden durch die Stimmen der Versammelten verstärkte, die Satz für Satz das Gesprochene chorisch wiederholten, um es auf dem gesamten Platz hörbar zu machen.

Die beiden Soundchecks gelten sehr unterschiedlichen Techniken der Stimmverstärkung in ebenso unterschiedlichen Formen politischer Versammlungen. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten, die für meine Forschung konstitutiv sind. Zum einen reagieren beide Soundchecks zunächst auf den Ausfall der Lautsprecher-Anlage. Im Zucotty Parc und an anderen urbanen Orten der Occupy Versammlungen gab es ein generelles Verbot von Lautsprecher-Anlagen, Megafonen und elektrischen Verstärker-Systemen. In 5.1 analysiere ich, wie das Human Mic zum einen die verbotene Soundtechnik substituierte und zum anderen zum spezifischen *Public Address System* der Occupy Wallstreet Bewegung wurde.

Im neu gebauten Plenarsaal für das neu gebildete gesamtdeutsche Parlament in Bonn musste eine komplexe Soundtechnik an die Bedingungen der Architektur und die akustischen Gegebenheiten einer spezifischen Versamlungsform erst angepasst werden.

Beide Soundchecks agieren mit einem Nachahmen von Stimmen, mit Formen der stimmlichen Wiederholung, die der akustischen Verstärkung dienen. In beiden Soundchecks ist die stimmliche Stellvertretung Reaktion auf einen Ausfall, auf ein Nicht-Funktionieren der akustischen Anlagen. Daraus lässt sich die Frage ableiten, auf welche Weise *Public Address Systeme* generell mit Fragen der Repräsentation und des stellvertretenden Sprechens in Versammlungen verknüpft sind.

Bei meiner Forschung zu Verstärkungssystemen für die Stimme, die in politischen Versammlungen zum Einsatz kommen, handelt es sich im Grundsatz um »Unbehagenforschung«. Woher kommt die eigene innere Abwehr gegen ritualisierte politische Gesten und Klänge der Ansprache? Wie choreografieren Beschallungsanlagen die Körper der Redner*innen? Welche Rollen schreiben sie den Adressierten zu? Auf welche Weise wird durch Stimmverstärkung akustisch Raum hergestellt? Welche temporären Kollektive, welche Imaginationen politischer Gemeinschaft sind durch

Techniken und Technik hervorgerufen? Und schließlich: Wer wird hier verstärkt, wer gleichsam apparativ aus dem politischen Diskurs ausgeschlossen?

Ausgehend von diesen Fragen widmete sich der partizipative Prozess Künstlerischer Forschung der Erfindung und Erprobung eines *Megafonchors* als Format der Verstärkung politischer Rede im öffentlichen Raum. In transdisziplinärer Forschung arbeitete ich daran gemeinsam mit Alltagsexpert*innen im Gelingen und Scheitern öffentlicher Ansprache: mit Aktivist*innen aus dem Umfeld der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung sowie mit der spezifischen Expertise von Performer*innen, Tänzer*innen, Musiker*innen, Mitgliedern eines Laienchores sowie Mitwirkenden des Hamburger Kollektivs *Schwabinggrad Ballett*⁵.

Für meine Mitforschenden und für mich selbst als Forschende und als Künstlerin ging es zunächst auch darum, sich unmittelbar dem Druck der Bedeutungen auszusetzen, den Klang und Ikonografie eines Megafons auf Verwender*innen wie auf Adressierte ausübt. In der Megafonstimme, die hochfrequent und leicht verzerrt klingt, schwingt etwas mit. Von hier aus folge ich meinem Verdacht, dass Stimmverstärkungssysteme keine formalen, rein technischen Elemente sind, sondern eine politische Vorgabe. Sie legen fest, wer verstärkt wird und sie *bestimmen*, was überhaupt als politischer Diskurs gilt.

⁵ Das *Schwabinggrad Ballett* verknüpft seit 20 Jahren Aktivismus, Musik, Performance und Debatte. Ausgehend von einem Verständnis von urbanem Raum als Ort der Widersprüche und produktiven Konfrontationen arbeitet das aktivistische »Einsatzkommando« mit künstlerischen und insbesondere musikalischen Mitteln daran, Konflikte und Differenzen wahrnehmbar werden zu lassen, die Stadt ausmachen. Zwischen Straße und diversen Kunst- und Kulturinitiativen sucht die fluktuierende Gruppe kontinuierlich nach neuen Aktionsformen und Interventionsmöglichkeiten, in denen auch Zweifel, Mehrdeutigkeiten und Widersprüchlichkeiten öffentlich demonstriert werden können. (Vgl. Schwabinggrad Ballett 2021) Meine Forschung basiert auf Erfahrungen, die ich als Mitwirkende sammeln konnte. Die Forschungsfragen der Dissertation haben sich aus langjähriger künstlerischer und aktivistischer Praxis ergeben.

2. Methoden und Grundlagen der Forschung

2.1 Participatory Art Based Research

Meine Recherche zur frühen Mediengeschichte des Megafons liefert anhand von Athanasius Kirchers Erfindungen und Forschungen zu Stimmverstärkung im 17. Jahrhundert (Vgl. 4.2.4) ein Beispiel dafür, dass Kunst und Wissenschaft nicht immer getrennte und konträre Bereiche waren. Erst mit dem Wissenschaftsverständnis des 19. Jahrhunderts werden Kunst und Wissenschaft zu gegensätzlichen Feldern scheinbar unvereinbarer Praktiken und Prinzipien. Das nach subjektiven und intuitiven Kriterien agierende singuläre Genie des Kunstschaffens wurde von einer Erkenntnisproduktion nach definierten Methoden und rationalen Prinzipien der Wissenschaft abgegrenzt.

Kritische Analysen der Rolle von Medien in der Wissenschaft, zunehmende Prozess-Orientierung und Fokussierung auf Aspekte des Forschens in den Künsten sowie digitale Kunstformen stellen seit Beginn des 21. Jahrhunderts die Trennung von Kunst und Wissenschaft in Frage (Vgl. Mersch/Ott 2007, Mersch 2009). Der darauf antwortende breit gefächerte Diskurs über Künstlerische Forschung (Vgl. Badura/Dubach/Haarmann/Mersch/Rey/Schenker/Pérez 2015) spiegelt ein wachsendes und heterogenes Feld an Theorien, Schulen, Praktiken, Methoden sowie kunsttheoretischen, philosophischen, wissenschafts- und bildungspolitischen Debatten. Grundsätzlich stehen sich zwei Definitionen künstlerischen Forschens gegenüber:

- 1. Künstlerische Forschung wird als Forschung innerhalb der Kunst/Forschung über und für Kunst (Borgdorff 2006) verstanden oder
- 2. Künstlerische Forschung wird als Hybrid aus Kunst und Wissenschaft konzipiert, der andere Wissensformen produziere, die das akademische Feld überschreiten und herausfordern können (Busch 2016).

Participatory Art Based Research schlägt einen dritten Zugang vor, der weder auf Kunst als Wissenschaft/Kunst im Dienst oder nach Kriterien der Wissenschaft oder wissenschaftlich relevante Kunst abzielt noch Künstlerische Forschung allein im Feld der Produktion und Reflexion von Kunst verortet. (Vgl. Peters/Gunsilius/Matthias/Evert/Wildner 2020a) Als Basis hierfür kann ein Unterschied zwischen Forschung und Wissenschaft gelten, der in Bruno Latours kurzem Aufsatz »From the World of Science to the World of Research?« ausgedrückt ist: „Science is certainty; research is uncertainty. Science is supposed to be cold, straight, and detached; research is warm, involving, and risky. Science puts an end to the vagaries of human disputes; research creates

controversies. Science produces objectivity by escaping as much as possible from the shackles of ideology, passions, and emotions; research feeds on all of those to render objects of inquiry familiar.“ (Latour 1998)

Bezogen auf rasante wissenschaftliche Fortschritte der vergangenen anderthalb Jahrhunderte beobachtet Latour einen Übergang von einer Kultur der Wissenschaft zu einer Kultur der Forschung. Wissenschaft, so der zugrunde liegende Gedanke, hat als »Heilmittel« der Gesellschaft, die durch Objektivität und Fakten in linearem Fortschritt auf eine bessere und gerechtere Zukunft zusteuert, versagt. Wissenschaftlicher Fortschritt hat die Welt nicht gerechter, besser, ökologisch und politisch zukunftsfähiger gemacht. Das Ideal der autonomen Wissenschaft aus dem 19. Jahrhundert verabschiedet Latour in diesem Text zugunsten einer Idee von Forschung als Teil eines gesamtgesellschaftlichen Aushandlungsprozesses. Der Übergang von einer Kultur der Wissenschaft zu einer Kultur der Forschung besteht demnach in vervielfachten Beziehungen zwischen Forschung und Gesellschaft, die über den Aspekt wissenschaftlicher Bildung oder Erziehung hinausgehen. Hier schließt Isabelle Stengers aus ebenfalls wissenschaftshistorischer und philosophischer Perspektive mit einer Forderung nach neuen Beziehungsweisen zwischen Forschung und Öffentlichkeiten an⁶. (Stengers 2017)

Doch (wie) kann ein Recht auf Teilhabe an Forschung als gesellschaftlichem Aushandlungsprozess praktiziert werden? Forschung legitimiert und ermöglicht gesellschaftliche Transformationen, eröffnet Handlungsoptionen und Handlungsstrategien. Sibylle Peters konstatiert, dass zwar ein Recht auf Bildung existiere, nicht aber ein Recht auf Forschung⁷. (Peters 2019, Vgl. Peters/Gunsilius/Matthias/Evert/Wildner 2020a) Im Diskurs über Künstlerische Forschung als Produktion⁸ von Wissen wird nicht zuletzt über Forschung als Gemeinwesen sowie über ein demokratischeres und inklusiveres „Forschen aller“ (Peters 2013) verhandelt.

Mein Forschungsprojekt trägt zur Entwicklung einer Sammlung von Methoden, Reflexionen und Theoretisierungen bei, welche aus zwei Hamburger Graduiertenkollegs: »Versammlung und Teilhabe« (2012-2015) und »Performing Citizenship« (2015-2017) hervorgehen. Unter der Begriffsbildung »Participatory Art Based Research« wurde Künstlerische Forschung als Praxis und

⁶ »Another Science is Possible: A Manifesto for Slow Science« zweifelt die Fähigkeit einer nach dem Ideal wissenschaftlicher Autonomie agierenden Forschung an, als Problemlöser gesellschaftlicher und komplexer Problemstellungen zu wirken. Stengers fordert, Forschung nicht nur an Öffentlichkeiten zu vermitteln, sondern als Praxis einer Teilhabe an gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen neu zu positionieren. (Vgl. Stengers 2017)

⁷ ”Research is still a privilege of the few. However, we have the right to have rights, and so we can ask us, if the right to research is a right, that we think we should have, we think everybody should have. And in as far as the answer is yes, art allows us to perform as if, we had it.” (Peters 2019)

⁸ Tom Holert definiert die sogenannte »Produktion« von Wissen in Bezug auf Künstlerische Forschung nicht ökonomietheoretisch als kapitalistische Wertschöpfung, mit der etwa die Eingliederung in einen marktförmigen Wissenschaftsbetrieb (im Sinne von Produktion als Verwertbarkeit Z.B. durch Lizenzen, Patente etc.) erfolge, sondern er wendet den Begriff »Wissensproduktion« in eine produktivistische Emphase der Herstellung: Wissensproduktion als intervenierende gesellschaftliche Wirksamkeit Künstlerischer Forschung (Holert 2015: 281f.)

Theorie zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft reflektiert und erprobt. Im Fokus stand die Herstellung von neuen/erweiterten/vervielfachten Verbindungen zwischen Forschung und Öffentlichkeiten.⁹ Künstlerische Verfahren und Methoden zeitgenössischer Praxis der Darstellenden Künste, Erfahrungswissen und Werkzeuge aus dem Kontext von Performance, Theater und Live Art können mediale, materielle und performative Bedingungen herstellen, um in und mit Öffentlichkeiten zu forschen. (Vgl. Burri/Evert/Peters/Pilkington/Ziemer 2014, geheimagentur 2011, Peters/Gunsilius/Matthias/Evert/Wildner 2020a). Participatory Art Based Research kreiert und verwendet künstlerische Formate und Strategien, um Öffentlichkeiten an Forschungsprozessen teilhaben zu lassen: „*It (Participatory Art Based Research [Anm. der Autorin]) understands the arts as providing crucial resources, toolboxes and opportunities to change the relation between research and the public and to create research practices in and for society.*“ (Peters/Gunsilius/Matthias/Evert/Wildner 2020a). Die Verwendung des Begriffs »Teilhabe« markiert dabei einen kritischen Zugang zum Begriff der Partizipation, indem er sich vom reinen »Teilnehmen« unterscheidet und von strategischen Simulationen partizipativer Prozeduren abgrenzt, in denen lediglich Legitimation neoliberaler Gouvernementalität geschaffen wird¹⁰. (Vgl. Miessen 2012).

2.2 Forschen mit Aktivist*innen und Künstler*innen

In einem transdisziplinären¹¹ Erfindungsprozess habe ich gemeinsam mit:

- Aktivist*innen aus dem Umfeld des Hamburger Recht auf Stadt Netzwerkes¹²,
- mit Bewohner*innen, Nutzer*innen und Nachbar*innen der sogenannten »Esso-Häuser« im Hamburger Stadtteil St. Pauli,
- mit Mitwirkenden der Initiative Esso Häuser¹³,
- mit Mitwirkenden des Kollektivs *Schwabinggrad Ballett*
- mit der spezifischen Expertise von Performer*innen, Tänzer*innen und Musiker*innen

den Megafonchor als *Public Address System* entwickelt.

⁹ Als demokratische Grundbedingung ist »Öffentlichkeit« nicht gegeben; sie wird produziert und hergestellt (Vgl. Habermas 1971), wobei die singuläre (bürgerliche) Öffentlichkeit von der Habermas ausgeht, längst kritisch überformt wurde von Theoretiker*innen, die von fluktuierenden und diversen pluralen Öffentlichkeiten (Vgl. Fraser 1990 und 2008, Raunig/Wuggenig 2005, Golinski 1992), von »Publics« und »Counterpublics« (Warner 2005) ausgehen. Im Anschluss daran, verwende ich den Plural des Begriffs.

¹⁰ Mit Hilfe künstlerischer Verfahren realisierte zum Beispiel die *planbude* eine partizipative Planung des Neubaus der Esso-Häuser in Hamburg und lieferte damit ein Beispiel, wie Methoden aus dem Kontext der Kunst Teilhabe, Transparenz und Öffentlichkeiten organisieren und realisieren können. (Vgl. planbude 2014)

¹¹ Wolfgang Krohn definiert transdisziplinäre Forschungsprojekte als Vorhaben, »an deren Ausgangspunkt die Wahrnehmung einer gesellschaftlichen Problemlage steht und deren Zielsetzung ein strategischer Beitrag der Wissenschaft zur Entwicklung und Umsetzung einer Problemlösung ist.« (Krohn 2012: 1)

¹² Vgl. meine Ausführungen zum Forschungskontext in Kapitel 3

Vgl. Recht auf Stadt 2021 abrufbar unter: <http://www.rechtaufstadt.net/ueber-about/> (Letzter Zugriff: 22.03.2023)

¹³ Vgl. Initiative Esso Häuser 2010, abrufbar unter: www.initiative-esso-haeuser.de/ueberuns.html (letzter Zugriff 16.03.2023) Siehe auch meine Ausführungen zum Forschungskontext in diesem Kapitel.

Im Kontext einer Sozialen Bewegung gegen die rasante Gentrifizierung des Hamburger Stadtteils St. Pauli testete ich mit meinen Mitforschenden experimentelle Techniken der Stimmverstärkung. Der Prozess der Erfindung und Erprobung des Megafonchors hat den urbanen Protest gegen den Abriss der Esso Häuser an der Hamburger Reeperbahn kontinuierlich begleitet. Das *Public Address System* wurde öffentlich erfunden, erprobt und weiterentwickelt – in Form von Hybriden aus wissenschaftlicher und politischer Demonstration sowie in künstlerischen Aufführungen im urbanen Raum.

Der Megafonchor wurde während und als Teil von Demonstrationen entwickelt und hat die Initiative Esso Häuser in den Jahren 2012-2014 kontinuierlich »verstärkt«. Er kam auf Kundgebungen und Manifestationen der Initiative zum Einsatz und wurde auf Theaterbühnen aufgeführt. (Vgl. 8.1.2, Vgl. Anhang)

Erfahrungswissen und Alltagsexpertisen urbaner Akteur*innen, Aktivist*innen und Künstler*innen fließen gleichwertig mit meiner Recherche zur medienhistorischen Frühgeschichte des Megafons und der PA in eine Definition von *Public Address Systemen* als Versammlungschoreographien der Verstärkung von Stimmen.

2.3 Forschende versus Mitforschende

Die vorgelegte Dissertation fußt zwar auf einem Partizipativen Projekt Künstlerischer Forschung – Autorin der Arbeit bin jedoch ich allein. Ich habe das Projekt als Forschende entwickelt, geleitet und reflektiert. Im Gegensatz zu meinen an unterschiedlichen Forschungsschritten beteiligten Mitforschenden habe ich alle sechs Forschungsphasen durchlaufen:

- 1. Workshops zu öffentlicher Rede und ihrer Verstärkung für Initiativen aus dem Umfeld des Hamburger Recht auf Stadt Netzwerkes (Vgl. 3.5)
- 2. Medienhistorische Recherche zur Erfindungsgeschichte von Megafon und PA und Entwicklung des Begriffs *Public Address System* (Kap. 4)
- 3. Analyse des *Human Mic* als *Public Address System* der Occupy Wallstreet Bewegung (Kap. 5)
- 4. durch Verfahren des Human Mic inspirierte Erfindung des Megafonchors in Partizipativer Künstlerischer Forschung mit Aktivist*innen und Künstler*innen (Kapitel 6-8)
- 5. Performative Erprobung des Megafonchors als *Public Address System* (Kap. 7+8)
- 6. Video-gestützte Beschreibung und Analyse der durch den Megafonchor hervorgerufenen Versammlungschoreographien (Vgl. 7.2 und 8.2)
- 7. an die Medienhistorische Recherche sowie die Partizipative Künstlerische Forschung anschließende Reflexion zur *Politik der verstärkten Stimme* (Kap. 9)

In der Reflexion des Partizipativen Künstlerischen Forschungsprozesses wird verdeutlicht, dass

meine Mitforschenden in unterschiedlichen Intensitätsgraden involviert waren und dass auch ihre Forschungsinteressen unterschiedlich gewesen sind und ebenso diverse Schnittstellen mit meinen Forschungsfragen zu *Public Address Systemen* aufwiesen.

Der intensivste Grad der Involvierung in die Forschung liegt bei den 14 Frauen, die in wechselnden Konstellationen bei diversen Interventionen und Auftritten des Megafonchors performten bzw. die das *Public Address System* gemeinsam mit mir entwickelt und performativ erprobt haben. Ein Teil der mit mir forschenden Frauen waren als Mieterinnen, Nutzerinnen oder Nachbarinnen der Esso-Häuser selbst vom drohenden Abriss der Gebäude betroffen und hatten aus diesem Grund ein starkes eigenes Interesse an aktivistischen und künstlerischen Formen des Protests in diesem Kontext. Andere waren als Aktivist*innen in der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung aktiv als Mitwirkende der Initiative Esso Häuser oder verwandter Initiativen. Ein weiterer Teil der mit mir an und mit dem Megafonchor forschenden Frauen war insbesondere an der künstlerischen Entwicklung des Formats interessiert (Choreographinnen, Performerinnen, Mitstreiterinnen aus dem aktivistisch-künstlerischen Kollektiv *Schwabinggrad Ballett* und aus dem auf Demonstrationen singenden *Buttclub Chor*¹⁴). Für den weiteren Erfindungsprozess des Megafonchors ergab sich daraus eine heterogene Allianz von Frauen: divers in ihren jeweiligen aktivistischen Praktiken, Interessen und Erfahrungen, in Herkunft, Alter (zwischen 23 und 54 Jahren), Muttersprache sowie unterschiedlichen künstlerischen Expertisen (Choreographie/Tanz, Chorerfahrungen/Chorleitung, Gesang, Performance/Live Art sowie »Laien« ohne künstlerische Praxis).

Gemeinsam mit dem aus Aktivist*innen, Musiker*innen, Journalist*innen und Performer*innen bestehenden Hamburger *Schwabinggrad Ballett* habe ich das Human Mic im Rahmen von Demonstrationen getestet. Der Megafonchor ist nicht nur informiert von meiner langjährigen Involvierung in das Kollektiv, das ungewöhnliche Formate politischen Protests und künstlerische Methoden des Demonstrierens erprobt - einige im Kollektiv aktive Künstlerinnen und Aktivistinnen wurden darüber hinaus zu Performerinnen des Megafonchors.

Etwa 50 Aktivist*innen aus dem Umfeld des Hamburger Recht auf Stadt Netzwerkes insbesondere der *Initiative Esso Häuser* sowie der Vorbereitungsgruppen des *Hamburger Euromayday* 2012 und 2013 sowie des *Gängeviertels* partizipierten punktuell in Form von Workshops.

Da mit der vorgelegten Dissertation auch Partizipative Künstlerische Forschung erprobt, reflektiert und profiliert wird, ist eine auf kritischer Auseinandersetzung mit dem Begriff der »Partizipation« beruhende Analyse der Forschungspraxis konstitutiv. Partizipation beginnt mit einem starken geteilten Forschungsinteresse, das sich im Prozess (bezogen auf vorliegende Dissertation: im Erfindungsprozess eines *Public Address Systems*) aktualisiert, transformiert, konkretisiert. Dieses

¹⁴ Es handelte sich um einen, von der Schwabinggrad Ballett-Musikerin/Aktivistin Christine Schulz geleiteten Laienchor, der insbesondere auf Demonstrationen, Kundgebungen und anderen politischen Anlässen auftrat.

gemeinsame Interesse lag *nicht* in der Begriffsentwicklung des Terms *Public Address System* und meiner Fragestellung nach den choreographischen Funktionen von Beschallungsanlagen in politischen Versammlungen.

Gemeinsames Interesse im Erfindungsprozess des Megafonchors war die Forschung an einem aktivistischen Format, an einer *stimmigen* Form des Protests gegen den Abriss der Esso-Häuser; die Suche nach neuen Formen des Demonstrierens in noch unerhörten/ungesehen Weisen der Stimmverstärkung. Spezifischer formuliert in Bezug auf den Kontext des Forschungsprojektes (Vgl. Kapitel 3): das Forschen nach Verfahren der Verstärkung von Stimmen der vom Abriss der Esso-Häuser Betroffenen und die Suche nach einem Umgang mit dem damit einhergehenden Unbehagen, für andere, anstelle anderer zu sprechen war das gemeinsame Anliegen meiner Mitforschenden. Uns verband neben diesem Forschungsinteresse¹⁵ das aktivistische Interesse, den Abriss der Esso-Häuser auf St. Pauli zu verhindern. Voraussetzung der Erkenntnisproduktion war (wie ich in vorliegender Arbeit darlege):

- 1. meine Komplizinnenschaft als Aktivistin, meine Partizipation in einer politischen Protestbewegung gegen den Abriss der Esso Häuser auf St. Pauli. (Den daraus resultierenden spezifischen Standpunkt der Betrachtung gilt es im Analyseprozess kontinuierlich zu reflektieren und transparent zu halten.)
- 2. die Erkenntnis, dass die Forschung an und mit dem Megafonchor partizipativ ist, indem sie ihrerseits partizipiert. Die Erfindung und performative Erprobung des Megafonchors als *Public Address System* hat den politischen Konflikt um die Esso-Häuser in den Jahren 2012-2015 kontinuierlich begleitet. Der Forschungsprozess selbst partizipierte an Versammlungen, Demonstrationen, Pressekonferenzen, Aktionen und Kundgebungen der *Initiative Esso Häuser*. Es handelt sich um partizipative künstlerische Forschung, die ihrerseits einbezogen ist. Wissen wird, wie ich zeigen werde, dezidiert da produziert, wo Forschungsprozess und künstlerische Arbeit in der Lage sind, am bestehenden Protest teilzuhaben (ihn zu verstärken), anstatt diesen (als Forschung oder Kunst) zu initiieren, zu dirigieren oder zu kontrollieren. Partizipative Künstlerische Forschung, ist Künstlerische Forschung, die partizipiert.

2.4 Choreographien des Versammelns

Meiner Forschung liegt ein Choreographie-Begriff zugrunde, der über eine rein künstlerisch-ästhetische Bedeutung hinausweist, indem er auf die raumzeitliche Strukturierung von Versammlungen angewendet wird. Choreographie steht hier im Zusammenhang mit der körperlich-räumlichen Verortung öffentlicher Rede. Ich orientiere mich an einem erweiterten Verständnis von

¹⁵ Transdisziplinäre Forschung ist Reaktion auf eine konkrete gesellschaftliche bzw. „realweltliche“ Problemlage, für die in der Forschung nach Lösungen gesucht wird (Krohn/Grunwald/Ukowitz 2017: 342, Vgl. Krohn 2011: 1).

Choreographie als Analysekategorie, wie ihn der von Andrew Hewitt geprägte Begriff »Social Choreography« zur Verfügung stellt. (Hewitt 2005, Vgl. Cvejic/Vujanovic 2012: 55-71) Soziale Choreographie ist die Performance von vielfältigen Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen Ästhetik und Politik. Choreographie ist mit dem Sozialen und Politischen direkt verwoben, nicht als ästhetische Spiegelung oder intendierte Darstellung sondern als Produktion, als verkörpernde Praxis sozialer/politischer Normen und Ordnungen im Wandel. (Vgl. ebd.)

Choreographie ist als soziale und politische Artikulation der Körper in das Fundament unserer Alltagserfahrungen eingeschrieben - in Form bewusster sowie unbewusster Vorschriften für Bewegung. Choreographie war ab dem 17. Jh. zunächst als Bezeichnung für die Tanz-Schrift/Tanz-Notation „gr. *choros*: Tanz, Reigen und *graphein*: schreiben“ in Gebrauch und wird erst im 20. Jh. auf die Produktion/Kreation von Tänzen angewendet. (Brandstetter 2005: 52 [Herv. i. Orig.]). Das in ursprünglicher Bedeutung als *Aufschreibesystem* relevante Schreiben wird unter dem Begriff des „Aesthetic Continuum“ (Hewitt: 2012: 1-36) gewendet in das, was sich in Körper und Alltagsbewegungen aber auch in Tanzpraktiken *einschreibt* und in choreographischer Analyse *lesbar* gemacht werden kann. In den alltäglichen Bewegungen, im Gehen, Stehen und Sitzen, in Relation zu anderen Körpern, zu Dingen und Räumen wird Soziale Ordnung konkret umgesetzt. (Vgl. Cvejic/Vujanovic 2012: 49-54) Indem sich Körper und Dinge in den Bewegungen des Alltags zueinander in Beziehung setzen, sich auf bestimmte Weise versammeln und zerstreuen, einander gegenüber treten, einander ausweichen, Abstand halten, einander entkommen, sich verbinden, synchronisieren oder ignorieren, produzieren sie eine soziale Realität des Alltags als performative Ordnung von Raum, Körper(n) und Dingen/Materialien.

Angelehnt an das hier skizzierte Choreographie-Verständnis bezeichne ich mit *Public Address Systemen* nicht die technischen Artefakte einer Beschallungsanlage, sondern die durch sie hervorgerufenen Performances von Ideologien in einer konkreten Versammlungschoreographie. *Public Address Systeme* sind von Sozialen Ordnungen geformt und geprägt. Organisationen des Gesellschaftlichen stellen sich in ihnen dar, wobei sie gleichzeitig Modell, Entwurf einer noch kommenden, gewandelten Sozialen Ordnung sein können.

Was wird mit den technischen Artefakten zur Stimmverstärkung getan? Welche Bewegungen werden hervorgerufen? Wer tut das wie? Was ist präsent? Wer ist präsent? Wer und was sind absent? Wie wird verstärkt? Wer wird verstärkt? Was wird verstärkt? In welche Beziehung bringt die PA versammelte Körper zu einander und zum Raum der Versammlung sowie zu Objekten und Dingen in diesem Raum? Wie prägen, verändern, stabilisieren¹⁶ oder beeinflussen zum Beispiel Mikrofone,

¹⁶ Latour kritisiert die „Soziologen des Sozialen“ (Latour 2007: 116), welche Gesellschaft über soziale Bindungen definierten, ohne Objekte als Handlungsträger einzubeziehen: „In der Praxis sind es stets Dinge [...], die ihre »stählerne« Eigenschaft der fragilen Gesellschaft leihen. So ist das, was Soziologen unter der »Macht der Gesellschaft« verstehen, nicht die Gesellschaft selbst – das wäre tatsächlich Magie –, sondern eine Art von

Lautsprecher oder Megafone diese Beziehungen?

In Anlehnung an das Konzept Sozialer Choreographien fokussiere ich die Ebene der Handlungen und Bewegungen. Ich analysiere *Public Address Systeme* als politische und soziale Interventionen. Ihre Ästhetik nehme ich als integralen Bestandteil dessen wahr, was sie artikulieren.

Ein Verständnis von *Public Address Systemen* als Choreographien impliziert, dass diese sich in jeder Versammlung neu herstellen: sie sind immer Choreographie einer konkreten Versammlung. *Public Address Systeme* als Choreographien zu verstehen, bedeutet, einen Fokus darauf zu legen, was durch sie im Werden ist, was sich durch sie konkret ereignet: welche Dinge und Körper versammeln sich durch sie und welche Handlungen und Bewegungen werden vollzogen?

Meine in den Kapiteln 7+8 dargelegten Video-gestützten Beobachtungen, Beschreibungen und Reflexionen der performativen »Einsätze« des Megafonchors zielen nicht auf Aufführungsanalysen künstlerischer Performances. Die Video-Dokumente sind Ausgangspunkt einer Verbalisierung der Bewegungsverläufe, Raumwege und Sozialen Choreographien der durch den Megafonchor versammelten Publika.

Choreographie als Analysekategorie ist grundsätzlich auf einen Forschungsgegenstand gerichtet, der prozessual, komplex und ephemer ist. Es handelt sich bei (Versammlungs-) Choreographien um Ereignisse in einer unüberschaubaren Gleichzeitigkeit von Bewegungen von Körpern und Dingen in Raum und Zeit; um sich überlagernde akustische, optische und kinetische Eindrücke. *Aufschreibesysteme*¹⁷ (Kittler 1985) sind Voraussetzung wissenschaftlicher Betrachtung und kultureller Diskurse. Choreographien sind ausschließlich mit Hilfe medialer Übersetzungen in Sprache/Schrift, in Bilder oder Filme/Videos in einen Diskurs einzubinden. (Vgl. Brandstetter/Klein 2015: 14-15) Die Video-Lektüre ist zu einem zentralen Werkzeug choreographischer Analysen geworden. (Vgl. Evert 2003: 39-42, Thurner 2015, Brandstetter/Klein 2015: 14-16). Hier gilt es, medientheoretische Fragen der Übersetzung von Dreidimensionalität in das zweidimensionale Videobild, Kamerabewegung, Bildausschnitt und Montage zu reflektieren - und zwar im Bewusstsein, dass mediale Übertragungen zugleich Voraussetzung und Problem der Analyse sind.¹⁸ Obwohl der hier verwendete Choreographie-Begriff über den Kontext von Tanz hinausweist orientiere ich mich an tanzwissenschaftlichen choreographischen Analysen, welche die Schwierigkeit eines Transfers von Choreographie in Videodokumente/von Bewegung in Sprache reflektieren. (Vgl. Brandstetter 2015: 55, Brandstetter/Klein 2015: 15)

Zusammenfassung aller bereits mobilisierten Entitäten, um Asymmetrien dauerhafter zu machen.“ (ebd. 2007: 117)

¹⁷ Friedrich Kittler definiert »Aufschreibesystem« als „das Netzwerk von Techniken und Institutionen (...) die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“ und prägte damit die mediengeschichtlich informierte Diskursanalyse. (Kittler 1985: 519)

¹⁸ Dieses Paradox beschränkt sich mitnichten auf eine wissenschaftliche Betrachtung von (Versammlungs-) Choreographien oder Performances – sie prägt jede empirische Forschung, deren »Gegenstände« nicht fixierbar, vielschichtig, immer schon flüchtig, vergangen, abwesend sind (Geschichts- Sozial- und Kulturwissenschaften).

Zum Problem medialer Übersetzung addiert sich ein weiteres »Problem« der Wahrnehmung, das die choreographische Analyse prägt: mit Ausnahme der in 8.1.2 erwähnten Bühnenversion von *ESSO HÄUSER ECHO* fehlt mir als Forschende die Perspektive der versammelten Zuhörer*innen/Zuschauer*innen (bzw. die Erinnerung daran). Denn bei allen »Einsätzen« des untersuchten *Public Address Systems* war ich als Performerin an der Versammlung beteiligt. Die Video-Analyse ersetzt die fehlende Perspektive nicht. Mittels Videobetrachtung gewinne ich den Blickwinkel eines Sekundär-Publikums außerhalb der Raum-Zeit der konkreten Versammlung. Diese Wahrnehmung ist wiederum abhängig von Kameraführung, Bildausschnitt und Montage der Video-Dokumentation.

2.5 Medien des Versammelns

Ein finiter Medienbegriff existiert nicht und wäre nicht anzustreben, da unterschiedliche Mediendefinitionen für ebenso diverse Forschungsgebiete, Forschungsfragen, Diskursanalysen sinnstiftend sind (Vgl. Klook/Spahr, 1997: 8) Vorliegende Dissertation widmet sich (politischen) Versammlungen als medialen Anordnungen. Public Address Medien zur Verstärkung von Stimmen werden in ihrer choreographischen Funktion analysiert, d.h. in ihrem Potential, Beziehungen zwischen Versammlungsraum, Zeit der Versammlung und versammelten Körpern zu formen und hervorzubringen. Mediale Konstellationen des Public Address verändern, organisieren, ermöglichen und produzieren, wie ich zeigen werde, performative Versammlungsakte der »Verstärkung«, indem sie zum Beispiel Aufmerksamkeit herstellen, autorisieren, beglaubigen, Evidenz stiften, legitimieren öffentlichen Raum herstellen oder besetzen. Die beiden verwobenen Forschungsvorhaben vorliegender Dissertation:

- a) Begriffsentwicklung des Terms *Public Address System* als medientheoretischer Analysekategorie zur Beobachtung, Untersuchung und Verbalisierung technisch und »körpertechnisch« (Mauss 1989) hervorgebrachter Sozialer Choreographien der Stimm-Verstärkung
- b) die Erfindung und performative Erprobung eines *Public Address Systems* in Partizipativer Künstlerischer Forschung

basieren auf einem modernen und postmodernen Medienbegriff, der davon ausgeht, dass Medien:

- 1) nicht nur Inhalte bzw. Informationen transportieren oder vermitteln, sondern diese formen und hervorbringen (McLuhan 1992)
- 2) Kommunikation nicht nur technisch ermöglichen, sondern strukturieren und produzieren (McLuhan 1992)
- 3) Wahrnehmung und darüber Diskurse prägen, organisieren und erst hervorbringen¹⁹. (Kittler 1985, Vgl. Kittler 1993: 61)

¹⁹ So betrachtet Friedrich Kittler die Rolle medienhistorischer Wandlungen der »Aufschreibesysteme« für epochale anthropologische Menschenbilder. Die Idee eines »Autonomen Subjektes« werde beispielsweise erst durch Alphabetisierung und Verbreitung des Buchdrucks um 1800 hervorgebracht und geprägt. (Kittler 1985: 298)

Nicht die Botschaft oder ein medial zu vermittelnder Inhalt, sondern das Medium selbst transformiert und organisiert demnach Wahrnehmungsweisen, Kommunikation, gesellschaftliche Verhältnisse, menschliche Beziehungen, Wissen, Diskurse und Öffentlichkeiten: „The medium is the message“. (McLuhan 1992: 17) Der auf Marshall McLuhan Bezug nehmende Mediendiskurs brachte spezifische Reflexionen über das Verhältnis von menschlichem Körper und Technik hervor. McLuhan betrachtete in seiner »Extensionstheorie« Technik und mediale Technik als amputierte oder ausgelagerte menschliche Körperteile/als Körper-Extensionen (McLuhan 1964). Kommt es zu stärkerer Inanspruchnahme bestimmter Körperteile durch epochale Wandlungen von Arbeitsbedingungen, durch ökonomische, kulturelle oder gesellschaftliche Transformationen werden betreffende Körperteile als technische Geräte veräußert. (Vgl. McLuhan 1992: 58) Derrick DeKerckhove vervollständigt dieses analysierte Verhältnis von Körper und technischen Geräten, indem er feststellt, dass diese Veräußerungen/Externalisierungen wiederum Körper und Wahrnehmung verändern und strukturieren. (DeKerckhove 1993) Vilém Flusser und Paul Virilio formulieren aufbauend auf McLuhans Extensionstheorie Medienkritiken die ein Überflüssig-werden oder Verschwinden des menschlichen Körpers ausmachen. (Flusser 1985, Virilio 1990/1996/1998/1999, Vgl. Berr 1990, Vgl. Evert 2003: 15-22)

Moderne und postmoderne Medientheorien verhandeln und befragen das Verhältnis von Körper und Technik, Körper und Medium, Mensch/Menschenbild und Medium, Diskursen und Medium - weniger aber das Verhältnis von Medien und Versammlungen. Public Address Medien wie Megafon oder PA sind aus diesem Grund keine Schlagworte der Mediengeschichte. (Vgl. Kapitel 4) Vorliegende Arbeit verschiebt das Interesse auf den *versammelnden* Aspekt von Medien: Medium (lat. »Mitte«) als »Mittelpunkt« (von lat. Medius/medium) wird als „Mitte, das Mittlere, in der Mitte Befindliche, Dazwischenliegende“²⁰ (DWDS 2021) von Versammlungen analysierbar. Medien werden als etwas betrachtet, worum und wodurch sich Menschen versammeln, als Grundbedingungen des Versammelns.

Meine Begriffsentwicklung von *Public Address System* knüpft sowohl an Reflexionen zur Stimme als Medium (Epping-Jäger/Linz 2003, Felderer 2004, Göttert 1998 und 2000, Kittler/Macho/Weigel 2002, Kolesch/Krämer 2006, Menke 2000) als auch an mediengeschichtliche Analysen der Entwicklung technischer Artefakte der Stimm-Übertragung (Ehlert 2005, Epping-Jäger 2003/2006/2013, Gethmann 2006) an. Eine Unterscheidung zwischen „technischen und natürlichen Medien“, wie Z.B. Karl Heinz Göttert in seiner »Geschichte der Stimme« markiert (Vgl. Göttert

²⁰ Vgl. »Medium« bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, abrufbar unter:

<https://www.dwds.de/wb/Medium> (letzter Zugriff: 16.03. 2023)

Das lateinische „medius“ als das räumlich „Dazwischenliegende“, oder „in der Mitte Befindliche“ wird erst ab dem 18.Jh. auch in der Bedeutung: „das, was zur Erreichung eines Zweckes dient“ benutzt und bezeichnet damit „Mittel“, „Hilfsmittel“ oder „Werkzeug“ und kann damit „Mittler“, „Vermittler“ oder „vermittelndes Element“ sein. (Hoffmann 2002 24-28)

1998: 11-19) nehme ich nicht vor, da ich unter »Technik« sowohl Verfahren (aus wissenschaftlichen oder praktischen Erkenntnissen hervorgegangene fixierte Vorgehensweisen und Methoden) und Körpertechniken (Mauss 2010) als auch medientechnische Geräte fasse²¹. Karl-Heinz Göttert's Geschichte der (öffentlichen) Stimme beginnt mit dem Theater der Antike und endet mit dem Kapitel »Am Ende kam der Lautsprecher« (Göttert 1998: 423-449). Anders als Göttert verstehe ich die PA nicht als Ende der öffentlichen Stimme als Medium, sondern als medienhistorische Transformation dessen, was ich im Kontext dieser Arbeit unter dem *Begriff Public Address System* fassbar mache: Techniken zur Verstärkung der menschlichen Stimme als Versammlungsmedien. Public Address Medien²² werden als Techniken und technische Artefakte untersucht, die durch Konventionen und Innovationen des Versammelns hervorgebracht sind und umgekehrt Versammlungsformen prägen und hervorbringen.

2.6 »Verstärkung« als zentrale Kategorie meiner Forschung

Amplifikation, Ausweitung, Anstieg, Intensivierung, Vervielfachung, Eskalation, Aktivierung, Verdichtung, Steigerung, Ausdehnung, Bereicherung, Erweiterung, Zustrom, Zuwachs, Zunahme, Forcierung sind Synonyme des Begriffs »Verstärkung«. In der Elektrotechnik versteht man unter »Verstärkung« das Verhältnis von Eingangs- und Ausgangssignal, in der Physik die Vergrößerung der Amplitude einer Schwingung. »Verstärkung« meint zusätzliches Personal, welches für eine bestimmte Aufgabe zur Verfügung gestellt wird, eine Aufstockung der militärischen Truppenstärke oder -ausrüstung, Maßnahmen zur Verbesserung der Statik im Bauwesen. Eine PA verstärkt, indem sie einzelne Stimmen für eine Menge hörbar macht. Die Stimme des*der Redner*in wird über die Begrenzung ihrer körperlich-räumlich bestimmten Reichweite hinaus verbreitet und veröffentlicht. Die vorliegende Dissertation untersucht die akustische Verstärkung politischer Rede vor Ort als Initiation und Choreographie von Versammlung. »Verstärkung« im oben aufgefächerten mehrfachen Wortsinn bildet die zentrale Kategorie meiner Forschung. Verstärker in Lautsprechersystemen vergrößern den Pegel eines elektrischen Signals (z.B. der mikrofonierten Stimme), das der Lautsprecher in Klangwellen zurück wandelt. Der Begriff »Verstärkung« greift in meinem Forschungszusammenhang über die soundtechnische Amplifikation der Stimme hinaus. »Verstärkung« wird als zugleich akustische und choreographische Theorie und Praxis des Versammelns beschrieben. Welches Potential haben Medien der Stimmverstärkung, Versammlungen zu choreographieren? Welche performativen Versammlungsakte werden durch sie ermöglicht und hervorgebracht?

²¹ entsprechend der Etymologie von »Technik«: „Methoden, Verfahrensweisen, Geräte und Arbeitsmittel; auch ‘Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit’. Von griech. *téchne* (τέχνη) ‘Kunst, Kunstfertigkeit, Geschick, Handwerk, Gewerbe’ ist abgeleitet griech. *technikós* (τεχνικός) ‘kunstvoll, kunstverständlich, vernünftig, verstandesmäßig, wissenschaftlich, sachgerecht, fachmännisch, listig’.“ (DWDS 2021) abrufbar unter: „Technik“, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/Technik> (letzter Zugriff am: 22.09.2021)

²² Mit Public Address Medien meine ich medientechnische Artefakte zur Erhöhung von Lautstärke und Übertragungsweite der menschlichen Stimme genauso wie bspw. körperliche Techniken einer öffentlichen, »erhobenen« Stimme oder räumlich-architektonischer Verstärkung von Stimmen.

2.7 Das soundtheoretische Konzept Auraler Architekturen

Barry Blesser und Linda Ruth Salter fassen Beschreibungen akustischer Raumwahrnehmung als »aural Architecture«. (Blesser/Salter 2008) Sie verweisen darauf, dass jedes Klang-Erlebnis bewusst oder unbewusst eine Wahrnehmung von Raum beinhaltet. Jeder Klang ist demnach von akustischen Eigenschaften des Raums, der Umgebung, der Objekte, auf die er trifft, verändert und moduliert. Er wird durch unterschiedliche Resonanzen, Echoeigenschaften und durch Klangschatten von Objekten geformt. Umgekehrt bringt Klang »aurale Architekturen« hervor (analog zum Licht, welches Objekte, Räume, Oberflächen erscheinen lässt): »sound sources illuminate audible properties of space« (Blesser/Salter 2008: 108). Sound hat demnach analog zum Licht ein Potential, Räume gleichsam akustisch »auszuleuchten«. Diese Wahrnehmung von Räumen über den Klang passiere überwiegend unbewusst, wirke jedoch auf Affekte und Verhaltensweisen. (Vgl. ebd.) In Abgrenzung zur »acoustic Architecture« (akustischen Architektur), welche physikalische Klangeigenschaften eines Raumes, soundphysikalische Messdaten, raumgeometrische Beeinflussung der Klangwellen misst, definieren Blesser/Salter »aurale Architektur« als (menschliche) Wahrnehmung von Raum über das Hören.

Ich verwende die aus der Soundforschung übernommene Terminologie, um zu beschreiben, was meine medienhistorische Recherche, die Analyse des Human Mic und die Forschungspraxis an und mit dem Megafonchor nahelegen: Public Address Medien bringen »aurale Architekturen« hervor, welche Versammlungschoreographien beeinflussen.

3. Forschungskontext

3.1 Forschung im Kontext politischer Versammlungsbewegungen

Zentrale Fragestellungen des Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste« (2012-2015), in dem die vorliegende Dissertation entstand, wurden unter dem unmittelbaren Eindruck der internationalen Versammlungsbewegungen und politischen Platzbesetzungen seit 2011 formuliert (Vgl. Burri/Evert/Peters/Pilkington/Zierner 2014: 7-9, Vgl. geheimagentur/Schäfer/Tsianos 2016). So unterschiedlich die jeweiligen politischen Auslöser waren, welche die Besetzung des Tahrir Platzes in Kairo 2011, die Anti-Austeritätsbewegungen in Spanien und Griechenland, Occupy Wallstreet in New York, die Platzbesetzungen in der Türkei, in Israel und weltweit in Gang setzten; die Besetzer*innen öffentlicher Plätze hatten deutlich aufeinander Bezug genommen (Vgl. Tsomou 2014 und 2017: 28-30). Und zwar in Fragen nach dem *WIE* des Sich-Versammelns vor Ort. Gemeinsamkeiten lagen in den Formen kollektiven politischen Handelns in einer konkreten Versammlung auf einem öffentlichen oder durch die Versammlung öffentlich gemachten Platz. Die Relevanz von Fragen der Praxis und der Performativität des Versammelns sind ein folgerichtiges Merkmal repräsentationskritischer Sozialer Bewegungen. Fragen danach, *wie* gemeinsam Entscheidungen getroffen werden (und auch danach, *wer-zu-wem-wie-und-für-wen-sowie-vor-wem-spricht*) konstituierten und prägten politische Versammlungen grundlegend und neu; als Formfragen waren sie dem Politischen nicht mehr ausgelagert, sondern rückten ins Zentrum einer politischen Praxis des Sich-Versammelns.²³ In »Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung« analysiert Judith Butler Versamlungsformen, die über das hinausgehen, was man konventionell unter „Protest“ versteht (indem Z.B. nicht Forderungen an politische Repräsentant*innen postuliert werden). Butler fokussiert Versammlungsbewegungen, die „zusammenkommen, um als plurale politische Präsenz und Kraft gesehen und gehört zu werden“ (Butler 2018: 37). Obwohl sie auf die sprachphilosophischen Wurzeln des Konzeptes der Performativität (Austin 1979) zurückgreift, geht

²³ Bei der Zucotty Park Besetzung durch die OWS Bewegung in New York wurden (wie auf dem Syntagma Platz, wie auf der Puerta del Sol) politische Inhalte zwar permanent in Arbeitsgruppen diskutiert, doch wurden sie nicht in einer klassischen Form, als einheitliche Adressierung oder als Verhandlungspapier an die politischen Repräsentant*innen, formuliert. Das Erkämpfen und Aufspannen des öffentlichen Raums durch die Präsenz der Kollektivkörper, der Vollzug der Versammlung auf den Plätzen selbst war wichtiger als das Herstellen von Messages, eines Kataloges konkreter Forderungen an die politischen Vertreter*innen, wichtiger als das Formulieren einer einheitlichen politischen Identität der Bewegung. Die Selbstorganisation des Alltags auf dem Platz, der Reproduktion dienende Handlungen wie Kochen oder Putzen, die bislang nicht zur Sphäre der Politischen gezählt hatten (Sorgearbeit, Atmosphäre und Unterhaltung auf dem Platz, Organisation des Zusammenlebens in der Zeltstadt, kulturelle Ereignisse, soziale Organisation, gemeinsames Feiern und Essen, Rolle des Privaten im Öffentlichen) wurden bewusst gestaltet. (Vgl. Butler 2018, Graeber 2013, Lorey 2012, Jiménez/Estalella 2013, Tsomou 2014 und 2017). Angelehnt an Praktiken des Sich-Versammelns in den Sozialen Bewegungen der Gegenwart formuliert Isabell Lorey die Begriffe „präsentische Demokratie“ und „Demokratie im Präsens“. (Lorey 2020)

es ihr dezidiert darum, politisches Handeln nicht auf Sprache und Rede zu begrenzen. Butler sieht in den demonstrierten „Körperallianzen“ der Versammlungsbewegungen eine „performative – Ausübung des Rechts zu erscheinen, eine körperliche Forderung nach besseren Lebensbedingungen“ (Butler 2018: 37). Sie formuliert, dass die „konzentrierte körperliche Aktion – Sich – versammeln, Gestikulieren, Stillstehen, das heißt all jene Bestandteile der »Versammlung«, die sich nicht so schnell von der verbalen Rede assimilieren lassen – Grundsätze der Freiheit und Gleichheit zum Ausdruck bringen“ können (Butler 2018: 67-68). Was bringen *Public Address Systeme* – verstanden als Versammlungschoreographien der Stimm-Verstärkung (jenseits des »übertragenen« Rede-Inhalts) zum Ausdruck? Wie wäre eine Performativität des Public Address zu fassen, zu formulieren und praktisch für den konkreten aktivistischen Kontext der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung in Anwendung zu bringen?

3.2 Recht auf Stadt

Weltweit beziehen sich Soziale Protestbewegungen und Initiativen gegen Gentrifizierung²⁴ mit der Forderung nach »Recht auf Stadt« auf ein Konzept, das Henri Lefebvre 1968 formuliert hat (Vgl. Right To The City Alliance 2021, Boeing 2011, Schmid 2011). In seiner historischen Perspektive auf Städte zeichnet Lefebvre die Geschichte der von sozialem Ausschluss geprägten und sozioökonomisch segregierten funktionalen Stadt der Gegenwart nach. Er kritisiert den industriellen Massenwohnbau, welcher Stadtteile als Wohnmaschinen, Schachteln, Käfige hervorbringt, aus denen die sozialen, kulturellen, politischen und kommunikativen (auch konfliktreichen) Bestandteile ausgespart bleiben, die urbanes Leben ausmachen. Obwohl Städte immer auch Orte sozialen Elends waren, wendet Lefebvre den Begriff des Urbanen zum Synonym für »verdichtete Unterschiedlichkeit«, zum Raum der Differenzen, tolerierten und bereichernden Abweichungen von Normen und Konventionen. Das Urbane ist für ihn gleichbedeutend mit einer Koexistenz verschiedener Kulturen, geteilten Arbeits- und Alltagspraktiken, für heterogenes Leben miteinander (oder aneinander vorbei). Städte haben, so Lefebvre, immer einen *Tauschwert* und einen *Gebrauchswert*, folgen also zugleich einer Verwertungslogik und als *genutzte* Orte einer Logik der Aneignung, Kommunikation und Begegnung jenseits ihrer Profitabilität. (Vgl. Lefebvre 2016: 29ff., 82f.) Die Industrialisierung hat dieses Verhältnis verschoben. Stadt formt sich zunehmend im Sinne reiner Gewinnakkumulation. Dies manifestiert sich in der Zerstörung der alten Stadtkerne (Vgl. Lefebvre 2016: 36) und in segregierten Städten, in denen Wohnen und Produktion in der Peripherie, Konsum-, Macht- und Entscheidungszentren im Inneren der Stadt konzentriert werden. (Vgl. Lefebvre 2016, 53 und 108 ff.) Lefebvres Theorie ist engagiert im Hinblick auf die praktische

²⁴ »Gentrifizierung« bezeichnet die „Verdrängung einkommensschwächerer Haushalte durch wohlhabendere Haushalte in innerstädtischen Quartieren“ der Großstädte (Kronauer 2018) und betrifft ebenso die Verdrängung gewerblicher Nutzung durch finanzkräftiges Investment. (ebd.) Der Begriff geht auf die Stadtsoziologin Ruth Glass zurück, die damit die Wandlung eines Londoner Arbeiterviertels in Analogie zum Zuzug des Landadels („landad gentry“) in die Innenstädte des 18. Jahrhunderts beschrieb. (Glass 1964)

Perspektive einer Neuerfindung der urbanen Gesellschaft und auf eine Wiederaneignung der Städte.
(Ebd.: 27)

Seit den 90er Jahren wird Lefebvres Konzept vermehrt rezipiert²⁵ und auf eine Auseinandersetzung mit den sozialen Verwerfungen neoliberaler Stadtentwicklung angewendet (Boeing 2015, Harvey 1989/2013, Holm 2009/2011, Holm/Lebhuhn 2013, Mayer 2003/2009/2011/2013/2014, mit Bezug auf Hamburg: Birke 2010/2011/2014, Güntner 2013, Twickel 2010, Vrenegor 2014). Die durch Lefebvres informierte Kritik gilt einer am Leitbild der »unternehmerischen Stadt«²⁶ orientierten Politik, welche gentrifizierte Innenstädte hervorbringt, aus denen insbesondere Geringverdienende, Migrant*innen, Arbeitslose, generell von Diskriminierungen und Mehrfach-Diskriminierungen Betroffene, Minderheiten, in Armut Lebende, ältere Menschen und kinderreiche Familien an den Stadtrand gedrängt und von den von Lefebvre benannten urbanen Ressourcen ausgeschlossen werden. Lefebvres Konzept von »Recht auf Stadt«²⁷ beinhaltet ein Recht auf Zentralität. Dieses geht über ein Recht (menschenwürdig) zu wohnen und öffentlichen Raum zu nutzen hinaus. Niemand darf demnach aus den urbanen Infrastrukturen und Ressourcen der Städte ausgeschlossen sein, wie es durch die neoliberale Stadtentwicklung und ihre Leitlinien von Stadt als Marke/Stadt als Unternehmen geschieht. Gesellschaftlicher Reichtum, Vorteile und Zugangsmöglichkeiten, Bedingungen für Innovationen, Informationen und Wissen werden durch städtische Zentralität ermöglicht. Recht auf Stadt meint das Recht auf diese „schöpferischen Überschüsse des Urbanen“ (Holm 2011: 90). Längst ist das kreative städtische Potential, das Lefebvre im Begriff eines durch die Bewohner*innen und Nutzer*innen der Stadt hervorgebrachten Werkes/urbanen »Œuvre«²⁸ formulierte, Teil neoliberaler unternehmerischer Stadtpolitik. Künstler*innen und Kreative spielen hier eine exemplarische Rolle, indem der Lebensentwurf des*der auf eigenes Risiko arbeitenden Künstler*in Modellfunktion in einer neoliberalen Neu-Organisation von Arbeit hat. (Vgl. Loacker 2010, Menger 2006, Müller-Jentsch 2016) Unternehmerisches Selbst und Unternehmerische Stadt

²⁵ zum Beispiel durch philosophische und politologische Kontextualisierungen seines theoretischen Corpus (Müller-Schöll 1999, Guelf 2010)

²⁶ David Harvey bezieht sich in seiner Kritik am „urban entrepreneurialism“ (Harvey 1989) auf Lefebvre und dessen Aufbegehren gegen eine Vernichtung des urbanen Alltags und eines vielschichtigen Stadtlebens durch umfassende Kommerzialisierung von Stadt. (Vgl. auch Harvey 2013: 11ff.) Er sieht in den Verwertungskrisen der kapitalistischen Produktion den Grund für den Boom von Bauprojekten und Immobilienwirtschaft, die ohne Rücksicht auf soziale, ökologische und politische Dimensionen des Städtischen agieren. (ebd.: 30ff.)

²⁷ „Das Recht auf Stadt legitimiert die Weigerung, sich durch eine diskriminierende, segregierende Organisation aus der städtischen Wirklichkeit verdrängen zu lassen. Dieses Recht des Bürgers (oder wenn man so will des »Menschen«) kündigt die unausweichliche Krise der auf Segregation gestützten und diese stützenden Zentren an: der Entscheidungs-, Reichtums-, Macht-, Informationszentren, die all jene in Vorstadträume abdrängen, die nicht an den politischen Privilegien teilhaben.“ (Lefebvre 2016: 216)

²⁸ Städte sind in einem stetigen Werden begriffen. Sie begrenzen und ermöglichen eine permanente Produktion und Neuproduktion von Raum. Lefebvre betont die Prozessualität, Lebendigkeit und Gestaltbarkeit von Stadt als Werk/Œuvre der Menschen, die sich in ihr versammeln, leben, begegnen und bewegen. Was Lefebvre als urbane verdichtete Unterschiedlichkeit, als Möglichkeitsräume der individuellen Entfaltung und Aneignung des Raumes beschreibt, sollte zu einem veränderten, erneuerten städtischen Leben führen, das am Gebrauchswert der Stadt orientiert ist; Möglichkeitsraum der Leidenschaften und Selbstverwirklichungen, Raum des kulturellen Austauschs, der Aneignung und des Festes. (Vgl. Lefebvre 2016, 82f. & 121f., Vgl. Guelf 2010: 246)

sind verwobene und verwandte Leitbilder. Künstler*innen und Kreative produzieren ein immaterielles Surplus der Stadt, das dem »Cvire« Lefebvres nahe kommt und doch das Gegenteil bewirkt. Sie begünstigen indirekt eine Aufwertung von Immobilien und Stadtteilen, die soziale Probleme schafft. Der Gewinn dieser Aufwertung fließt dabei weder in den Stadtteil noch an die Kreativen und Kunschtchaffenden. Der an Richard Florida orientierte Wettbewerb der Städte um die Ansiedlung der sogenannten »Kreativen Klassen« hat Künstler*innen und Kreative, Subkultur und jedwedes »Cvire« städtischer Raumaneignung als Motor des Konsums und die Kritik es als Vorhut und erste Phase der Gentrifizierung ausgemacht.²⁹ (Vgl. Florida 2002, Vgl. Twickel 2010, NIONHH-Initiative 2009)

Künstler*innen und Kreative sind aber auch, wie ich am Beispiel Hamburgs zeigen werde, Akteur*innen der Recht auf Stadt Bewegungen und künstlerische Verfahren spielen eine zentrale Rolle als Strategien der (Wieder-) Aneignung öffentlicher Räume und der Auseinandersetzungen um ein Recht auf Stadt. Der Erfindungsprozess des Megafonchors fand in einem Kontext statt, in dem bereits ein breit gefächertes Erfahrungswissen um Partizipative Strategien der Raumaneignung auf Basis künstlerischer Praktiken existiert.

3.3 Recht auf Stadt Hamburg: Protest gegen das politische Leitbild »Stadt als Unternehmen«

Eine globale Perspektive auf Recht auf Stadt Bewegungen und ihre unterschiedlichen Schwerpunkte und Bedingungen wie sie zum Beispiel Margit Mayer vornimmt (Mayer 2011) sprengt den Umfang und das Anliegen vorliegender Arbeit. Ich fokussiere mich auf die Formierung des Hamburger Recht auf Stadt Netzwerkes, das ich als aktivistische Gegenreaktion zur neoliberalen Stadtpolitik Hamburgs einordne. Bereits zu Beginn der 80er Jahre wurde das »Unternehmen Hamburg« vom damaligen Oberbürgermeister Klaus von Dohnanyi als strategischer Leitbegriff für die Hamburger Stadtentwicklungspolitik lanciert. »Stadt als Unternehmen« ist eine neoliberale Prämisse, welche Städte im wirtschaftsstrategischen Wettbewerb der Metropolen verortet, in dem diese über so genannte »weiche Standortfaktoren« um Investitionen globaler Unternehmen konkurrieren. (Vgl. Holm 2011, Mayer 2013, Schwark 2020, Twickel 2010) Dem entsprach das 2002 mit „Metropole Hamburg-wachsende Stadt“ benannte stadtpolitische Leitbild Hamburgs, das eine „Ökonomisierung der Verwaltung und des sozialen Bereichs“ sowie den „Entwurf einer Art Aufmerksamkeitspolitik“ vorsah, um die Stadt im globalen Ranking der Metropolen und in der Konkurrenz um die Ansiedlung von Großinvestor*innen und Unternehmen

²⁹ Die Entdeckung der Kreativwirtschaft (IT und Medienbranche) als Schlüsselsektoren erfordert nach Richard Florida stadtpolitische Strategien, um die »Kreative Klasse« anzuziehen (Florida 2002) - zu Lasten der alteingesessenen weniger privilegierten Bewohner*innenschaft, die aus den Stadtzentren verdrängt wird. Gentrifizierungsprozesse werden in der Analyse in verschiedene Phasen unterteilt: „Die sogenannten »Pioniere« der ersten Phase haben wenig Geld, aber in der Regel »kulturelles Kapital« und ihre eigenen Lebensentwürfe, die sie verwirklichen wollen. Sie suchen und finden ihre Nische in der sozialen und ethnischen Vielfalt des Viertels. Ohne es zu intendieren, bereiten sie die Infrastruktur für die zweite Phase vor, machen das Viertel durch Kneipen, Galerien usw. für Außenstehende interessant“ (Kronauer 2018)

zu platzieren (Birke 2010: 155). Die Kritik am Leitbild der unternehmerischen Stadt spricht von „urbaner Postdemokratie“, in der „Immobilienverwertungscoalitionen“, organisiert als „public-private partnerships“ regieren, die sich dem Einfluss der Parlamente entzogen haben (Holm 2011). Bürger und Bürgerinnen können demnach zwar pro forma an städtischen Planungsprozessen teilnehmen, jedoch nicht teilhaben an Entscheidungen der Stadtentwicklung, deren Fakten Politik und Investoren allein schaffen. Öffentliche Finanzierung, so die kritische Analyse, trifft auf stadtpolitische Steuerung durch Privatunternehmen. Die stadtpolitische Orientierung an den Bedingungen der Privatwirtschaft bleibe zu oft ohne Nutzen und Gegenleistung, erzeuge kurzfristige Effekte ohne wirtschaftliche Nachhaltigkeit für die Stadt und ihre Bewohner*innen. (Vgl. Mayer 2013, Schwark 2020, Twickel 2010).

Insbesondere das ehemalige Hafen- und Rotlichtviertel St. Pauli ist durch seine elbnahe „Sahnelage“³⁰ attraktiv für gehobenes Wohnen sowie Investmentstandorte globaler Konzerne. Die Bewohner*innen sind beschleunigten Mieterhöhungen ausgesetzt. Forcierte Bautätigkeit (einhergehend mit Abriss, Neubau, Mieter*innenwechsel) transformieren den Stadtteil in hoher Geschwindigkeit³¹. Auf dem ehemaligen Gelände einer lokalen Brauerei wurde ein Stadtteil im Stadtteil errichtet, der mit dem sogenannten Astra-Turm und dem Empire Riverside Hotel eine Verbindung zum Hochhaus Tanzende Türme auf der benachbarten Reeperbahn herstellt und eine Skyline aus Glas und Beton andeutet. Sukzessive verschwinden die lokalen Eckkneipen des Kiezes. Die Substandart- und Standartwohnungen, die einen Großteil des Viertels (einschließlich der Mietwohnungen in den Esso-Häusern) ausgemacht hatten, werden entmietet und durch hochpreisige Miet- und Eigentumswohnungen ersetzt. Maßnahmen wie Kamera-Überwachung, Ausrufung von Gefahrengebieten, massive rassistische Polizeikontrollen, Privatisierung öffentlicher Plätze wie zum Beispiel dem Spielbudenplatz als ehemaligem Standort der Esso-Häuser (Vgl. Brück/Lasarik 2014) sowie ein diskriminierender Wohnungsmarkt zielen auf die Verdrängung benachteiligter Bevölkerungsschichten und unliebsamer Klientel aus St. Pauli. Formen des Quartiersmanagement wie das *Business Improvement District* (BID) Spielbudenplatz verstärken Ausgrenzung und Verdrängung. (Vgl. Holm/Lebuhn 2013, 196ff.) Zugleich wird der Stadtteil in seiner Tradition als Nachtleben-Kiez zum »entertainment district«³² stilisiert und ist in besonderem Maß heimgesucht von Großevents und Prestige-generierenden Festivals, welche die Einwohner*innen in hoher Frequenz durch Lärm, Menschenmengen und Absperrungen belasten, ohne dem Stadtteil einen nachhaltig nützlichen Effekt zurück zu geben. *Harley Days*, *Schlagermove*, *Eurovision Song Contest*, *Reeperbahnfestival*, *Hafengeburtstag* u.s.w. sind Teil der in St. Pauli inszenierten

³⁰ „Vom Rotlichtviertel zur Sahnelage“ titelt die Zeitschrift »Der Spiegel« eine Rezension über den Dokumentarfilm »Empire St. Pauli« (Twickel 2009)

³¹ Die Dokumentarfilme »Empire St. Pauli« und »Buy Buy St. Pauli« dokumentieren die umfassende Transformation des Stadtteils. (Bude/Sobczak 2009 und Bude/Sobczak/Jörg 2014)

³² Diese Bezeichnung verwendet das Hamburger Stadtmarketing, um die Gegend um die „sündige Meile“ Reeperbahn für Tourist*innen zu beschreiben. (Vgl. Hamburg Tourismus 2021)

„Aufmerksamkeitspolitik“ einer »Marke Hamburg«. Speziell St. Pauli (insbesondere der Spielbudenplatz als ehemaliger Standort der Esso-Häuser und die Reeperbahn) werden zur Kulisse für Stadt-Marketingstrategien, die sich „symbolischer und kostengünstiger Festivalisierungsprojekte“ bedienen, denen nachhaltige Wirkungen oder soziale Fragen der Stadt als Gemeinwesen nachgeordnet werden (Mayer 2013: 159, Vgl. Röthig/Jörg 2014).

Hamburg war eine der ersten deutschen Städte, in denen sich ein Recht auf Stadt Netzwerk gründete. Die Bewegung wurzelte auch in politischen Auseinandersetzungen wie den Hausbesetzungen in der Hafenstraße 1987 oder der Durchführung eines alternativen Planungsprozess mit künstlerischen Methoden, mit dem Mitte der 1990-er Jahre am urbanen Elbufer und in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Hafenstraßenhäuser (ganz ohne Barrikaden) ein öffentlicher Park durchgesetzt wurde.³³ (Park Fiction 2021) Die *Gemeinwesenarbeit St. Pauli* in unmittelbarer Nachbarschaft zu beiden Orten oder der selbstorganisierte Ort für Debatten und Initiativen *Buttclub* gehörten in ein Netzwerk erprobter widerständiger Alltagspraxis auf St. Pauli, auf welches die entstehende Recht auf Stadt Bewegung aufbaute (vgl. Birke 2014, 92ff.). 2008 gründet sich in unmittelbarer Nachbarschaft das Aktionsnetzwerk gegen Gentrifizierung *Es regnet Kaviar*, im Frühjahr 2009 die Initiative *NO BNQ*, die sich gegen den Bau des Bernhard Nocht Quartiers (parallel zur Hafenstraße) zur Wehr zu setzen versuchte. Gleichzeitig wurde der Film »Empire St. Pauli - von Perlenketten und Platzverweisen« veröffentlicht, der die geballten Aufwertungsmaßnahmen im Stadtteil dokumentiert. Nach einem Screening des Films auf *Park Fiction* ergab sich eine Spontan-Demonstration. Im selben Jahr besetzten Künstler*innen und Aktivist*innen das Gängeviertel – erneut mit künstlerischer Expertise statt Barrikadenkämpfen: in der Ausrichtung einer öffentlichen Ausstellung und in Form eines (mit dem Slogan »Komm in die Gänge!« einladenden) Stadtteilfestes. Am 15. September 2009 wurde schließlich das Recht auf Stadt Netzwerk als Zusammenschluss von 16 Initiativen im ebenfalls von Entmietung bedrohten *Centro Sociale* gegründet. Eine Recht auf Stadt Parade mit 4000 Menschen formierte sich wenige Monate danach (am 18. 12. 2009) und das Manifest *Not In Our Name Marke Hamburg!* formulierte Kritik an der Instrumentalisierung von Musiker*innen und Subkulturen für ein neoliberales Stadtmarketing Hamburgs (NIONHH 2009). Zeitgleich formierte sich eine Protestbewegung gegen den Bau einer Ikea Filiale in Hamburg Altona. Die Wurzeln der Bewegung mögen in St. Pauli liegen, die aktuell assoziierten Konfliktherde, Initiativen, Gruppen und ihre Aktionsformen sind aber divers und weisen über St. Pauli und Altona hinaus. Das „Netzwerk aus Hamburger Initiativen, die sich für bezahlbaren Wohnraum, nichtkommerzielle Freiräume, die Vergesellschaftung von Grund und Boden, eine neue demokratische Stadtplanung und die Erhaltung von öffentlichen Grünflächen einsetzen; für das Recht auf Stadt für alle Bewohner*innen – ob mit oder ohne Papieren“ (Recht auf Stadt 2021) öffnet in der Selbstbeschreibung ein breites Feld von unter »Recht

³³ Der als »Wunschproduktion« durchgeführte nachbarschaftliche Planungsprozess von »Park Fiction« wurde 2002 auf der documenta 11 in Kassel ausgestellt.

auf Stadt« fallenden Themen: „Gegen Gentrifizierung, Repression, neoliberale Stadtentwicklung und geschlossene Grenzen“. (ebd.) Ein entsprechend heterogenes Netzwerk aus (derzeit 45) Initiativen formiert sich als „Sammlung von verstreuten Konflikten, die im Plenum zusammen kommen“ (Birke 2011: 70) Dies bringt übergreifende Solidarisierungen aber auch Konkurrenzen und Hierarchisierungen innerhalb der Bewegung hervor. Gebündelt wird durch die Vernetzung ein breit gefächertes Erfahrungswissen um kollektive Raumproduktion, bewährte Strukturen der Selbstorganisation, Strategien der Rauman eignung (auch mit künstlerischen Mitteln), von denen die einzelnen Gruppen profitieren.³⁴

Der Diversität von Orten und Themen, die im Netzwerk verhandelt werden, dem ausdrücklichen Einbeziehen von Fragen der Migration und der Rechte illegalisierter Menschen (mit dem Slogan *Recht auf Stadt kennt keine Grenzen*) steht eine Zusammensetzung der Akteur*innen gegenüber, die relativ homogen ist: „Gleichwohl muss ebenfalls konstatiert werden, dass sich im Recht-auf-Stadt Netzwerk Hamburg mit Abstrichen eine weiße deutsche Mittelschicht organisiert. Bislang ist es nur zum Teil gelungen, diejenigen, die am elementarsten von kapitalistischer Stadtentwicklung betroffen sind, zu integrieren.“ bringen Christina Röthig und Steffen Jörg dies aus der Perspektive der GWA St. Pauli auf den Punkt (Röthig/Jörg 2014). Ihr Blickwinkel ist deshalb von großer Bedeutung, weil die GWA St. Pauli eine zentrale Rolle auch in der Sozialen Bewegung einnimmt und als Gemeinwesenarbeit die Proteste gegen die Gentrifizierung St. Paulis und den Abriss der Esso-Häuser unterstützte/verstärkte. Im Anschluss an die Politikwissenschaftlerin Margit Mayer, die konstatiert, dass das Recht auf Stadt nur von denjenigen eingefordert werden kann, denen es vorenthalten ist (Mayer 2011) stellt sich aus Perspektive der GWA die Frage nach Formen der Unterstützung (im Terminus meiner Forschung: nach Formen der Verstärkung): „Da gerade diejenigen, denen dieses Recht massiv vorenthalten wird, diejenigen sind, die ihre Interessen in der Regel aufgrund vielfältiger Barrieren am schwächsten, leisesten artikulieren, schließt sich die Frage an, wie diese Aneignungsprozesse unterstützt werden können“. (Röthig/Jörg 2014)

3.4 Der Konflikt um die Esso-Häuser

Die Proteste gegen den Abriss der Esso-Häuser sind als ein Kulminationspunkt oben skizzierter Bewegung einzuordnen. Die Esso-Häuser (erbaut 1959-1960) bestanden aus zwei neun-stöckigen Wohnhäusern – verbunden durch einen Gewerberiegel inklusive einer namengebenden Tankstelle mit Autowasch-Straße. Gegen einen Abriss des »im Herzen St. Paulis« (an der Hamburger Reeperbahn) gelegenen Gebäudekomplexes bildete sich eine Soziale Bewegung, welche die Esso Häuser über den 2014 erfolgten Abriss hinaus zu einem überregional wahrgenommenen und diskutierten Symbol für Gentrifizierung sowie den urbanen Protest und Widerstand dagegen

³⁴ „Recht auf Stadt macht Kampagnen, aber es ist keine Kampagne, macht Bündnisse, aber es ist kein Bündnis: es ist eine dezentrierte Struktur, die vor allem auf Grundlage der vorhandenen, im Stadt-Raum sichtbar gemachten sozialen Konflikte in Hamburg erhalten wird.“ (Birke 2011, 74)

machte. (Jörg/Schuster 2014, Vgl. Initiative Esso Häuser 2010a, Vgl. Röthig/Jörg 2014)

Die Gebäude bestanden aus 107 Wohneinheiten mit einer heterogenen Bewohner*innenschaft, bezahlbaren Mieten und einem großen Anteil an Langzeit-Mieter*innen (die seit Jahrzehnten und zum Teil über Generationen in den Esso-Häusern lebten). Der Gewerberiegel beherbergte Kiez-affinen Einzelhandel, den legendären Konzert-Club »Molotow«, den Nachtclub »planet pauli« und ein Autohotel. Die Tankstelle war als »Dorfplatz« und informeller Versammlungsort des Stadtteils in Gebrauch (Vgl. Initiative Esso-Häuser 2010). Die Eigentümer-Familie Schütze hatte das zuvor gepachtete Grundstück 1997 für 5 Mio. Euro von der Stadt übernommen und es 2009 für 18,9 Mio an die Bayerische Hausbau GmbH verkauft. Die enorme Gewinnspanne steht den unterlassenen Investitions- und Instandhaltungsmaßnahmen gegenüber. (Vgl. Jörg/Schuster 2014: 158) Die eingesparten Sanierungen wurden auch von der Bayerischen Hausbau GmbH nicht durchgeführt, die von Beginn an auf Abriss und Nachverdichtung spekulierte. Dies führte im Dezember 2014 zur Räumung der Gebäude wegen Einsturzgefahr. Die Esso-Häuser wurden 2014 abgerissen. Unter dem Druck der Proteste setzte sich eine basisorientierte Bürger*innenbeteiligung durch: die aus der »Stadtteilversammlung St. Pauli« hervorgegangene *planbude* organisierte eine Neuplanung des Geländes – unter anderem mit Mitteln Partizipativer Künstlerischer Forschung vor Ort. (Vgl. planbude 2014)

3.5 Das Wissen des Stotterns und Zögerns: Formulierung der Forschungsziele und Forschungsfragen aus aktivistischer und künstlerischer Praxis

Zentrale Forschungsfragen und -ziele fußen in einer emanzipatorischen Workshop-Praxis zu politischer Rede und öffentlichem Sprechen im Umfeld der entstehende Hamburger Recht auf Stadt Bewegung. Gemeinsam mit Petra Barz³⁵ war ich in den Jahren 2010-2013 von unterschiedlichen aktivistischen Initiativen eingeladen, Workshops in politischer Rede, Veranstaltungsmoderation und öffentlichem Sprechen auf Demonstrationen, politischen Versammlungen und Kundgebungen zu geben.³⁶ Ausgangspunkt der Workshops war die Wahrnehmung, dass in den betreffenden Initiativen und Gruppen nur wenige/immer die selben Sprecher*innen ihre Stimme öffentlich erhoben, um die Gruppe nach Außen zu repräsentieren. Dies widersprach der Praxis der Initiativen, die ihre Intentionen, Ideen und Formensprachen kollektiv entwickeln (d.h. hierarchiekritisch, basisdemokratisch und weitgehend mit Entscheidungsfindungen nach dem Konsens-Prinzip). Mehr und diversere Redner*innen zu generieren war Ziel der Workshops, an denen etwa 50 Aktivist*innen aus Hamburger Initiativen beteiligt waren wie Z.B. »Lux und Konsorten«, »medi-Büro Hamburg«, »nine to five« sowie die Vorbereitungsgruppen (der sich im Kontext von »Recht

³⁵ Petra Barz ist in der Erwachsenenbildung und Veranstaltungsmoderation tätig und war gemeinsam mit mir in der Hamburger Gruppe *Schwabinggrad Ballett* aktiv.

³⁶ Diese Arbeit begann 2010 vor Existenz des Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe« und vor meiner künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung zu *Public Address Systemen*. Ich habe die Workshops in den Jahren 2012-2015 in einer regen Wechselwirkung mit meiner Forschung im Kolleg weiterentwickelt.

auf Stadt« verortenden) Hamburger Euromayday-Paraden 2012 und 2013. Die Teilnehmenden hatten jeweils eigene Anliegen sowie konkrete bevorstehende Vorhaben wie zum Beispiel öffentliche Veranstaltungen, Versammlungen, Kongresse oder Demonstrationen, deren konkreter Vorbereitung der jeweilige Workshop diente. Die Workshops haben meine Forschung grundlegend informiert, geprägt bzw. erst in Gang gesetzt. Sie boten Gelegenheit, von und mit Aktivist*innen als Alltagsexpert*innen in Rede-Furcht zu lernen: mit *citizen experts* im Gelingen und Scheitern öffentlicher Ansprache. Welche Hemmnisse gibt es, in der Öffentlichkeit zu sprechen? Welche Strategien gibt es im Umgang mit Auftritts-Angst/Sprech-Angst? In den Worten einer Abschrift vom Flipchart, auf dem zu Beginn eines der workshops Fragen und Anliegen gesammelt wurden: „Was hindert uns, die Stimme zu erheben? Was kann eigentlich im schlimmsten Fall passieren? Wieso ringe ich um Worte?“³⁷. Diese Fragen versuchten die Beteiligten als forschende und erkennende Subjekte im Austausch von Erfahrungen sowie im *trial and error*-Prinzip experimentell zu beantworten. Eine detaillierte Beschreibung und Auswertung der Workshop-Praktiken und Erkenntnisse führt an dieser Stelle zu weit. Stattdessen möchte ich zwei für meine Forschungsfragen relevante Beobachtungen anführen:

1) Soundtechnische Stimm-Verstärkung wirkte zusätzlich einschüchternd. Die Verwendung eines Mikrofons in einer Versammlung war für niemanden allein ein Hinderungsgrund zu sprechen. Ein erstes Ergebnis der Sprech-Workshops als Forschung war allerdings, dass eine PA vorhandene Hemmnisse erheblich verstärkt. Die Furcht, über eine Lautsprecheranlage zu sprechen, war eine der Antworten auf die Frage: „Was hindert uns daran, die Stimme zu erheben?“, die ausnahmslos in allen workshops gegeben wurde. Die Möglichkeit, im Workshop die eigene Stimme und Sprecher*innenhaltung mit Mikrofon und Lautsprecher-Verstärkung vor/mit anderen zu erfahren und auszuloten, war zentral für eine optimale Vorbereitung der Teilnehmer*innen auf die jeweils bevorstehende Sprechsituation.

Damit war grundsätzlich die Frage im Raum, wie eine PA beschaffen sein könnte, damit sie im Wortsinn als Stärkung/Verstärkung von Sprecher*innen wirksam wird, die sich erst überwinden müssen, öffentlich das Wort zu ergreifen. Im Workshop, der die Moderation der Hamburger Euromayday Parade 2012 vorbereitete, deuteten sich beispielsweise Potentiale an, Lautsprecheranlagen anders zu gebrauchen, sie als *Public Address Systeme* neu zu erfinden: eine Art Chor aus zehn Redner*innen moderierte die Parade gehend neben dem Lautsprecherwagen mit von Person zu Person kreisenden Mikrofonen. Der Auftritt als Gruppe, der Rhythmus des Gehens sowie die Möglichkeit, das Mikrofon jederzeit weiterzugeben, erleichterten das Sprechen.

³⁷ Der Megafonchor stellt das Ringen um die öffentliche Ansprache, die Rede-Angst, das Zögern und Nicht-Weiterwissen offensiv aus. Die Nicht-Eloquenz, das Stottern und Sich-Versprechen ist durch dieses spezifische PA System von einer Schwäche in eine (musikalische, klangliche) Stärke transformiert. (Vgl. Kapitel 8)

2) In transdisziplinärer »Unbehagen-Forschung« mit Aktivist*innen aus dem Umfeld der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung habe ich gelernt, dass in diesem Kontext der Umgang mit Rede-Furcht, Auftrittsangst und der Angst, öffentlich das Wort zu ergreifen mehr verhandelt als die Überwindung individueller Schüchternheiten. Die Angst vor dem Scheitern öffentlicher Ansprache war an eine fundamentale Problematisierung des Sprechens für andere gekoppelt. Sie war verbunden mit einem grundlegenden Misstrauen in die politische Rede als repräsentativem Akt. Stottern und Zögern machten Sinn. Wer spricht für wen? Wie kann für andere gesprochen werden? Diese Fragen sind zentral für aktivistische Konstellationen, Initiativen und Bewegungen, die außerhalb vordefinierter politischer Kollektiv-Subjekte agieren. Sie sind zentral für einen Aktivismus, der sich zum Beispiel für die Rechte Illegalisierter in der Stadt einsetzt - im Unbehagen, dabei immer wieder auch an deren Stelle zu sprechen.³⁸

Ich habe durch die workshops gelernt, dass ein *Public Address System*, das im performativen Doppelsinn »Verstärkung« vielfältiger aktivistischer Sprecher*innen-Positionen ermöglichen soll, einen Umgang mit der repräsentationskritischen Haltung der Bewegung anbieten muss. Das zu erfindende *Public Address System* sollte dabei helfen, Formen des Stellvertreter*innen-Sprechens zu entwickeln, die gleichzeitig dem Unbehagen, für andere zu sprechen, Rechnung tragen - die dem Scheitern dieses Vorgangs gerecht werden. Informiert durch die problematische Beziehung der Bewegung zu politischer Repräsentation sollte das zu entwickelnde *Public Address System* das Unbehagen, für andere zu sprechen nicht verstecken, sondern es offenlegen, öffentlich machen, problematisieren, es in eine Form bringen, es transformieren in einer Versammlungsmethode, die in der Lage ist (*Stimm-*)*Verstärkung für andere* zu demonstrieren.

Die Etymologie des englischen Wortes »to fail« verweist auf sprachliche Wurzeln in Sanskrit sowie in mittelpersischen, griechischen und armenischen Begriffen für stolpern, wanken und fallen (Online Etymology Dictionary³⁹ 2021) Ausgangspunkt für den partizipativen, kunstbasierten

³⁸ Dies wird nachvollziehbar am Beispiel des Euromayday, der 2001, initiiert durch ein Netzwerk italienischer, französischer und katalanischer Aktivist*innen, erstmals in Mailand und über 15 Jahre hinweg in vielen westeuropäischen Städten am 1. Mai als Tag der Arbeit und der Arbeiter*innenbewegung stattfand. Euromayday Paraden waren Sozialprotest der Generation Praktikum, der »working poor«, des wachsenden sogenannten »Bildungsprekariats«, vieler »freier« Mitarbeiter*innen in Journalismus, Kulturbetrieben, Universitäten, der Ich-AGs und Kleinstunternehmer*innen, der selbstständigen Kreativberufe, der Scheinselbstständigen, Freelancer und befristet Angestellten, der Leih- und Zeitarbeiter*innen u.s.w. Er war der Protest von Menschen, die dem Kontroll-, Beschämungs- und Zwangssystem von Hartz IV in Deutschland sowie vergleichbaren Systemen von Arbeitslosengeld/Notstandshilfe u.ä. ausgeliefert sind. Euromayday-Aktionen hatten die Prekarisierung von Miet- und Wohnverhältnissen, von Geflüchteten und illegalisierten Menschen und Migrant*innen zum Thema. (Vgl. EuroMayDay 2010, Hamm/Adolphs 2009) Insofern diese Anliegen weder von Gewerkschaften vertreten, noch als „Arbeiter*innenbewegung“ einzuordnen sind, gab es auch keine bewährten 1.Mai-Demonstrationsformate, auf die zurückgegriffen werden konnte. Ausgehend von den überwiegend jungen Prekarisierten der Wissensgesellschaft wurde die Parade als eine Aneignung innerstädtischer Gebiete durch kollektives Tanzen (zu lauter Musik von auf LKWs geschallten PA's) zu einem favorisierten Format pluraler politischer Präsenz auf der Straße. Im Anliegen, diverse Formen von Prekarisierung zu thematisieren, sichtbar zu machen und zu vernetzen, zeichneten sich Euromaydays durch einen generell experimentellen und forschenden Charakter aus. Wie kann eine plurale, diverse und gemeinsame Kraft in Erscheinung treten? Die Hamburger Recht auf Stadt Bewegung schließt an diese Frage an. Dabei stellt sich automatisch die Frage: Wer spricht wie für wen?

³⁹ »fail« bereitgestellt durch Online Etymology Dictionary 2021 Abrufbar unter:

Erfindungsprozess des Megafonchors war die Angst, beim öffentlichen Sprechen zu stolpern, zu wanken, ins Stottern zu geraten, zu stocken, den Faden zu verlieren, nicht weiter zu wissen: die Angst vor dem Scheitern öffentlicher Rede.

Aktivist*innen besitzen eine spezifische Expertise im Hinblick auf das Scheitern. Damit meine ich nicht, dass es ihnen leicht fällt, mit dem Scheitern ihrer eigenen politischen Arbeit umzugehen.⁴⁰ Politische Kämpfe gegen die Ungerechtigkeiten des Neoliberalismus, gegen die Dominanz des Privateigentums, Kämpfe für gemeinsame Räume und Anliegen (*common spaces, common concerns*), ökologische Bewegungen eröffnen Perspektiven, in denen gesellschaftlich als »erfolgreich« markiertes Handeln zwangsläufig als Scheitern erscheint und umgekehrt das Scheitern zur notwendigen Bedingung politischer Veränderung wird.

Die Occupy Wallstreet Bewegung machte mit dem *Human Mic/Peoples Mic* chorische Wiederholung, Satzabschnitt für Satzabschnitt, zu einer Technik der akustischen Verstärkung öffentlicher Rede auf den besetzten Plätzen. Das *Human Mic* vollzog die Transformation der Figur der*des Verschuldeten von einer gescheiterten Existenz in ein politisches Subjekt. Die chorische Wiedergabe individueller Schulden-Erzählungen verwandelte diese demonstrativ in gemeinsam vertretene, in verkörperte und verräumlichte Anliegen. In Kapitel 5 vertiefe ich die Prämisse »von Aktivist*innen lernen« und analysiere, inwiefern das *Human Mic* mehr war als ein Substitut für im privatisierten Zucotty Park verbotene soundtechnische Artefakte der Stimm-Verstärkung. Als *Public Address System* stellte das *Human Mic/Peoples Mic* eine akustische Besetzung nicht nur des Platzes/Raumes, sondern auch der Zeit dar: verlangsamte Rede, verlangsamtes Zuhören. Es forderte performativ einen Slowdown des politischen Diskurses ein, welcher den Konsens-basierten Versammlungsbewegungen inhärent war. Das Moment politischer Positionierung war verzögert, idealer Weise wurde es erst in der Versammlung und durch die Versammlung hergestellt. Die Erfindung des Megafonchors ist informiert und inspiriert von dieser Verlangsamung und Affirmation radikaler Ineffizienz, die zum Stottern, Stolpern, Zögern einlädt.

<https://www.etymonline.com/word/fail> (letzter Zugriff: 16.03.2023)

⁴⁰ Vgl. Kapitel 8: Die Suche nach einem *stimmigen* Umgang mit dem Scheitern einer politischen Bewegung war Ausgangspunkt der Megafonchor-Performances *ESSO HÄUSER ECHO* 2014.

4. *Public Address System* - eine mediengeschichtlich fundierte Begriffsentwicklung

Die in diesem Kapitel zusammengefasste Recherche zur frühen Mediengeschichte von Megafon/Sprachrohr und PA informierte und spezifizierte Konzepte und Verfahren meiner im zweiten Teil der Dissertation dargelegten Künstlerischen Forschung mit Aktivist*innen und Künstler*innen. Folgende Forschungsfragen lagen der Recherche zugrunde:

- 1) In welchem Kontext entstanden Erfindungen von Techniken zur Verstärkung der menschlichen Stimme in und für Versammlungen? Wer hat Megafon/Sprachrohr und PA zu welchem Zweck erfunden? Oder formuliert aus der Perspektive der von mir als »Unbehagenforschung« bezeichneten Workshop-Recherche mit Aktivist*innen: welche medienhistorischen Wurzeln könnte das verbreitete Unbehagen haben, technisch verstärkt zu sprechen? (Vgl. 3.5) Lassen sich aus medienhistorischer Perspektive Strategien einer Transformation dieses Unbehagens entwerfen?
- 2) Auf welche Versammlungsformen zielten die Erfindungen von Megafon/Sprachrohr und PA? Welche Rolle spielten die Versammlungen selbst im Erfindungsprozess?
- 3) Welche Rolle könnten welche künstlerischen Methoden oder Verfahren im geplanten partizipativen Erfindungsprozess einnehmen? Gibt es medienhistorische »Vorbilder«? Spielte künstlerische Forschung eine Rolle in der Mediengeschichte von Megafon und PA?

Das Kapitel dient der Erarbeitung des Begriffs *Public Address System*. Diese Begriffsbildung wird anhand der Analyse des Human Mic sowie anhand der praktischen Forschung an und mit dem Megafonchor als *Public Address System* vertieft und weiter entwickelt. (Vgl. Kapitel 6-8)

Die diesem Kapitel zugeordneten Abbildungen wurden in den Proben zu den ersten Megafonchor-Interventionen als Bilderarchiv genutzt, das den choreographischen und performativen Umgang mit den Megafonen informierte und inspirierte.

4.1 Mediengeschichte(n) als Versammlungsgeschichte(n)

Die wissenschaftliche Erforschung und Analyse historischer Entwicklungen der Medien wird in Überschneidungen von Disziplinen wie Medienwissenschaft, Kommunikationswissenschaft, Geschichtswissenschaft und Kulturgeschichte vorgenommen, wobei ein breites Spektrum von Methoden und zugrunde liegenden Medienbegriffen ein ebenso breites Feld von Forschungsansätzen offenbaren. Versteht man Einführungsliteraturen (in die Mediengeschichte) und Lehrbücher (der Mediengeschichte) als Spiegel oder Konglomerat dominierender Forschungsinteressen der wissenschaftlichen Disziplin, lässt sich ein Fokus auf die Massenmedien

der Fernkommunikation und Unterhaltung ausmachen. Public Address Medien zur Verstärkung der menschlichen Stimme (in Versammlungen) bleiben darin weitgehend bedeutungslos. »Stimmverstärkung« ist kein Schlagwort der Mediengeschichte. So sind Megafon, Mikrofon, Lautsprecher oder PA in Versuchen, die Entwicklung der Medien chronologisch darzustellen, ausgeklammert – etwa von der Schrift zum Internet (Böhm/Seidler, 2008) oder vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen (Bösch, 2011, Vgl. auch Hörisch 2004, Stöber 2013).

Der peripheren Position von zum Beispiel Megafon/Sprachrohr und PA innerhalb der Mediengeschichte(n) steht eine Ikonographie des Megafons gegenüber, die dieses technische Artefakt für Medien schlechthin stehen lässt. Bilder, Zeichnungen oder Icons von Megafonen werden als Symbole für Öffentlichkeiten, Kommunikation, Nachrichten und mediale Botschaften verwendet. Und zwar in einem Spektrum, das von einer symbolischen Darstellung der Adressierung durch Soziale Bewegungen (als Sprachrohr oder Medium für bestimmte Personengruppen, politische Initiativen oder Interessengemeinschaften) bis zu Marketing und Werbung reicht. Ein Studiengang für Medien und Kommunikation wirbt zum Beispiel mit dem Bild einer jungen Frau, die in ein Megafon ruft, »MegaFon« ist der Konzernname eines russischen Telekommunikationsunternehmens und Medienkonzerns, zahlreiche Zeitschriften und Magazine teilen sich den Namen »Megafon« oder »Megaphon«⁴¹. Der »National Geographic« schreibt über den Schauspieler Leonardo DiCaprio, der mit seiner »Ice on Fire«-Rede auf der Oscarverleihung ein Millionenpublikum mit dem Thema des Klimawandels erreicht, er verfüge über „das größte Megafon aller Zeiten.“⁴² (Wiener Zeitung 2019) Zuspitzend lässt sich sagen: *Megafon steht als Metapher für Medium.*



Abb.1 Ikonografie des Megafons: Werbung für Werbeflächen (Hauptbahnhof Wien)

⁴¹ Z.B. das österreichische Straßenmagazin Megaphon (Vgl. Megaphon 2021) abrufbar unter: <https://www.megaphon.at> (letzter Zugriff 17.03.2023), Z.B. Megafon - die Zeitung der Reitschule Bern (Vgl. Megafon 2021) abrufbar unter: <https://www.megafon.ch> (letzter Zugriff 17.03.2023), Z.B. Megaphonemagazine (Megaphonemagazine 2021) abrufbar unter: <https://www.megaphonemagazine.com> (letzter Zugriff 17.03.2023)

⁴² „Er hat das Millionenpublikum bei der Oscar-Gala genützt, (...) um drängend auf den Klimawandel, der bereits stattfindet, hinzuweisen. »Er hat das größte Megaphon der Welt«, beschreibt es ein National-Geographic-Forscher, der schon mit DiCaprio zusammengearbeitet hat.“ (Wiener Zeitung 2019) abrufbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/medien/2020970-Mit-Hieronymus-Bosch-fing-alles-an.html> (letzter Zugriff am 17.03.2023)

Im Gegensatz dazu ist das Megafon kein Meilenstein der Mediengeschichte wie Buchdruck, Fotografie, Film oder Internet. Die Mediengeschichte(n) von Sprachrohr, Megafon, Mikrofon und Lautsprecher wurden nicht als Revolutionen der Wahrnehmung oder kulturgeschichtliche Einschnitte verstanden und beschrieben. „Die Erfindung des Megafons im 17. Jahrhundert blieb eine ephemere Erscheinung, deren faktische Bedeutungslosigkeit interessanter ist als die Erfindung selbst.“ (Götttert 1998: 12) bringt Karl Heinz Götttert im Einleitungskapitel seiner »Geschichte der Stimme« das Paradox des Megafons auf den Punkt. Wie kommt dieses Paradox zustande?

4.1.1 Diskontinuierliche, nicht-lineare Entwicklung von Public Address Medien

Ich folge weiter der Frage nach Gründen der medienhistorischen Bedeutungslosigkeit von Megafon, Mikrofon und Lautsprecher zur Verstärkung der menschlichen Stimme in öffentlichen Versammlungen. Ein Beispiel: in Manfred Faßlers und Wulf R. Halbachs einführendem Band »Geschichte der Medien« (Faßler/Halbach 1998) sind Schrift, Bild, Literatur, Bildende Künste, Telefon, Fernsehen, Radio, Computer, Makromedien „nach ihrer historischen und gegenwärtigen Bedeutung“ ausgewählt und in ihrer mediengeschichtlichen Entwicklung beschrieben. Der Band fokussiert drei Funktionen von Medien: *Speichern*, *Übertragen* und *Berechnen*. Medien der (Stimm-)Verstärkung erscheinen aus diesem Blickwinkel bedeutungslos. Liegt das an der Definition dreier zentraler Medienfunktionen, in denen *Verstärken* nicht vorkommt?

Verstärkung des elektrischen Megafons und der PA, die aus Mikrofon(en), Verstärkern und Lautsprecher(n) bestehen, lassen sich als »Übertragung« fassen und wären somit grundsätzlich in diese drei Kategorien von Medienfunktionen eingeordnet. Auch die Stimme ist ein Übertragungsmedium. Karl-Heinz Götttert bezeichnet beispielsweise in seiner (Medien-) »Geschichte der Stimme« die Stimme selbst als „natürlichstes Übertragungsmedium“ (im Fokus steht die öffentliche Stimme) (Götttert. 1998: 12)⁴³. Ich halte also fest, dass (Stimm-) Verstärkung sich als Medienfunktion der Übertragung einordnen lässt und demnach hier nicht der Grund liegen kann, warum der beispielhaft erwähnte Band Systemen der Stimm-Verstärkung keine Relevanz innerhalb der Mediengeschichte einräumt.

In einem mit »Die Armierung der Sinne« überschriebenen Abschnitt seines Einleitungskapitels zu »Geschichte der Stimme« schreibt Götttert: „Wir sind gut unterrichtet über die Armaturen der Sinne ,..., wir wissen Bescheid über die »Aufrüstung« im optischen und akustischen Bereich, über die Folgen des Buchdrucks und der modernen Informations- und Kommunikationsmedien. Eigenartigerweise hat in diesen Erörterungen jedoch die Speicherfähigkeit den Übertragungsmechanismen den Rang abgelassen.“ (Götttert, 1998: 12) Götttert unterstellt hier also eine Fokussierung der Mediengeschichte auf Speichermedien zulasten einer Betrachtung der Übertragungsmedien – kommt man so der medienhistorischen Bedeutungslosigkeit von Public

⁴³ Vgl. zur Stimme als Medium: Götttert 1998 und 2000, Menke 2000, Kittler/Macho/Weigel 2002, Epping-Jäger/Linz 2003, Kolesch/Krämer 2006, Felderer 2004

Address Medien auf die Spur, die sich in den Einführungsliteraturen der Disziplin spiegelt?

Die Geschichte von Public Address Medien zur Verstärkung der menschlichen Stimme erstreckt sich potentiell über den gesamten Zeitraum der Menschheitsgeschichte. Sie lässt sich nicht als lineare Fortentwicklung schreiben, die sich etwa über die Konzepte antiker Raumakustik, über die Vorformen der Sprachrohre und Sprechtrumpeten bis zur Erfindung von Mikrofon und Lautsprecher und den Ausdifferenzierungen zeitgenössischer Veranstaltungstechnik (mit ortsspezifischen, fest installierten Systemen, gezielten Schallprojektionen und immer kleineren und leichter bedienbaren kompakt-transportablen PA's) nachzeichnen ließe. Vielmehr ist die medientechnische Entwicklung von Stimmverstärkungssystemen für und in Versammlungen nicht abgrenzbar von vielfältigen Konzeptionen der Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe von Schall und Stimme.

Eine erste Erkenntnis meiner medienhistorischen Recherche ist, dass die Entwicklung von Public Address Medien im Zusammenhang sowohl mit den Medienfunktionen der Übertragung als auch der Synthese und der Simulation sowie der Speicherung von Schall und Stimme steht. So sind bspw. die Erfindungen von Fernmeldetechnik und Telefon, die Medienhistorie der Aufzeichnung und Wiedergabe von Tönen sowie die Mediengeschichte des Radios untrennbar mit der Entwicklung von Mikrofon, Lautsprecher und Verstärker verbunden.

Die Forschungsliteratur zu Stimme als Medium und zu Stimme aus dem Blickwinkel historischer und zeitgenössischer Medienkopplungen (Ehlert 2005, Epping-Jäger/Linz 2003, Göttert 1998, Kittler/Macho/Weigel 2002, Kolesch/Krämer 2006, Meyer-Kalkus 2001) sowie der Vor- und Frühgeschichte des Radios (Gethmann 2006) und der Fernkommunikation (Aschoff 1989) offenbaren eine diskontinuierliche Entwicklung von Public Address Medien, deren Grundbedingung die technische Etablierung einer raum-zeitlichen Trennung von Körper und Stimme darstellt, d.h. die zunehmende Ablösung des Schalls von seiner Quelle. In »eine(r) zeitlich inkonsistente(n) Abfolge von Experimente(n) und Erfindungen« (Gethmann 2006: 46) wurde die Entfernung des Stimmschalls vom Körper zu vergrößern versucht, die Stimme als „Bewegung in der Luft“ (ebd.: 47) effektiv gerichtet und gebündelt, ihre Schallschwingung über feste Körper übertragen und schließlich elektromagnetisch verstärkt. Public Address Techniken lassen sich zwar als Übertragungsmedien einordnen, ihre diskontinuierliche und nicht-lineare Medienentwicklung geht aber in keiner einzelnen Medienfunktion wie *Übertragen*, *Speichern* oder *Berechnen* (Vgl. Faßler/Halbach 1998) auf. Ich möchte betonen, dass einzelnen Medien, die ihren medientechnischen Entwicklungsweg mit Megafon oder PA teilen, durchaus im Fokus der Mediengeschichte stehen. Telefon und Radio sind eigene Mediengeschichten gewidmet. Ihnen sind in der oben beispielhaft erwähnten »Geschichte der Medien« (Faßler/ Halbach 1998) eigene Kapitel zugeordnet. Warum gilt das nicht für Public Address Medien? Anders ausgedrückt: die Bedeutungen der technischen Artefakte Mikrofon, Verstärker und Lautsprecher werden im Zusammenhang mit dem Medium Radio oder im Zusammenhang mit audiovisuellen Kommunikationsmedien erkannt

und erforscht. Als Stimm-Verstärkungssysteme für öffentliche Versammlungen sind sie mediengeschichtlich wenig relevant. Eventuell ist die *Versammlung* also das, was aus mediengeschichtlicher Perspektive nicht relevant erscheint?

Ich vertiefe den Gedanken: nicht ein dominierendes Interesse an Speichermedien (wie Göttert unterstellt) oder etwa an Medien des Berechnens (der Datenverarbeitung) gegenüber den Übertragungsmedien führt zur untergeordneten Bedeutung von Public Address Technik innerhalb der Mediengeschichte. Die historische Entwicklung der Public Address Medien ließe sich, wie oben argumentiert, auch gar nicht als zielgerichtete Mediengenese beschreiben, die allein auf die Funktion des Übertragens ausgerichtet gewesen wäre. Was Public Address Medien aber umgehend einen zentralen Stellenwert innerhalb der Mediengeschichte zuweisen würde, wäre eine Verschiebung des Fokus auf den *versammelnden* Aspekt von Medien. Diese Perspektive ist besonders und ungewöhnlich, obwohl die Wortbedeutung von Medium (lat. »Mitte«) als »Mittelpunkt« (von lat. Medius) diesen Ansatz nahelegen könnte. Dann wäre die etymologische Herkunft aus dem lateinischen »medium«: als die „Mitte, das Mittlere, in der Mitte Befindliche (Vgl. DWDS 2021)⁴⁴, Dazwischenliegende“ von Versammlungen zu denken. Medien wären in den Blick zu nehmen als etwas, worum und wodurch sich Menschen versammeln⁴⁵. Es ginge also darum, *Medien des Übertragens, des Speicherns und des Berechnens als Grundbedingungen von Versammlungen* zu erforschen.

4.1.2 Public Address Medien als Medien des Versammelns

Das Projekt einer genealogischen Geschichte der Versammlungsmedien sprengt selbstverständlich den Rahmen der vorliegenden Arbeit. Ich möchte hier aber einige Grundbedingungen eines solchen Vorhabens skizzieren und dann mein spezifisches Erkenntnisinteresse im aufgeworfenen Feld eingrenzen, wie es mir für oben formulierte Fragen relevant scheint.

Die Beschreibung historischer Medienentwicklungen als Geschichte(n) des Versammelns folgt dem Ansatz, Mediengeschichte als Archäologie, Gegenwartsdiagnose und Diskursanalyse (orientiert an Foucault) zu betreiben (Beispiele: Kittler 2002, Zielinski 2002, Ernst 2003, Ebeling/Günzel 2009). Diesem Ansatz liegen weit gefasste Medienbegriffe sowie weit gefasste Zeiträume der Analyse zugrunde. Die Forschung anhand diverser Dokumente wie Schriften, Bilder, Baupläne, Patentschriften, wissenschaftliche Zeichnungen, Tondokumente, Zeitzeugen-Berichte u.s.w. aus dem Verlauf von Jahrtausenden wird hier zur Grundlage von Mediengeschichte(n) als Diskursgeschichte(n), welche die Ausbildung immer neuer medialer Formationen unter der Prämisse sich wandelnder Wahrnehmung beschreiben. Zentral ist hier also die Frage, wie immer

⁴⁴ »Medium« bereitgestellt durch Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, abrufbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Medium> (letzter Zugriff: 25. August 2021)

⁴⁵ Das lateinische „medius“ als das räumlich „Dazwischenliegende“, oder „in der Mitte Befindliche“ wird erst ab dem 18. Jh. auch in der Bedeutung: „das, was zur Erreichung eines Zweckes dient“ benutzt und bezeichnet damit „Mittel“, „Hilfsmittel“ oder „Werkzeug“ und kann damit „Mittler“, „Vermittler“ oder „vermittelndes Element“ sein. (Hoffmann 2002 24-28)

neue mediale Formate den menschlichen Zugang zur Welt (Kommunikationspraktiken und Auffassungen von Wirklichkeit) prägen und transformieren. Was würde es bedeuten, den Fokus von der Wahrnehmung auf die Versammlung zu verschieben?

Im Folgenden formuliere ich zunächst vier Grundthesen einer Perspektive auf die Mediengeschichte, die das Versammeln ins Zentrum der Betrachtung rückt. Ich formuliere dies auf Basis des im Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe« generierten Wissens über Versammlungen und ihre Konstituenten. Dieses ist im Prozess kontinuierlicher Reflexion über die im Kolleg verankerten künstlerischen Forschungsprojekte entstanden und wurde im Wiki »A-Z der transdisziplinären Forschung« festgehalten. (Graduiertenkolleg Versammlung und Teilhabe 2012/ siehe Anhang S. 146)

1) Versammlungen und Medien erfinden einander permanent neu: in einem fortlaufenden und wechselseitig innovativ wirkenden Prozess.

Medien sind durch Bedingungen, Konventionen und Rituale von Versammlungen hervorgebracht. Umgekehrt verändern und prägen Medien die Bedingungen, Konventionen und Rituale von Versammlungen. Als Voraussetzungen des Versammelns ermöglichen, gestalten und verändern Medien den spezifischen raum- zeitlichen Bezug Einzelner aufeinander. Eine nur durch Medien herstellbare Synchronisierung Vieler ist Grundbedingung für das Zustandekommen jeder Versammlung. „Eine bestimmte Anzahl von Personen, sei es körperlich oder virtuell“ versammelt sich „zu einer festgelegten, begrenzten Zeit ,..., bzw. eine(r) verwandten Form der differenzierten Synchronisierung“ (Graduiertenkolleg V+T 2012). Versammlungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie temporär sind.

2) Es gilt, den Mediengebrauch vor, während und nach der Versammlung zu unterscheiden:

a) vor der Versammlung

Versammlungen müssen einberufen werden. Das Zustandekommen einer Versammlung beruht auf einem Aufruf, einer Einladung oder Ankündigung. Es gibt auch spontane Versammlungen, die sich ergeben, indem zum Beispiel ein öffentlich wahrnehmbares Ereignis den Aufruf ersetzt. Hier können diverse Medien an der Verbreitung von Nachrichten über dieses Ereignis beteiligt sein und die Menschen versammeln sich spontan zum Beispiel am Ort des Geschehens⁴⁶. Für beide Varianten gilt: ohne Medium/ohne Medien kein Aufruf/keine Einberufung einer Versammlung.

b) während der Versammlung

Versammlungen sind mediale Anordnungen. Darin unterscheiden sie sich von anderen Formen von

⁴⁶ Ein Beispiel wäre die spontane Versammlung von Bewohner*innen, Nachbar*innen, Aktivist*innen, Vertreter*innen aus Politik und Medien, Passant*innen beim Abrissbeginn der Tankstelle bei den Esso-Häusern, bei der die Interviews für die Megafonchor-Performance *ESSO HÄUSER ECHO* geführt wurden. Nach und nach fand sich, überwiegend informiert durch social media, eine Menschenmenge vor der Abriss-Stelle ein. (Vgl. 8.1.1)

Zusammenkünften. Das heißt, Versammlungen konstituieren sich in Akten von Veröffentlichung, Autorisierung und Repräsentation. Sie zeichnen sich zum Beispiel dadurch aus, „dass sie „jemandem/mehreren/vielen eine Stimme verleihen im Sinne einer Autorisierung und/oder Selbstautorisierung“ (Graduiertenkolleg V+T 2012). Die Versammlung bildet ein Publikum/eine Öffentlichkeit/eine Zeug*innenschaft für (Z.B. sprechende) Repräsentant*innen, die in der Versammlung abwesende Menschen/Entitäten/Dinge/Anliegen/Themen vertreten. Jede Versammlung benötigt Formen medialer Manifestation oder Aktualisierung von Abwesenden oder Abwesendem, um über Personen und Dinge außerhalb der Versammlung verhandeln und entscheiden zu können.

Öffentliche Versammlungen (Z.B. Gerichtsverhandlungen, parlamentarische Sitzungen, Kundgebungen, Demonstrationen u.a.) verfügen über ein doppeltes Publikum, das heißt: die Versammelten untereinander bilden einander publika-artige Konstellationen wechselseitiger Zeug*innenschaft und die Versammlung selbst repräsentiert etwas/steht für etwas/ist Medium für Öffentlichkeiten außerhalb der Versammlung. Öffentliche Versammlungen können über ein externes aber anwesendes und/oder über ein externes und abwesendes Publikum verfügen. Medien sind an der Adressierung des versammlungsinternen und des versammlungsexternen Publikums beteiligt. Die versammlungsinterne und versammlungsexterne Kommunikation ist medial/vermittelt im Zeitraum der Versammlung (sowie vorher und nachher).

c) nach der Versammlung

Versammlungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie in Zeiten (und Räumen) außerhalb der Versammlung wirken (z.B. durch getroffene Entscheidungen, in der Versammlung beschlossene Gesetze und Agenden oder zum Beispiel in der Versammlung vollzogene Sprechakte wie eine Eheschließung oder eine Urteilssprechung). Versammlungen halten deshalb ihre Ergebnisse für die Zukunft fest (in Form von Protokollen, Dokumenten, Aufzeichnungen, Agenden, Verträgen und anderen medialen Formationen), beglaubigen ihre Entscheidungen oder werden selbst medial aufgezeichnet (Z.B. Versammlungsmitschnitte, Sendungen von Bundestagsdebatten, digitale Archivierungen und dgl.) Die Handlungsmacht von Versammlungen, die über den Zeitraum der Versammlung hinausreicht, wird durch mediale Formationen konstituiert, fixiert, stabilisiert und kommentiert. Es ist also festzuhalten:

3. Versammlungen sind Zusammenkünfte, die vor, während und nach ihrem Vollzug medial vermittelt sind. Es gibt Medien, die nicht versammeln. Aber es gibt keine Versammlung ohne Medium/Medien.

Die historische Mediengenese spiegelt sich wandelnde Versammlungskonventionen und Versammlungsformen wieder. Zugleich bringen neue Medien neue Versammlungsformate hervor, welche die Grundbedingungen des Versammelns vollkommen verändern können. Zum Beispiel ist das Kriterium körperlicher Kopräsenz der Versammelten im medialen Zeitalter von Internetforen,

Zoom-Konferenzen und Chatrooms aufgehoben. Die Möglichkeiten, sich zu versammeln, haben sich erweitert auf (in der Pandemie verstärkt genutzte) Versammlungsformen, in denen Teile der Versammelten oder die gesamte Versammlung nur virtuell aufeinander trifft. Eine Perspektive auf die Mediengeschichte als Versammlungsgeschichte könnte in großen Abschnitten der These folgen, das Medien erfunden wurden, um Versammlungen zu substituieren oder zu erweitern. Einen vergleichbaren Diskurs gibt es zum Verhältnis von Medien und Körper (McLuhan 1992, De Kerckhove 1993, Flusser 1984, Virilio 1990, 1998, 1999). In jedem Fall lässt sich zum Verhältnis von Medien und Versammlungen eine vierte These festhalten:

4. *Medien definieren Hierarchien und Teilhabemöglichkeiten spezifischer Versammlungen. Sie regeln Ein- und Ausschlüsse in die/ aus der Versammlung.* (Vgl. meine Analyse des Human Mic in der OWS Bewegung in Kap. 5)

Aus diesen vier Grundthesen ergeben sich folgende Fragestellungen:

Wie *versammeln* unterhaltende, informierende Medien sowie Medien der Kommunikation?

Inwieweit werden/wurden Versammlungen durch Medien ersetzt/obsolet gemacht?

Welche neue Formen von Versammlungen werden durch neue Medien ermöglicht?

Wie haben Versammlungskonventionen und damit verbundene Konventionen der Repräsentation Medien (mit ihren Stilen und Techniken der Adressierung) geprägt?

Wie haben Medieninnovationen und Medienästhetiken umgekehrt Versammlungen geprägt?

Inwieweit sind medientechnische Innovationen von Prozessen der Auf- oder Abwertung der Rolle von Versammlungen in der Gesellschaft beeinflusst bzw. inwieweit bringen sie solche Auf- oder Abwertungen hervor?⁴⁷ Wie kompensieren Medienrezeptionen, die die kopräse Versammlung obsolet machen, den Verlust des »Versammlungsgefühls«?⁴⁸

Meine medienhistorische Recherche ist angetrieben von diesen Fragen, auch wenn diese den Umfang der vorliegenden Arbeit sprengen. Ich widme mich im Folgenden der Frühgeschichte von Megafon/Sprachrohr und PA im Hinblick auf den *Versammlungsaspekt* dieser Medien. Mein Fokus liegt auf der Erarbeitung eines Medienbegriffs, der dem Bezug von Public Address Technik zur Versammlung gerecht wird.

⁴⁷ Ein Beispiel: bereits das Schriftmedium ermöglicht Kommunikation unabhängig von raum-zeitlicher Synchronisierung. Es schmälert die Bedeutung von Versammlungen. Der Lesevorgang (abgesehen von der öffentlichen, stimmlich vermittelten Lesung) isoliert zunächst, er macht die Vermittlung von Wissen, Information oder Fiktion unabhängig von der Versammlung. Die Archivierbarkeit von Schrift und Wissen hat einen verbindenden Aspekt, ist potentiell (abhängig vom Bildungsgrad aller Bevölkerungsschichten) für viele zugänglich, aber sie versammelt diese Vielen nicht zwingend.

⁴⁸ Hier wäre zu denken etwa an die intensivierte affektive Adressierung des Individuums in seiner privaten Umgebung beim Hören von Musik (d.h. unabhängig von der versammelnden Konzert-Situation). Die sogenannten Wahrnehmungsrevolutionen lassen sich auch als Revolutionen im Verhältnis zur Versammlung betrachten.

4.2 Mediengeschichte(n) des Megafons

4.2.1 Stentorstimme und Echo

Homers Ilias ist eine der ältesten fiktionalen Schriften Europas (ca. 8. bis 7. Jh. v. Chr.). Sie ist eine Kriegsschilderung, die um die Motive Rache und Wut kreist. In 24 Büchern (Gesängen) werden 51 Tage aus dem Trojanischen Krieg erzählt. Auf eine sehr kurze Erwähnung in diesem Werk geht die Redewendung zurück, mit der wir bis heute eine besonders kräftige, laute oder weithin tönende Stimme bezeichnen. (Homer 1975: 93, Vgl. Roscher 1915: 1424f.) Menschen mit ungewöhnlich voluminösen Stimmen bescheinigt man »Stentorstimmen« oder eine »Stentorbrust«. ⁴⁹ Eine Gattung der Brüllaffen wird als Stentor bezeichnet und ein um die Erde kreisender Kommunikationssatellit trägt den Namen Stentor und macht die laute kräftige Stimme zur Metapher für die globale Reichweite von Medien. (Vgl. elexikon 2021)

Diese Begriffsverwendungen gehen auf einen Mythos zurück, der sich mit Stimmstärke als Stimmgewalt auseinandersetzt. Die Szene der Ilias schildert eine Aufforderung zum Kampf, ein Aufwiegeln und Anfeuern, die Waffen zu ergreifen. Die Göttin Hera spricht dabei mit der Stimme Stentors. Homer zieht den Vergleich mit Stentor auf eine Weise, die nahelegt, dass seinen Zeitgenossen Stentor, der wie 50 Männer/mit der Lautstärke von 50 Männern oder 50 Männer übertönend gesprochen haben soll, allgemein bekannt war. Die Verwendung des Vergleichs legt auch nahe, dass es sich um einen militärischen Befehlshaber gehandelt haben könnte, der kriegerischen Vorteil aus seiner lauten Stimme gezogen hat und dafür zu Lebenszeiten des Ilias-Verfassers berühmt war. Der kriegerische Vorteil lag in der Effizienz der Befehle (durch Reichweite der lauten Stimme im Vorteil zum Beispiel gegenüber einer langwierigen Übermittlung von kriegsrelevanten Botschaften oder militärischen Handlungsanweisungen durch berittene Boten). Im Mythos der Stentorstimme ist damit bereits ein grundlegender Antrieb für die medienhistorische Entwicklung von technischen Artefakten des Public Address beschrieben, die im Zusammenhang mit Innovationen der Fernkommunikation und Nachrichten-Übermittlung stehen. Es handelt sich um eine Medienentwicklung, die in erheblichem Maß im Dienst der Kriegskommunikation wirkte und durch militärische Notwendigkeiten geformt ist. Heras Stentorstimme versammelt die kampfbereiten Männer vor den Toren der Stadt. Stimmverstärkung bewirkt hier Truppenverstärkung. Die Stentorstimme ist in der Lage, eine Versammlung einzuberufen und ihre Performanz zu dirigieren. Sie synchronisiert die Handlungen Vieler als eine militärisch wirksame Verstärkung der Kräfte: durch Motivation und Befehl.

Stimmverstärkung bedeutet in Homers Text, mit *geliehener* Stimme zu sprechen. Hera spricht mit Stentors Stimme, um gehört zu werden. Diese verstärkte Stimme/die geliehene Stentorstimme

⁴⁹ Beispiele: „Die lateinische Grammatik steht auch über dem Kaiser!“, donnerte Plazentius mit Stentorstimme in die Runde.“ (Tappen 1959)
„...mit donnernder Stimme und ganz mit dem Feuer und der Stentorbrust eines zum Präsidentenstuhl sich eignenden parlamentarischen Löwen“ (Gutzkoff 2013: 83)

verleiht Hera eine Autorisierung oder sie wirkt als Selbstautorisierung für die Einberufung der Versammlung/des Heeres. Die Stimme Stentors ist also nicht nur ein akustischer Verstärker der Reichweite ihrer Ansprache. Eine verstärkte Stimme ist eine (durch eine Versammlung) verliehene/geliehene Stimme. Die Stimme Stentors macht Hera zur Repräsentantin ihres Anliegen in der Versammlung. Sie macht ihre Rede wirksam.

Ein *Echo* entsteht, wenn die Reflexionen einer Schallwelle so verzögert sind, dass der Widerhall als ein separates Hörereignis wahrgenommen wird. Der Schall hallt in selber Tonhöhe und in abnehmender Lautstärke wider. Während der Nachhall Teil der akustischen Raumorientierung ist, nimmt das Echo Orientierung. Das Gehör ist an der Raumwahrnehmung und Abschätzung von Distanzen beteiligt (auch wenn z.B. der Nachhall als Informationsträger über Raumgrößen, Raumbeschaffenheiten etc. unbewusst wahrgenommen und verarbeitet wird). (Spektrum 1998)⁵⁰ Das Echo verwirrt jedoch nicht allein die Wahrnehmung der eigenen Position in Bezug auf den Raum sondern auch das Verhältnis zum Selbst und zum Anderen/den Anderen. So bewirkt das Echo zum Beispiel, dass der Ruf der eigenen Stimme als entfernte und fremde (eigene) Stimme wiederkehrt.⁵¹ Die »Wiedergabe« der eigenen Stimme durch ein Echo muss vor der Allgegenwart von Medien der Tonspeicherung und Tonwiedergabe eine immense Wirkung auf die Menschen gehabt haben. Diese Faszination des Echos als Naturphänomen (oder als akustische Eigenschaft von Architekturen) beeinflusste die frühe Mediengenesse von Sprachrohr/Megafon, die ausgehend von Naturbeobachtungen und Experimenten immer wieder auf mythologische und magische Vorstellungen zugreift.

Die Bergnympe mit dem Namen Echo in Ovids Metamorphosen muss man sich als eloquente Rednerin vorstellen. Im Auftrag von Jupiter deckte sie dessen amouröse Abenteuer, indem sie die Gattin Juno in lange Konversationen verwickelt. Als diese dahinterkommt, bestraft sie Echo, indem sie ihr die Sprache nimmt. Echo ist nur noch in der Lage, die letzten an sie gerichteten Worte zu wiederholen. Sie kann nur erwidern, was bereits an sie gerichtet wurde und stirbt folglich an unerwideter Liebe. Ihr Begehren kann nicht erwidert werden, weil sie es nicht ausdrücken kann: ihr fehlt das Medium (eigene Stimme). Echo stirbt am Unerhört-sein. Ihre unerhörte Liebe gilt Narziss, der nur sich selbst in der spiegelnden Wasseroberfläche sehen und lieben kann. Echo isst und trinkt nicht mehr, ihr sterblicher Körper vergeht, aber ihre versteinerten Knochen bleiben als Höhle, in der einsame Stimmen ewig widerhallen. (Vgl. Ovid 1992 73-74, Vgl. Aschoff 1989: 213-6, Vgl. Roscher 1915: 1214)

Auch wenn der Mythos von Einsamkeit und nicht von Versammlung berichtet, klingt im Widerhall/ in der Wiedergabe der Stimmen durch Echo ein Aspekt der Medialität von Versammlungen an.

⁵⁰ »Echo« bereitgestellt durch Lexikon der Physik, Heidelberg, abrufbar unter:
<https://www.spektrum.de/lexikon/physik/echo/3601#> (letzter Zugriff: 28.09.2022)

⁵¹ Vgl. zum Schrecken der Trennung von Körper und Stimme Macho 2006

Versammlungen verleihen Stimmen im Sinne einer Autorisierung von Repräsentant*innen, die in der Versammlung für Abwesende oder Abwesendes sprechen. Das bedeutet zugleich, dass diejenigen oder dasjenige, das in der Versammlung vertreten und verhandelt wird, selbst nicht zu Wort kommt, nicht selbst spricht bzw. absent ist. Jede Versammlung ist ein Echo von Entitäten oder Dingen, die in der Versammlung vertreten werden/die in der Versammlung widerhallen/die hier und jetzt nicht selbst sprechen können.

Der Megafonchor (als Formation von Stentorstimmen und als Echo interviewter Sprecher*innen (Vgl. Kap. 6-9) ist von der Auseinandersetzung mit beiden Mythen geprägt. In einem Spannungsverhältnis zwischen Stentor und Echo verhandelt der Megafonchor Widerstand und Ohnmacht aktivistischer Initiative. (Vgl. Kap. 8) Folgende Referenzpunkte ergeben sich aus der Analyse beider Mythen für die Partizipative Künstlerische Forschung und für die Begriffsentwicklung von *Public Address System*:

- 1) Stimmverstärkung wird als Stimmgewalt verhandelt und als militärische Vision markiert (als Effizienz von Motivation und Befehl in der Kriegshandlung). (Stentor) Dies ist eine historische Spur des Unbehagens, technisch verstärkt zu sprechen, mit der in Partizipativer Künstlerischer Forschung ein Umgang gesucht wird.
- 2) Die Mythen von Stentor und Echo verhandeln das unheimliche Dissoziieren von Körper und Stimme, das sich durch Public Address Medien verstärkt.
- 3) Stimmverstärkung ist als Truppenverstärkung dargestellt und ermöglicht die Einberufung einer Versammlung als generelles und mächtiges (ggf. emanzipatorisches) Potential des Public Address. (Stentor)
- 4) Beide Mythen überformen poetisch die Handlungsmacht von Medien bzw. die Ohnmacht beim Fehlen eines Mediums. Im Prozess der Erfindung eines Public Address Systems für den Aktivismus gegen den Abriss der Esso-Häuser geht es nicht zuletzt um die Erfindung eines Instruments zur Selbst-Ermächtigung.
- 5) Meine Künstlerische Forschung fokussiert das Stellvertreter*innen-Sprechen als versammlungsspezifisches Sprechen sowie als aktivistische Praxis. Die Stentorstimme (als verliehene/geliehene) und das Echo als wiederholende Stimme (die nicht für sich selbst spricht, sondern als Widerhall lediglich Wiedergabe ist) sind Anhaltspunkte möglicher künstlerischer Verfahren.
- 6) Als fiktionale Geschichten fantasieren die beiden Mythen Funktionen späterer Medien-Erfindungen oder sehen diese voraus (Stentor: Medien der Stimmübertragung wie Megafon, Lautsprecher, militärische Nachrichten- und Fernmeldetechniken und Echo: Medien der Speicherung und Wiedergabe von Stimmen sowie Medien der Allgegenwart von Stimmen z.B. Radio).

Mit dem *Human Mic*, das ich in Kapitel 5 als spezifisches Public Address System der Occupy Wallstreet Bewegung analysiere, erweist sich Echo (Wiederholung/Wiedergabe) als Strategie der Stimmverstärkung, die nicht zuletzt Fragen der Repräsentation und Fragen danach, *wer wo und vor wem für wen spricht* organisiert.

Im Folgenden werde ich zeigen, wie Stentorstimme und Echo als Mythen weit reichender und vom Körper gelöster Stimmen Einfluss auf die kommunikationstechnischen Visionen der Frühgeschichte der Akustik genommen haben. Die entstehende Akustik (als wissenschaftliche Disziplin) widmete sich auch der Stimmverstärkung. Sie ist eng verwoben mit künstlerischen Praktiken und Forschungsinteressen.

4.2.2 Sprachrohre, Sprechtrompeten, sprechende Statuen

Die Akustik (als Wahrnehmung, Analyse und Beeinflussung von Schall und seiner Ausbreitung; von griech. ἀκούειν = hören) entsteht zu Beginn des 17. Jh. als eigener Bereich der Naturphilosophie. Das akustische Experimentieren entwickelte sich aus einer spezifischen Verbindung von Forschung, Magie und Kunst. „*Acoustique Art*“ nennt der englische Wissenschaftler und Philosoph Francis Bacon 1605 eines der Hauptwerke der frühen Akustik als (lauschende) Beobachtung, Analyse und Imitation/Synthese von Klangphänomenen der Natur und der Stimme. Indem Bacon Vorhaben und Vorgehen akustischer Forschung beschreibt, kommt er umgehend auf Konzepte der Verstärkung und des Transports von Stimmen und Klängen zu sprechen: „We represent small sounds as great and deep; likewise great sounds extenuate and sharp; we make divers tremblings and warblings of sounds, wick in their original are entire. We represent and imitate all articulate sounds and letters, and the voice and notes of beasts and birds. We have certain helps wick set to the ear do further the hearing greatly. We have also divers strange and artificial echoes, reflecting the voice many times, and as it were tossing it: and some that give back the voice louder than it came; some shriller, and some deeper; yea, some rendering the voice differing in the letters or articulate sound from that they receive. We have also means to convey sounds in trunks and pipes, in strange lines and distances.“ (Bacon 1626/1825: 373f., zitiert nach Gethmann, 2006: 9)

Die »Kunst« im Titel der Akustischen Lehre von Bacon entspricht nicht dem heutigen Kunstbegriff. »Kunst« (Art) bedeutete im barocken Sprachgebrauch Technik: „*Acoustic Art*“ meint hier also ein aus empirischer und experimenteller Forschung generiertes technisches Verständnis hörbaren Schalls sowie Konzepte der Anwendung dieser Erkenntnisse (Erfindungen). Die Akustik war Künstlerische Forschung, indem sie zur Entwicklung barocker Musik und Musikinstrumente beitrug. Zugleich befassten sich die frühen Akustiker mit Fragen der Anwendung akustischer Signale als Nachrichten-Übertragung und Fernkommunikation. In einer engen Verquickung wissenschaftlicher und künstlerischer Anliegen wurde nach technischen Lösungen für den

Transport, die Speicherung, die Imitation und Synthese von Stimme und Sprache gesucht. Im Zuge dessen entsteht die Phonetik als wissenschaftliche Disziplin. Naturforscher und experimentelle Akustiker wie zum Beispiel Athanasius Kircher (1602-1680), Daniel Schwenter (1585-1636), Giambattista della Porta (1535-1615) oder Ernst Florens Chladni (1756-1827) untersuchten Echo und Resonanz aus einer Sehnsucht heraus, Schall und Stimme verstärken, speichern und transportieren zu können. Als naturwissenschaftlich-technische Disziplinen waren die frühe Akustik und Phonetik durchdrungen von mythischer Phantasie, ästhetischer Faszination und Spekulationen. Aus magischen Weltvorstellungen gespeiste Erklärungsversuche der empirisch gewonnenen Erkenntnisse über die Beschaffenheit des Schalls führten zu Vorschlägen einer Schallnutzung, die zwischen realistischen Anwendungen und phantastischen Visionen oszillierten. Dieses Spannungsfeld bildet sich in der Frühgeschichte des Sprachrohrs, in der Mediengenese des bis heute verwendeten (nicht-elektrifizierten) Megafons, ab.

4.2.3 Giambattista della Portas Sprachröhren

Giambattista della Porta befasst sich in seiner »*Magiae naturalis libri viginti*« unter anderem mit der Akustik und entwirft im 12. Kapitel des 16. Buches detaillierte Konzepte der Stimmverstärkung und der Sprachübertragung durch Rohre: „wie man in der Weite mit einem anderen reden könne, nämlich mit freyer in die Luft geredeter Stimme durch Schallreflexionen in Flüstergalerien oder entlang einer ruhigen Wasseroberfläche. Aber sicherer und deutlicher kann man durch eine Sprachröhre guten Freunden alles zu wissen tun.“ (zitiert nach Aschoff 1989: 219 in einer Übersetzung durch Peganium). Mit Rohren aus Ton oder Blei hofft Porta „etliche welsche Meilen“ überbrücken zu können (Ebd.: 219). Seine aus Experimenten gewonnenen Erkenntnisse (mit deren Hilfe er beispielsweise ein Hörrohr für Schwerhörige entwickelt, das bis Mitte des 20. Jahrhunderts Anwendung findet) vermischt Porta mit spekulativen Ideen. Sie lesen sich aus heutiger Sicht als Technik-Phantasien, welche (abgeleitet von der Beobachtung des Echos in der Natur) die tatsächliche spätere Mediengenese von Sprachspeicherung, Fernkommunikation und Signalübermittlung in einer magischen Gedankenwelt vorwegnehmen: „*Darüber hatte ich mir vorgenommen die Wort in der Lufft (ehe sie gehöret werden) mit bleyernen Röhren aufzufangen, und so lange verschlossen fortzuschicken, dass endlich, wenn man das Loch aufmachte, die Worte herausfahren müssen. Denn wir sehen, dass der Schall eine Zeit braucht, biß er fort kommt; und wenn er durch eine Röhre gehet, dass er mitten könne verhalten werden.*“ (zitiert nach Aschoff 1998: 220) Im 19. Buch entwickelt Porta diese Idee weiter, um ein sprechendes Bild (gemeint ist eine Figur oder Statue) anzufertigen. Die Sprache wird demnach in verschließbaren Röhre gespeichert und mit dem Mund einer Skulptur verbunden: „und wenn man hernach ... den Mund aufmachte/ so würde die Stimme herausfahren/ nicht anders/ als wenn ein lebendiger Mensch geredet hätte.“

Della Portas Forschung ist emblematisch für das Aufeinanderprallen von Kunst, Magie und Wissenschaft in der frühen Akustik. Dieses spiegelt sich auch im Streit um das Patent des Sprachrohres, das zwischen dem Universalgelehrten, Priester und Magier Athanasius Kircher und dem nüchternen Analytiker, Mathematiker und Konstrukteur Samuel Moreland ausgetragen wurde.

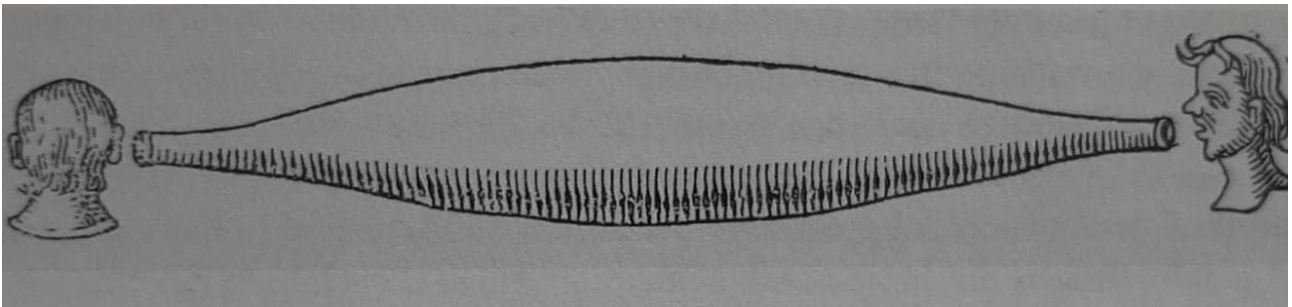


Abb.2 *Wie ein Rohr zu machen daß weit in die Ferne ertönt?* Quelle: Georg Philipp Harsdörffer: *Delitiae Philosophicae et Mathematicae. Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden Dritter Teil* (1653)

4.2.4 Stimmen verstärken und abhören: Athanasius Kirchers Forschung zwischen Wissenschaft, Kunst und Magie

Der Reprint (1983) von Athanasius Kirchers »Neue Hall- und Thon-Kunst« (unter diesem Titel erschien »Phonurgia Nova« 1684 in deutscher Übersetzung) gibt mit goldenen Ornamenten und kunstvoller Gestaltung der Schrift eine Ahnung vom Kunstwerk-Charakter, den das Buch als Objekt gehabt haben muss. Teils anekdotenhaft-unterhaltsam und in einer nahezu poetischen, jedenfalls literarischen Form versammelt es Schilderungen von eigenen Experimenten und von Versuchsanordnungen, von denen Kircher gehört oder gelesen hatte. Seine Beschreibungen von Naturbeobachtungen sowie Gedanken, Theorien und Erkenntnisse naturphilosophischer Art dienen dem Vorhaben, die damals bekannten Reflexionsgesetze des Lichts auf die Akustik zu übertragen. Kirchers Forschung ist den Lehren der Kirche verpflichtet und eine solche Übertragbarkeit gilt ihm als Indiz für eine Einheit kosmologischer Ordnung. (Vgl. Scharlau 1983)

Der erste Teil von »Neue Hall und Thon-Kunst« ist der Erforschung des Echos gewidmet. Kircher beschreibt Flüstergewölbe, Echotürme und den Widerhall an Stadtmauern. Es geht ihm darum, akustische Wunder zu entzaubern und sie zugleich im Sinne einer ganzheitlichen und mit der Kirche konformen Weltsicht zu erklären. Er bereist Orte und Architekturen für Messungen und Experimente, widmet sich außergewöhnlichen akustischen Phänomenen wie Mehrfachechos, untersucht Schallreflexionen in Kuppeln und Höhlen. Aus zahlreichen Versuchen und Experimenten in der Natur und in den städtischen und kirchlichen Architekturen Avignons und Roms leitet Kircher eine Mischung aus korrekten Gesetzmäßigkeiten (wie zum Beispiel der Schallbündelung) und Fehlinterpretationen (wie dem Verständnis des Echos als Verstärkung) ab. Im zweiten Teil von »Neue Hall und Thon-Kunst« geht es um Anwendungen der akustischen Erkenntnisse in der Konzeption von Instrumenten, Architekturen und Maschinen. Den Beschreibungen und Zeichnungen von Erfindungen folgt der Schlussteil des Buches über harmonische Heilanwendungen

durch Klang und Musik.

Unter der Überschrift »Von Sprach- und Gehör-Rohren/ Trompetten« (Kircher 1983: 49) überträgt Kircher die Funktionsweisen von Ferngläsern, Brennsiegeln, Lupen und Mikroskopen auf die Akustik und konzipiert Instrumente zur Verstärkung von Stimme und Gehör. Abbildungen 3 und 4 zeigen Kirchers Idee eines schneckenförmigen Sprachrohrs, dessen verstärkende Wirkung er auf die vermehrten Schallreflexionen zurückführt (in Abb. 3 mit eingezeichneten Wegen der Reflexionen an den Wänden des Instruments). Kircher nimmt an, dass eine vermehrte Reflexion, eine vervielfachte Brechung des Schalls (oder des Stimmklangs) zu einer Erhöhung von Lautstärke und Reichweite führen. Das schneckenförmige Sprachrohr war deshalb für Kircher die optimierte und vollkommene Form der Stimmverstärkung⁵².

Im Folgenden werde ich nachweisen, dass sich diese Schneckenform des Sprachrohrs nicht allein geometrischen Überlegungen zur Brechung des Schalls verdankt. Zwei Legenden durchziehen Kirchers akustische Forschungen wie rote Fäden. Er kommt wiederholt auf sie zurück. Die Überlieferung vom *Horn Alexander des Großen* und die Legende vom *Ohr des Dionysos* sind für Kircher erkenntnisleitend bzw. erkenntnisverstellend. Ich werde zeigen, dass Kirchers Experimente zur Stimmverstärkung und seine Konzeptionen von Sprachrohren von zwei Überlieferungen geprägt sind, die a) von der *Macht über Versammlungen* (von ihrer akustischen Überwachung) handeln und b) von der *Macht zu versammeln* (als Einberufen/Dirigieren/Befehlen/Choreographieren von Versammlung).

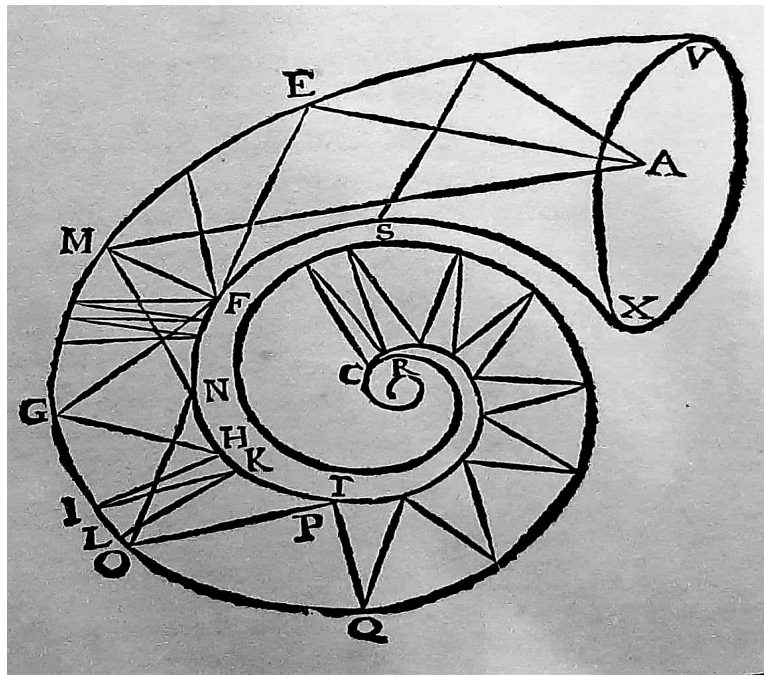
a) Unter der Überschrift „Dionysii Hauß- oder Kunst-Gebäu“ widmet sich Kircher einer als „Ohr des Dionysos“ und akustisches Wunder bekannten Höhle, die ca. 500 v. Chr. in der griechischen Kolonie Syrakus entstanden war. Ein riesiger unterirdischer Hallraum wurde durch den Abbau von Marmor erzeugt, der an dieser Stelle massiv betrieben wurde, um Material für die griechischen Prachtbauten zu liefern. Die Legende besagt, die sich (bedingt durch die gewundene Form des Marmorabbaus) schneckenförmig in die Tiefe schlängelnde Höhle sei vom Tyrannen Dionysos als akustisch überwachter Kerkerraum gebaut und verwendet worden. Die Akustik der Höhle zeichnet sich durch eine lange Nachhallzeit vor allem tiefer Frequenzen aus – Bedingungen also, die zwar spektakuläre Klangereignisse hervorbringen, aber nicht gerade zum Belauschen von Gesprächen geeignet scheinen. Dennoch ist Kircher nach Begehung der Höhle fasziniert und überzeugt, dass die Schneckenform der Erhöhung der Zahl der Schallreflexionen diene und so alles, was gesprochen wird oder erklingt, verstärkt wird. Kircher befindet, die Höhlenform sei „nach der innern Gestalt eines Ohrs gemacht“, in dessen Form er die Weisheit und Vollkommenheit göttlicher Schöpfung erkennt (die in den Schneckenformen menschlicher und tierischer Ohren wiederkehre). „Es ist aber

⁵² „Fünffte Stim Prob. Experiment. V. Die Stim oder Thon/so in Schnecken/oder einem Keglichtschnecken-weiß eingebogenen Rohr ist/als in einem hierzu tauglichsten Körper/vermehret und stärcket sich am allermeisten.“ (Kircher 1983: 50-52)

der Ort von diesem Tyrannen ganz nach Art und Weise eines natürlichen Ohrs/sehr genau und künstlich erbauet und zugerichtet worden.“ (Ebd.: 58, Vgl. ebd.: 51) Vor diesem Hintergrund favorisierte Kircher die Schneckenform als einen „hierzu (der Stimmverstärkung [Anm. d. Verfasserin]) tauglichsten Körper“ (Kircher 1983: 50). Kirchers Konzept eines Sprachrohrs ist verbunden mit der Idee akustischer Überwachung. Stimm-Verstärkung erscheint als Umkehr-Funktion zum Abhören von Stimmen.

b) Die Legende vom Horn Alexanders des Großen ist eine militärische Legende, die an den Stentormythos erinnert. Kircher schreibt: „So lehret auch die tägliche Erfahrung/daß der Thon viel stärker in einem runden oder gebogenen/als eben- und geraden Rohr lauffe/das bezeugen die Trompetten (es beglaubets das weyland gebrauchte Horn Alexandri Magni, so eingebogen war/wormit er sein ganzes Kriegs-Heer zusammen zu ruffen pflegte/...).“ (Ebd.: 48) Kircher war in der Vatikanischen Bibliothek auf die „Secreta Aristotelis ad Alexandrum Magnum“ gestoßen, welche die Beschreibung eines frei hängenden ringförmigen Instruments mit einem Durchmesser von 5 Ellen (2,25m) enthielt (Kircher, 1983: 94). Die Reichweite dieser Signal-Trompete soll der Legende nach 100 Stadien (entsprechend ca. 18 km) betragen haben. (Aschoff 1989: 216)

Kircher kombiniert in seiner Sprachrohr-Erfindung schließlich beide Legenden (Vgl. Abschnitte a und b) in der Form eines schneckenförmig gewundenen Alexanderhorns: „so eine neue Art von Rohren ist/den Thon in ohnglaublicher Stärke und Macht fortführe“ (Kircher 1983: 96). Der Prozess der Erfindung dieses Sprachrohres verdankt sich weniger empirischer und experimenteller Forschung als spezifischen Konzepten der Überwachung und der Choreographie von Versammlungen. Die Verstärkung von Stimmen ist für Kircher untrennbar mit Macht und Machtrepräsentation verbunden. Seine »Neue Hall- und Thon-Kunst« ist seinem Gönner Kaiser Leopold I gewidmet. Kircher war eine Berühmtheit seiner Zeit. Seine umfangreichen Korrespondenzen mit Kaisern, Päpsten, Königen, Fürsten, Kardinälen und Gelehrten sind unveröffentlicht, aber ihre Existenz ist belegt (Scharlau 1983). Die aufwendig gestalteten Buchdrucke lässt Kircher sich von einflussreichen Mäzenen finanzieren. Seine Klientel mächtiger Kirchenmänner, Palastherren und Wohlhabenden verlangt nach Wissenschaft als Spektakel, Erquickung und Beeindruckung, sehnt sich nach Wundern und ihren Erklärungen. Kircher lädt zu Schau-Experimenten, lockt mit Geheimnis und Magie. (Vgl. Scharlau 1983) Die Legende von militärischer Überlegenheit und die Visionen akustischer Überwachung »verkauft« der Wissenschaftler und Magier in der Schneckenform (Ohr des Dionysos) und Überdimensioniertheit (Horn Alexander des Großen) seiner Sprachrohr-Erfindung mit. Seine Schau-Experimente bewegen sich zwischen Wissenschaft, Kunst und Unterhaltung.



Von Verfertigung mancherley Thon- und Stimm-gezeig. 93
Ein Schnecken-Sprach-Rohr.

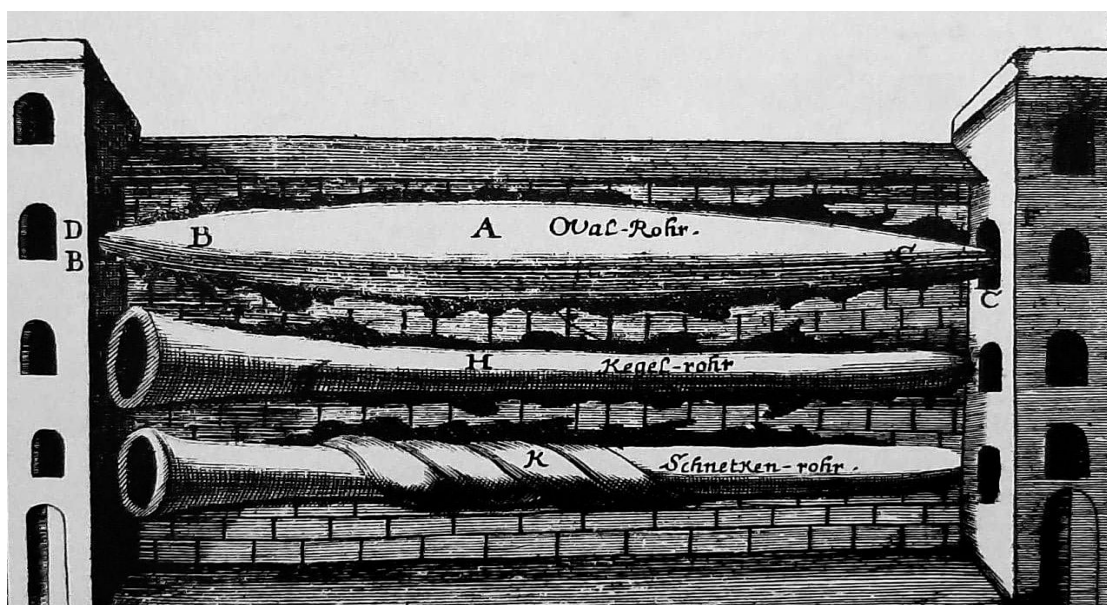
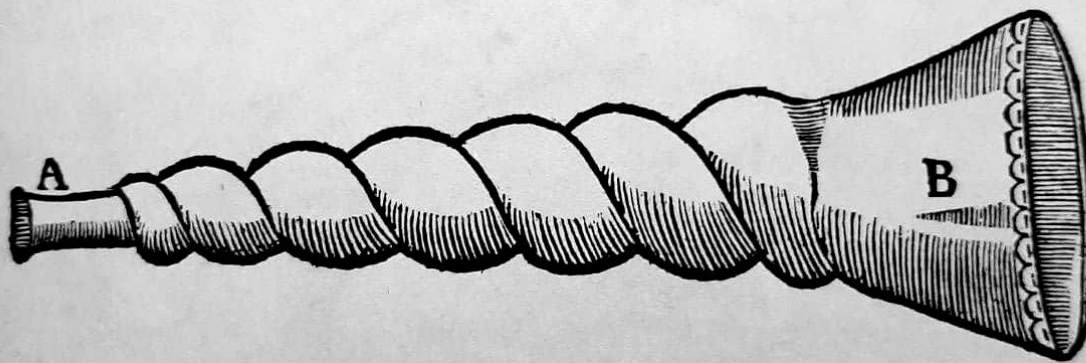


Abb.3/4/5 Verstärkung durch Schall-Reflexionen/Schneckenform des Sprachrohrs aus: Kircher, Athanasius (1684/1983) Neue Hall- und Thon- Kunst



Abb.6 Verstärken und Abhören – die Legende der Höhle der Dionysos: „Dionysii Hauß-oder Kunst-Gebäu“ aus: Kircher, Athanasius (1684/ 1983) Neue Hall- und Thon- Kunst

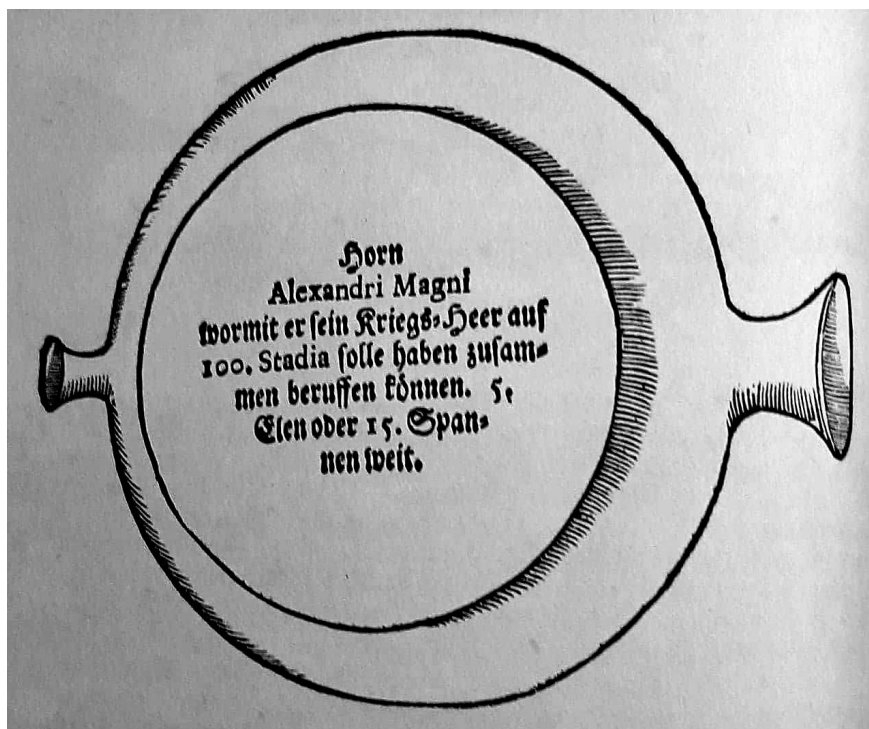


Abb.7 Horn Alexandri Magni womit er sein Kriegs-Heer auf 100. Stadia solle haben zusammen beruffen können aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst

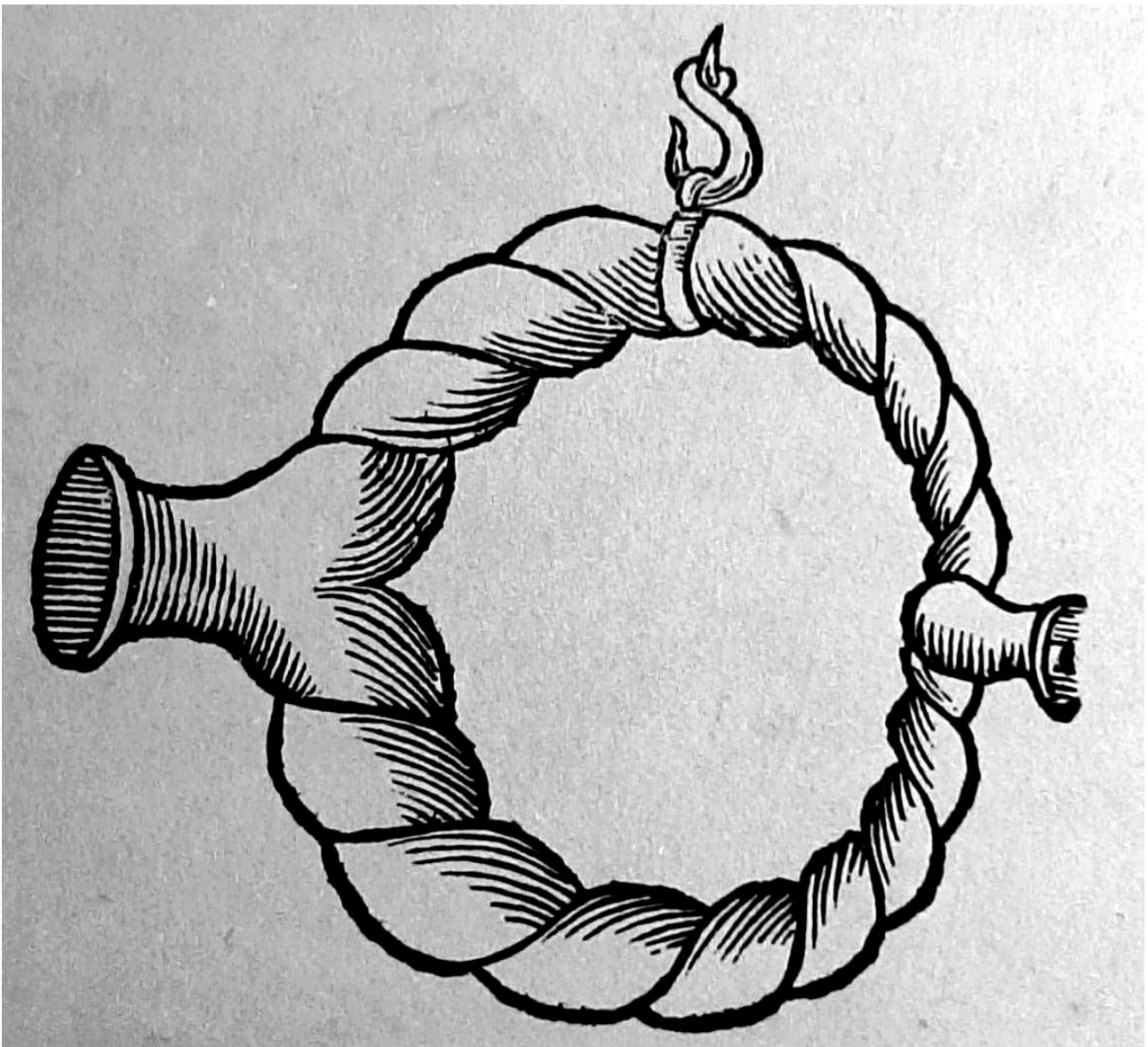


Abb.8 Die Kombination zweier Legenden. Schneckenförmiges Alexanderhorn als ideales Sprachrohr aus: Kircher, Athanasius (1983) *Neue Hall- und Thon- Kunst*

Kircher überträgt seine Sprachrohr-Entwicklung auf Konzepte spektakulärer Raumkonstruktionen für Paläste. Die »Neue Hall und Thon-Kunst« ist voll von Entwürfen für Flüstergewölbe, Kuppeln und Türme mit diversen Wunderecho-Effekten. Überschriften wie: „Von Luft- und Kunst-Gebäuden grosser Herren“ (Kircher 1983: 57), „Von wunderbarer Wirkung der Stimm- und Thon-Kunst an großer Herren Höfen und Palatien“ (ebd.: 63) richten sich an eine »Zielgruppe« Mächtiger, von der Kircher sich Resonanz für seine akustische Forschung erhofft.

Paläste sind zugleich private und repräsentativem Gebäude – eine Kombination aus Wohnraum und Versammlungsarchitektur.⁵³ Kirchers architektonische Erfindungen liegen Versammlungsideen

⁵³ Etymologisch wurzelt das Wort »Palast« (franz. Palais, ital. Palazzo) im lateinischen »palatium« - „dem Namen eines der sieben Hügel Roms, auf welchem die Wohngebäude des Augustus und anderer Cäsaren standen. Auf diese stattlichen Gebäude wurde der Name des Hügels übertragen, welchen man in der Folge allen Profangebäuden von großen Dimensionen, monumentalem Charakter und künstlerischer Ausführung, besonders den Wohnungen von Fürsten und reichen Privaten, beilegte.“ (Meyers Lexikon 1885-1892a: 618) In lexikalischen Artikeln zu »Palast« findet sich der Verweis auf eine mittelalterliche Bedeutung von »palas« als geräumiges Zimmer für den Empfang von Gästen sowie für klösterliche Speisesäle. „Im Mittelalter

zugrunde, die dem Machterhalt und der Machtrepräsentation der Palastbewohner*innen dienen. Kircher diskutiert ovale, elliptische, parabolische und hyperbolische Formen sowie glatte Oberflächen zur Erzeugung starker Schallreflexionen für spektakuläre akustische Wirkungen in repräsentativen Gebäuden. Geometrische Anleitungen und Zeichnungen diverser Turmformationen, Schneckenformen, Gewölbe und Kuppeln beinhalten Konzepte für Versammlungen in Palästen wie beispielsweise Schauvorführungen der Wunder-Echos und aufsehenerregenden Hallwirkungen. Der wissenschaftlich interessierte Palastherr versammelt sein Publikum für Experimente mit geheimnisvoll-magischer Wirkung. Hier konzipiert Kircher Orakelskulpturen mit integrierten „heimliche Rohren“ zur Sprachübertragung „dan das/mit Fleis hier zu gemachte Bild/ thut das Maul auf und zu/ und bewegt die Augen“. (Kircher 1983: 81)

Kircher schlägt außerdem abhörbare Paläste vor, akustisch überwachte Gebäude „grosser Herren“. Er zeichnet und entwickelt detaillierte Konzepte wie etwa: „Grosser Herren Höfe also zuzurichten/daß nichts so still darinn möge vorgebracht werden/ so man nicht entweder in eben demselbigen oder einem andern Gemach und Zimmer solte hören können.“ (ebd.: 63). Kircher bindet seine Sprachrohre an architektonische Ideen, indem er die Gemächer und Säle der Paläste mit Kanälen und Röhren durchzieht, die in eine einzige Überwachungskammer münden. Abgehört werden kann in verborgener Weise oder auch als Schau-Experiment/ erquickliche Vorführung – also im Rahmen von Versammlungen, die der Unterhaltung, Befriedigung wissenschaftlicher Neugierde/Lust an Wundern dienten sowie der Repräsentation des Mächtigen vor seinem Publikum. Kircher entwirft Sende- und Abhöranlagen: schalltrichterartige Objekte, die gewaltig aus Hauswänden ragen oder in einem Torbogen unsichtbar verborgen sind. In einigen Entwürfen verbindet er die Idee der sprechenden Statue mit der Abhörfunktion. Die belauschten Gespräche sollten aus dem Mund einer Statue wiedergegeben werden. (Abb. 9 obere rechte Bildecke)

Athanasius Kirchers Entwürfe von in Architekturen integrierten Sprachrohren beinhalten Konzepte geheimer Kommunikation, akustischer Überwachung und Beschallung aus dem Verborgenen.

Möglicherweise erkennt Kircher die potentiell subversive Kraft seiner Erfindung, die in der Option liegt, Versammlungen einzuberufen und diese Versammlungen zu dirigieren/über sie zu bestimmen, sie zu beeinflussen, zu kontrollieren/zu überwachen. Indem er seine Sprachrohr- Erfindungen an die Entwürfe von Palastarchitekturen bindet, macht er das ermächtigende Instrument Sprachrohr weniger mobil. Die Bindung an sprechende Statuen und an die angenommene Schall-verstärkende Wirkung von zwischengeschalteten Kuppeln und Gewölben im Palast erschwert die Möglichkeit, das Sprachrohre in die falschen Hände geraten könnten.

verstand man in den Burgen unter palas ein größeres, nur ein Hauptgemach enthaltendes, gewöhnlich einzeln stehendes Gebäude, das zu Versammlungen, zum Empfang und zur Bewirtung von Gästen diente; dann auch nur s. v. w. Speisesaal, womit die Bedeutung von palatium in den Klöstern übereinstimmt.“ (Meyers Lexikon 1885-1892a: 618)

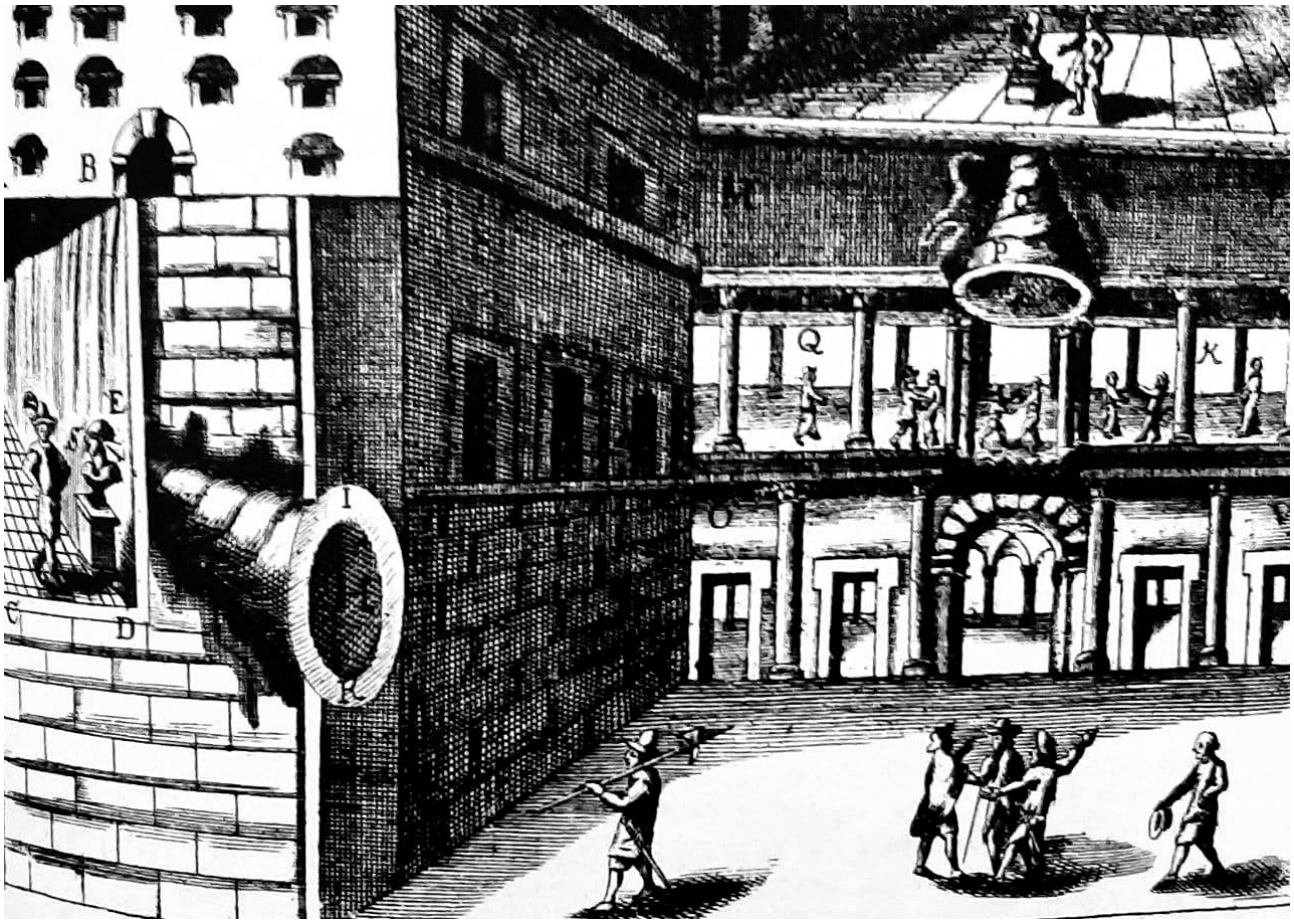


Abb.9 Von Verfertigung mancherley Thon- und Stimm-Gezeug Gebäude Beschallung/Abhören von Zimmern/Sprechende Skulpturen aus: aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst

In seiner „Prob deß Sprach- und Gehör-Rohrs auf den Berg Eustachii“ (Kircher 1983: 82) findet er eine komplexe Lösung, mit dem potentiell subversiven Medium zu agieren, dass er erfunden hat. Für ein öffentliches Experiment „wie fern und weit sich wohl die Würckung und Krafft eines solchen Sprach-Rohrs erstrecken möchte“ (ebd.) steigt Kircher mit verschiedenen Sprachrohren auf den Berg Eustachus und testet diese. Er bittet alle, die ihn hören können, mit Laken und Tüchern zu winken. Darüber hinaus besteht sein Experiment in der Einberufung einer konkreten Versammlung. 2200 Menschen aus den umliegenden Ortschaften folgen der verstärkten Stimme und kommen neugierig zum Berg bzw. zur dort gelegenen Kirche. Jede*r, der*die die Botschaft vernahm, war eingeladen, am Folgeabend am Eustachus Berg das Abendmahl zu begehen. Via Sprachrohr singt Kircher Litaneien und bindet sein Versammlungs-Experiment dezidiert in kirchliche Exerzitien ein. Er agiert in seiner Rolle als Priester. Das Medium Sprachrohr erlaubt ihm Einberufung, Dirigieren, Instruieren und Choreografieren einer Versammlung. Er bedient sich der Versammlungskonventionen des Abendmahls, um ein solches Experiment zu legitimieren. Die Außenwirkung der Versammlung war benannt durch das, was Kircher mittels Sprachrohr definiert hatte: eine Versammlung als Gottesdienst. Eine Synchronisierung der Vielen mittels Sprachrohr initiierte und instruierte die entsprechende Versammlungschoreographie. (ebd.)

4.2.5 Signalgeber und Kommando-Apparat: die Erfindung des Sprachrohrs durch Samuel Morland

Als eigentlicher Erfinder des Sprachrohrs gilt bis heute der empirische Praktiker und Verfechter streng systematischer Versuche Samuel Morland⁵⁴. Als Zeitgenosse Kirchers stand er in einer Art Patentstreit mit diesem. Augenscheinlich inspiriert von der Stentorstimme als militärischem Mythos aus der Illias (Vgl. 2.2.1) nennt Morland das 1671 erscheinende schriftliche Werk zu seinen Sprachrohr-Forschungen »Tuba stentoro.phonica, an instrument of excellent use, as well at sea as at land«. Darin betont er die Belanglosigkeit der Forschungen Kirchers und macht erfolgreich konkrete Vorschläge zur Anwendung der von ihm selbst entwickelten trompetenartigen Instrumente zur Stimmverstärkung.

Morlands Sprachrohre kommen umgehend praktisch zum Einsatz als Signalgeber, Kommando-Apparate und effiziente Medien für Warnungen, Anweisungen und Instruktionen. Als Verfechter unvoreingenommenen Experimentierens und Analysierens steht Morlands Vorgehensweise strikt außerhalb des beschriebenen Feldes zwischen Kunst, Magie und Wissenschaft, das der frühen Akustik und insbesondere dem Werk Athanasius Kirchers eigen ist. Morlands Entwicklung der »Tuba-stentoro-phonica« (Rohr mit der Stentorstimme) beruht auf systematischen Versuchen mit unterschiedlichen Formen, Dimensionen und Materialien (wie Glas, Bronze oder Messing) mit dem Ziel, eine möglichst hohe Reichweite⁵⁵ stimmlicher Verstärkung zu erzielen. (Vgl. Aschoff 1989: 228-231, Gethmann 2006: 47f., Göttert 1998: 363-365) Ergebnis waren Instrumente, die in etwa dem heutigen Sprachrohr oder (nicht-elektrifizierten) Megafon entsprachen.

Anders als die großteils utopischen und phantasiereichen architektonischen und technischen Konzepte und Zeichnungen aus der »Phonurgie nova« Kirchers finden sich zahlreiche Belege, nach denen die Erfindung Morlands sehr schnell in eine umfangreiche reale Anwendung überführt wurden. Der englische Instrumentenbauer William Bull bietet um 1690 neben anderen Blasinstrumenten »Speaking Trumpetts« und »Hearing Horns« an. Morlands Erfindung kommt, wie von ihm vorgeschlagen, in der Seefahrt, in militärischen Auseinandersetzungen, bei Belagerungen und in Wächterstuben auf den Kirchtürmen⁵⁶ der Städte (zur Warnung vor Feuer) zum Einsatz.

⁵⁴ So verweist der Absatz zum »Sprachrohr« in Meyers Konversationslexikon 1885-1892 beispielsweise auf Moreland als Erfinder und nennt Lambert als Theoretiker, der seine wissenschaftliche Erklärung der sprachverstärkenden Wirkung auf Moreland aufbaut. (Meyers Lexikon 1885-1892b: 183)

⁵⁵ „Moreland erzielte nach seinen eigenen Angaben Reichweiten zwischen 0,5 und 2,5 englischen Meilen“ - etwa 0,75 bis 4 km (Aschoff 1989: 229)

⁵⁶ Aschoff zitiert aus einer Beschreibung des Straßburger Münsters: „Im Jahre 1733 ist für die Wächter oben auf dem Turm ein Redehorn verfertigt worden, damit sie, bei entstehenden Feuersbrünsten, die Feuerherren, und andere Leute, berichten können, in welcher Gasse die Feuersbrunst eigentlich seye“. (zitiert nach Aschoff 229)

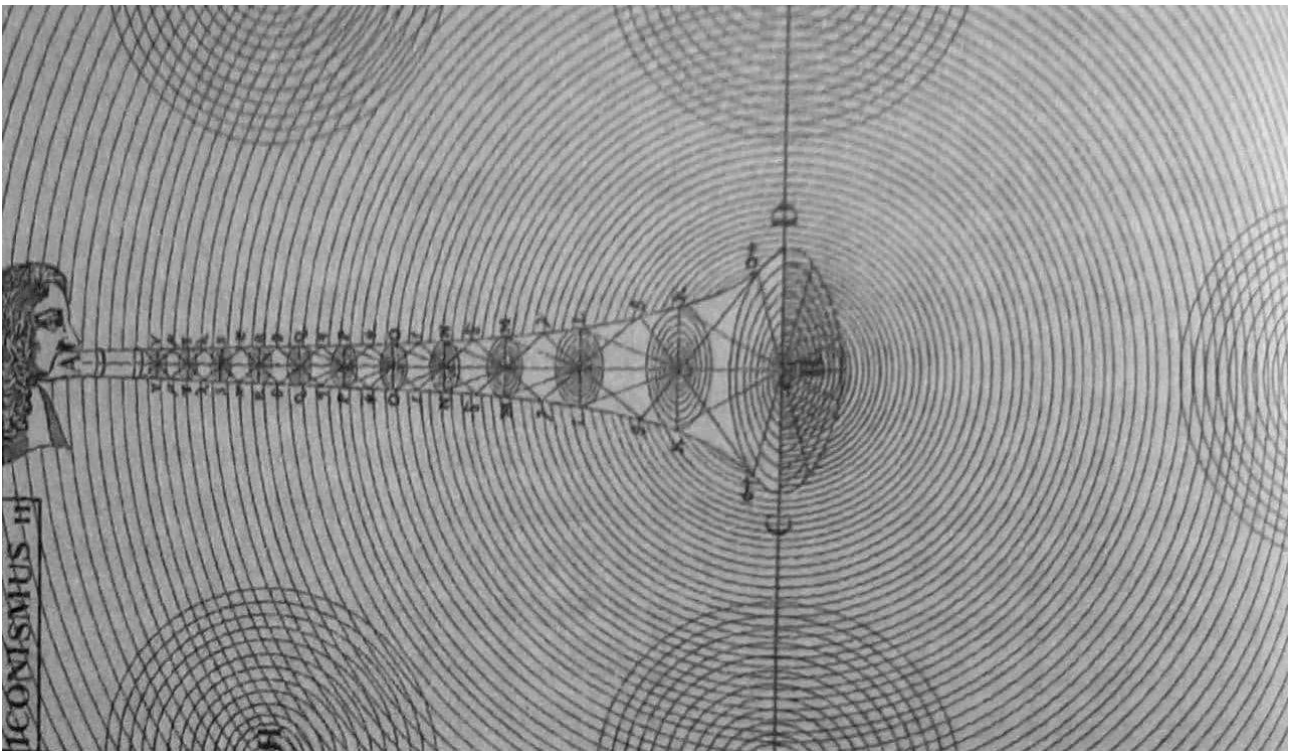


Abb.10 Schallausbreitung nach Morland, Samuel (1671) *Tuba Stentoro-Phonica: An Instrument of Excellent Use, as Well at Sea as at Land*

Die Stentorstimme dient effizienter Informationsübermittlung in der kriegerischen Auseinandersetzung. Der Feind ist hier aufgrund der Sprachbarriere von der übermittelten Information ausgeschlossen. Das Medium Sprachrohr ist zu diesem Zeitpunkt so neu, die technische Fernkommunikation insgesamt noch in keinem regulären militärischen Einsatz, so dass die Wichtigkeit der Kenntnis der Sprache des Feindes bzw. Notwendigkeiten der Verschlüsselung/Codierung offensichtlich noch nicht bestanden. Das Zitat lässt darauf schließen, dass hier zwei oder mehrere Kompanien in ihren Handlungen aufeinander abgestimmt (synchronisiert) wurden, indem „beyde Commandanten“ mittels Sprachrohr in Kommunikation standen und vor dem Hintergrund der so erhaltenen Informationen die militärische Aktion dirigierten bzw. effektiv choreographierten.

Morlands Abhandlung »Tuba stentoro.phonica« schließt mit einem Aufruf an die Wissenschaft, die Funktionsweise seiner Erfindung auch theoretisch zu erklären und dementsprechend optimierend weiter zu entwickeln. Moreland entwickelte Form und Größe seines Sprachrohrs allein auf Basis von Experimenten. Er gilt als Erfinder des Sprachrohrs, nicht weil er seine Funktionsweise theoretisch durchdringt und in der Ausführung entsprechend optimieren konnte, sondern weil auf seine Veröffentlichung zahlreiche Anwendungen folgen (als Signalgeber oder als Medium von Kommandos, Instruktionen, Anweisungen und Warnungen). Das Sprachrohr findet weite Verbreitung und wird allgemein verfügbar.

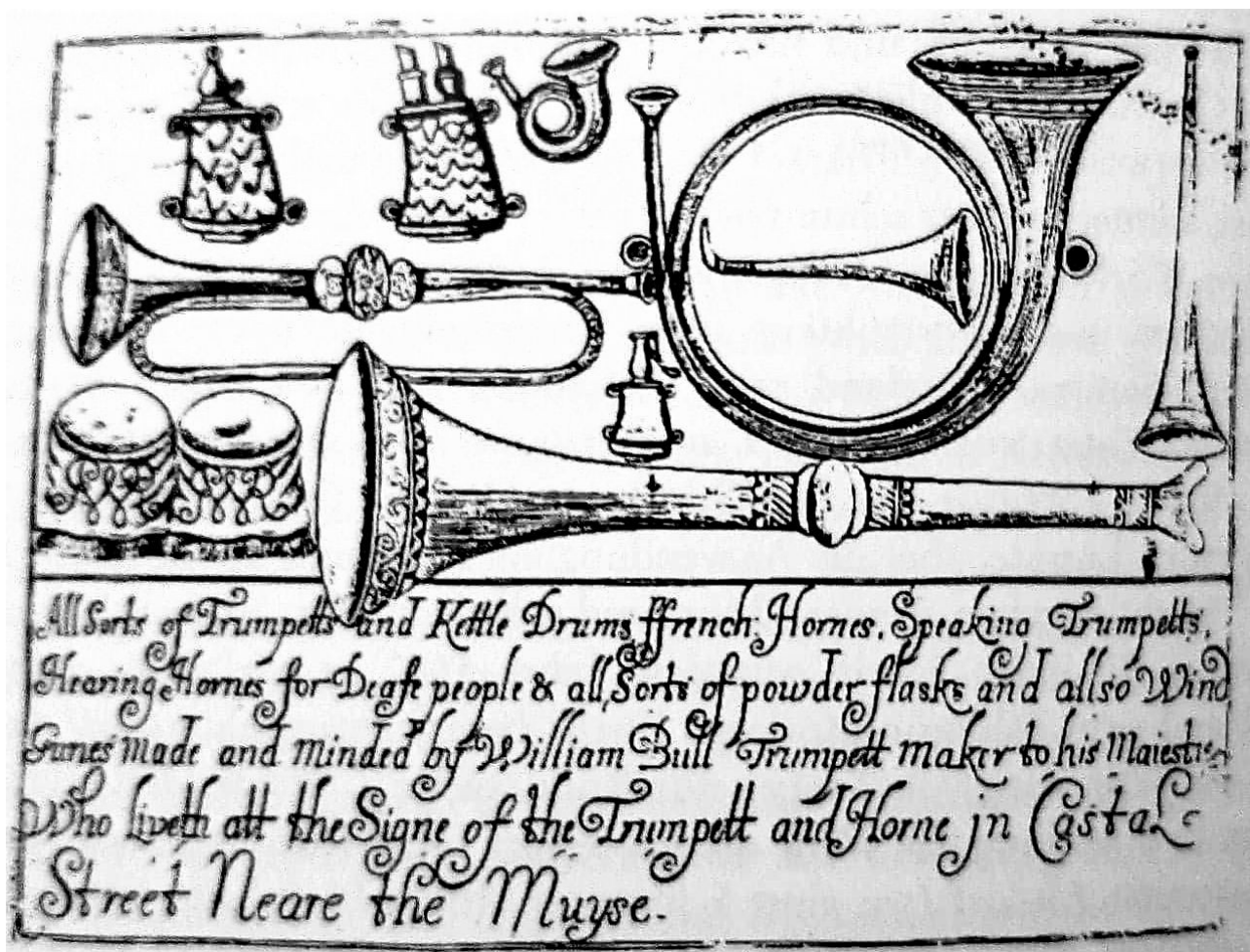


Abb.11 William Bulls *Speaking Trumpetts* um 1690

Zwei Wissenschaftler, die dem Aufruf Samuel Morlands nach theoretischer Erklärung und Optimierung des Sprachrohrs (in Form und Material) nachkamen, waren Johann Christophorus Sturm (1685) und etwa 100 Jahre später Johann Heinrich Lambert. Der Cartesianer Sturm schließt aus den Forschungen Morlands (und darauf aufbauenden eigenen Experimenten), dass die Verstärkung der Stimme durch das Sprachrohr nicht auf Schallreflexionen beruhen, sondern auf Bündelung des Schalls. Als optimal erweist sich für ihn eine Trompetenform (deren genaue Proportion er errechnet) sowie die Verwendung von Kupfer als Material (Goettert 1998: 363-364). Johann Heinrich Lambert entwickelt 1763 in einem Vortrag vor der Berliner Akademie der Wissenschaften eine Theorie des Sprachrohrs, die auf geometrischen Berechnungen beruht und reflektierte Schallstrahlen und ihre Bündelung in der geometrischen Form eines Kegelstumpfes nachvollziehen (Aschoff 1989: 231f.). Dabei kehrt er zur Fehlannahme zurück, die akustische Verstärkung werde durch Schallreflexionen erzeugt. Noch Ende des 18. Jahrhunderts schlägt der Mathematiker und Erfinder Sigismund Gottfried Huth elliptisch geformte Sprachrohre vor, die auf der gleichen Fehlannahme (Verstärkung durch vermehrte Reflexion) beruhen.

Die Annahme, durch Schallreflexionen und gezielte Echowirkungen lasse sich eine stimmverstärkende Wirkung erzielen, ist hartnäckig. Die Verstärkung, welche allein auf Bündelung

beruht, ist den Forschenden zu begrenzt. Sie weist dem Sprachrohr seinen Platz neben dem Hörrohr zu: als nützliches Instrument mit limitierter Wirkung – ungeeignet für die Fernübertragung.

4.2.6 Schlussfolgerungen

Die Frühgeschichte des Megafons/Sprachrohrs fokussiert nicht auf die Versammlung, sondern auf die Fernkommunikation. Erst als die Annahme widerlegt ist, Schall lasse sich durch vermehrte Brechungen, Echowirkungen und Reflexionen relevant steigern, wendet sich die Mediengenese der Informationsübermittlung über größere Distanzen von der Verstärkung der Stimme als Option ab. Sie werden zeitgleich durch die Entwicklung der optischen und akustischen Telegraphie obsolet.⁵⁷

Keiner der an der Entwicklung des Sprachrohrs/Megafons beteiligten frühen Akustiker, Erfinder und Forscher träumte die Technik-Utopie einer PA zur Verstärkung der menschlichen Stimme in/für große Versammlungen. Mit Ausnahme von Athanasius Kirchers Forschung, die mit hybriden Versammlungsformen aus a) wissenschaftlicher Demonstration und öffentlichem Wunder-Spektakel und b) Experiment und kirchlichem Abendmahl operierte und das Einberufen, Dirigieren und akustische Überwachen von Versammlungen im Blick hatte, spielen Versammlungen in der Medienentwicklung des Sprachrohrs keine Rolle.

Zur Verstärkung öffentlicher Rede für eine Versammlung ist das Sprachrohr zudem nur begrenzt geeignet. Reichweite und Sprachverständlichkeit sind limitiert. Beschränkt auf Anwendungen als Signalgeber oder als Medium für kurze Kommandos, Instruktionen, Befehle, Anweisungen und Warnungen ist es ungeeignet, längere Informationen oder komplexe Sachverhalte zu vermitteln. Weder in politischen noch in kirchlichen Versammlungen ist das Sprachrohr als Medium der Rede einsetzbar: „Ein Redner, der aus fünf Meilen Entfernung ‘spricht’, kann vielleicht ‘gehört’ werden, aber man kann ihn nicht wirklich ‘verstehen’.“ bringt Karl-Heinz Göttert die Begrenztheit dessen auf den Punkt, was das Sprachrohr als Versammlungsmedium leisten konnte. Das Sprachrohr/Megafon bewährt sich als Medium zur Einberufung einer Versammlung und zur Synchronisierung und Choreographie Versammelter über kurze Instruktionen, Warnungen oder Befehle.

Zwei Impulse ergeben sich für den Künstlerischen Praxisteil meiner Forschung:

1) Die skizzierte Recherche hat den Wunsch hervorgebracht, das Megafon gemeinsam mit Aktivist*innen und Künstler*innen zu »hacken«. Mit dem zumeist negativ (kriminell) konnotierten Begriff »Hacking« aus dem Kontext der Computer- und Internet-Technologie geht die Idee des Umfunktionierens bestehender Technik einher, die für einen anderen Zweck erfunden und entwickelt wurde. Hier lägen Potentiale der Aneignung und (Selbst-)Ermächtigung sowie die experimentelle Transformation des Megafons in etwas, wofür es offenbar nicht erfunden wurde:

⁵⁷ Bizarrr erscheint der Vorschlag Sigismund Gottfried Huths, im Anschluss an Moreland und Kircher eine Art akustischen Telegrafen (er nennt ihn »Telephon«) zum Einsatz zu bringen, an deren Lautstärke sich die Bevölkerung gewöhnen würde, wie an das Bellen der Hunde. (Vgl. Göttert, 1998: 371)

in ein Versammlungsmedium.

2) Kircher praktizierte Versamlungsformen zwischen Wissenschaftspräsentation und Aufführung. Für welche Schau-Experimente mit magischer Wirkung, welche Wundervorführungen verstärkter Stimmen wären die Esso-Häuser als Architektur geeignet? Athanasius Kirchers öffentliche Experimente und Demonstrationen seiner Erfindungen dienten der Machtrepräsentation der Palastbewohner*innen. Welche magische DeMonstration eines neu erfundenen und noch unbekannten Mediums des Public Address würde die Bewohner*innen der maroden, von Abriss bedrohten Esso-Häuser verstärken? Wie müsste eine Versammlungschoreographie öffentlichen Sprechens und Zuhörens an diesem Ort beschaffen sein, damit sie Anliegen der Bewohner*innen und Nachbar*innen der Gebäude repräsentiert? Informiert von Athanasius Kirches hybriden wissenschaftlichen Demonstrationen gilt es, Versamlungsformate zu erproben, in denen wissenschaftliche Demonstration (eines neu erfundenen Public Address Systems) und politische Demonstration (für einen Erhalt der Esso-Häuser und gegen die Gentrifizierung des Hamburger Stadtteils St. Pauli) korrelieren.

4.3 Mediengeschichte der PA

2.3.1 Von der »Übertragung« zur »Verstärkung« von Stimmen

Ralf Gerhard Ehlert stellt im Einleitungsteil seiner Abhandlung »Public Address Strategien von 1919 bis 1949« einen historischen Bezug zur antiken Baukunst her, lässt aber die Frühgeschichte von Megafon oder Sprachrohr unerwähnt. Offensichtlich definiert er erst die „moderne Elektrotechnik bzw. die Elektroakustik“ (Ehlert, 2005: 319) als Beginn einer Medienhistorie des Public Address.⁵⁸ Es wurde bereits festgestellt, dass die Frühgeschichte des Megafons eher Technik-Wünsche und Fortschritts-Visionen verfolgte, die einen Transport von Stimmen (und Schall) über räumliche Distanzen anstrebten als den Wunsch, ein Versammlungs-Problem zu lösen (indem die Reichweite menschlicher Stimmen für Reden vor größeren Publika erhöht wird). „Seit dem 16. Jahrhundert folgt Erfindung auf Erfindung, die die menschliche Erfahrung verändern sollte, aber keine hilft der Stimme. Alle anderen Sinnesorgane sind längst bewaffnet.“ formuliert es Karl-Heinz Göttert in »Geschichte der Stimme« (Göttert, 1998: 13). Er lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die Tatsache, dass Lautsprecher-Systeme als Stimm-Verstärkung für Versammlungen relativ spät zum Einsatz kommen bzw. eigenartig spät *erfunden* wurden (obwohl die technischen Voraussetzungen längst gegeben waren⁵⁹). „Man konnte fünfzig Jahre früher telefonieren als mit dem Lautsprecher die Stimme verstärken.“ (Ebd. S.13) Der Lautsprecher wird zunächst als Signalverstärker für die Fernmeldetechnik (Telegrafie, Telefon) entwickelt. Elektronische Verstärker werden nicht erfunden, um ein versammeltes Publikum simultan zu beschallen, sondern um die Distanz der Informationsübertragung als One-To-One-Kommunikation zu erhöhen (Verstärker als Kompensation der Signalverluste). Es ist naheliegend, dass die Bezeichnung »Lautsprecher« auf das durch Thomas Alva Edisons Reibungsempfänger (Electromotograph) sowie elektromechanische Relais-Verstärker optimierte Telefon zurückgeht. (Vgl. Ehlert, 2005: 320, Nesper, 1925: 21ff.). In der deutschen »Elektronischen Zeitung« ist noch 1920 von »Hörern« als Begriff für den Lautsprecher die Rede, was ebenfalls auf die Herkunft aus der Fernmeldetechnik verweist. (Ehlert 2005: 322) Der Lautsprecher wird zuerst für Telekommunikation, Funk und Radio eingesetzt und dann nur äußerst zögerlich für öffentliche Versammlungen verwendet.

⁵⁸ „Die Kunst, versammelte Menschen durch öffentliche Rede zu beeinflussen, stieß und stößt schnell an natürlich gegebene, durch Flächen- oder Raummaße definierbare Grenzen. Diesen eng abgesteckten Wirkungsbereich der *technē rhetorikē* zu erweitern, war stets die Aufgabe anderer Künste, beispielsweise der ebenso antiken Baukunst, mit deren Hilfe der natürliche Stimmraum in einen nun auch sichtbaren architektonischen überführt werden konnte. Die Möglichkeiten, diese Wände eines synchron erreichbaren Adressatenkreises vollends zu sprengen, schuf schließlich die moderne Elektrotechnik bzw. die Elektroakustik, die sich der resultierenden Aufgaben annahm, um eine neue Hilfskunst für die immer schon politische Rhetorik zu schaffen: die Kunst der akustischen Beherrschung großer, mit Menschen gefüllter Freiflächen und Räume. Dieses strategische Können soll in den Blick geraten, wenn nachfolgend der technikhistorisch orientierte Versuch unternommen wird, die Entwicklung und den Einsatz von Massenbeschallungsanlagen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in groben Zügen nachzuzeichnen.“ (Ehlert, 2005: 319)

⁵⁹ Patente diverser elektro-akustischer Mikrofone, Wandler und Verstärker gab es für die Telekommunikation bereits vor 1900 (Vgl. Ehlert 2021) abrufbar unter: <https://www.medienstimmen.de/patente-technikgeschichte-elektroakustik/lautsprecher-patente-bis-1950/> (letzter Aufruf 30.08.2021).



Abb.12 Ansprache Karl Liebknechts im Berliner Sportpalast 1925 Hier fanden regelmäßig öffentliche Reden ohne Mikrofon und Lautsprecher vor etwa 20.000 Versammelten statt.

4.3.2 Erster Einsatz einer PA im öffentlichen Raum

In der amerikanischen Zeitschrift »Electrical Experimenter« wird im Februar 1920 die erste elektronische Massenbeschallung im öffentlichen Raum gefeiert: „thousands of people could hear the voice at the same time“. (Secor 1920) Der Autor des kurzen Artikels versteht die beschriebene Technik im Anschluss an das Megafon, das er zugleich als längst überholt darstellt. Der durch schlechte Sprachverständlichkeit limitierte Gebrauch des Megafons wird im Bereich von Versammlungen verortet, die der Unterhaltung (Theater, Zirkus) dienen, während der sogenannte »audion amplifier« völlig neue Möglichkeiten der öffentlichen Rede in Versammlungen eröffne. „Now, thanks to the audion amplifier, the human voice can be amplified until it is so loud that it will almost scare you to death, and always it is articulate and distinct.“⁶⁰ (Ebd.) In dieser euphorischen und zugleich abgründigen Aussage mag die Herkunft der beschriebenen Technik aus dem gerade zu Ende gegangenen ersten Weltkrieg mitschwingen. Die dreiwöchige Beschallung einer Straße diente der spektakulären Demonstration von im 1. Weltkrieg entwickelter Radio-, Telefon- und Funktechnik vor großem zivilen Publikum. 112 sogenannte „loud speaking telephones“ (Vgl. Anonym 1919 in: Electrical Review May 31: 895-896) wurden 1919 durch den amerikanischen

⁶⁰ Das vollständige Zitat lautet: „In the old days, especially at the circus and theater we were accustomed to hear the voice amplified at times by means of a large megaphone, thru which a person endeavored to shout. But the voice was invariably muffled and did not sound as clear as the original by the time it reached you. Now, thanks to the audion amplifier, the human voice can be amplified until it is so loud that it will almost scare you to death, and always it is articulate and distinct.“ (Secor 1920)

Konzern »Western Electric« über dem Victory Way der New Yorker Park Avenue aufgehängt: große, mit Trichtern versehene Telefonhörer. Abbildung 14 zeigt das am Straßenrand errichtete Redner*innenpult, von dem Ansprachen mikrofoniert und über die Anlage gesendet wurden. Die Veranstaltung stellte Funk und Telefon im zivilen Einsatz einer öffentlichen Fernübertragung zwischen Washington und New York in den Mittelpunkt: ein Spektakel der Fernübertragung, dem gegenüber die Live-Übertragung der Reden vor Ort als ein Nebeneffekt eingeplant waren. Dies spiegelt sich in der Liste der Redner*innen von dieser Tribüne. Die ersten elektronisch verstärkten Stimmen öffentlicher Live-Ansprache (vor Ort und innerhalb einer Versammlung im öffentlichen Raum) waren überwiegend weiblich und/oder von untergeordnetem Rang. Neben dem stellvertretenden Sekretär der Marine sprachen: die Frau des Finanzministers, die Vorsitzende des Roten Kreuzes und die Frau des Kriegsministers. (Vgl. Anonym 1919 in: Electrical Review May 31: 895-896)

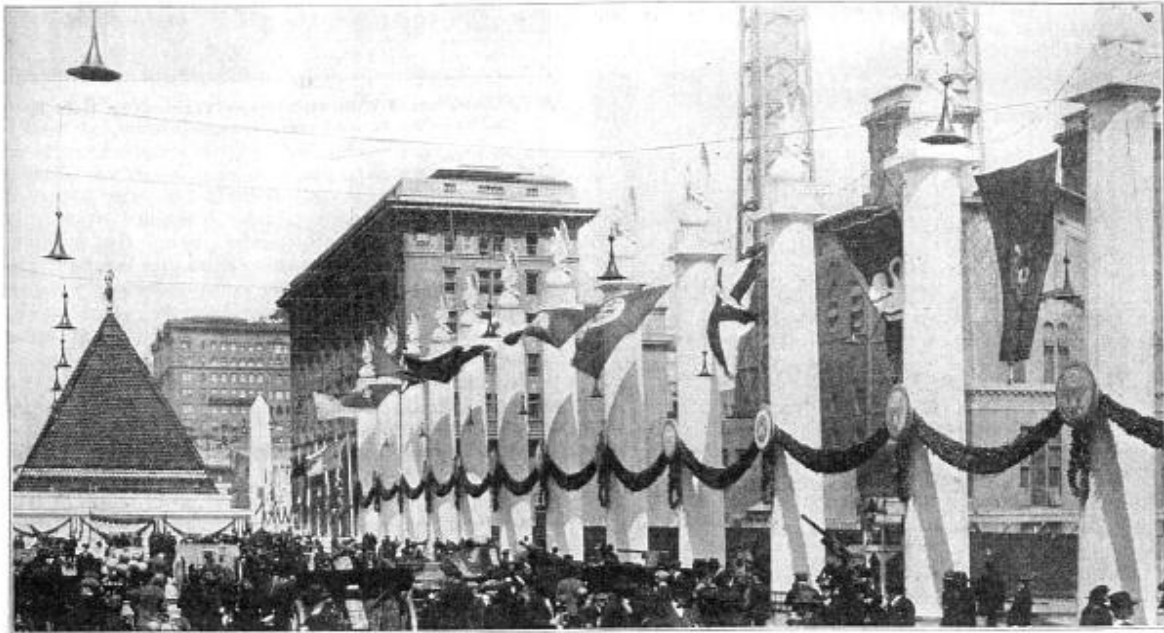
Kontext war ein öffentlicher Aufruf zum Kauf staatlicher Anleihen, welche die wirtschaftlichen Kriegsschäden ausgleichen, Kriegs-Technik und militärische Ausgaben finanzieren sollten: der »Victory Liberty Loan«⁶¹. Angesichts der verwendeten, noch relativ schwachen Schallwandler kann die Lautstärke der einzelnen „loud speaking telephone receiver“ (Secor 1920) nicht erschreckend hoch gewesen sein. Die verstärkte Stimme, die einen zu Tode erschrecken kann (wie im Zitat am Beginn dieses Abschnitts beschrieben), dürfte also deshalb so erschütternd gewirkt haben, weil sie für eine große Menge versammelter Menschen gleichzeitig vernehmbar (und verständlich) war. Sensationell war die Überführung des Telefons aus der One-To-One in eine One-To-Many Kommunikation.

Als erste Massenbeschallung war das „Public Address Telephone System“ (Anonym 1919 in: Electrical Review May 31: 895-896) noch ganz der Praxis des Telefonierens verpflichtet. „A return circuit made it possible for the speakers at Washington to hear other speeches, music and applause from the audience in New York.“ Franklin D. Roosevelt spricht als einer der von Washington zugeschalteten Redner zur versammelten Menge und hört seinerseits in einer Rückleitung die Übertragung der Versammlung auf dem Victory Way (ebd. Anonym 1919, Vgl. Ehlert, 2005: 321). Verstärkung und Vervielfachung der Telefonhörer ermöglichten ein simultanes Telefonieren der Menge auf der Straße. In einem durch Kommunikationstechnik definierten Raum der Versammlung fand sich die Menge ein, um Reden zuzuhören und um applaudierend bis nach Washington zu antworten. Gesendet wurden neben Reden auch Musikstücke und sogar eine kurze Ansprache aus einem über der Menge kreisenden Marineflugzeug.

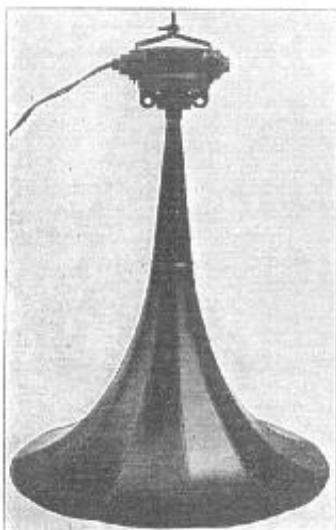
Die akustisch einberufene Versammlung wird erstens durch die Art der Installation der Anlage (in

⁶¹ „Having done its bit in winning the war, the radiotelephone was given the task of inspiring the Victory Way crowds to put their dollars into bonds to help pay for victory.“ (Anonym 1919) schreibt ein anonymes Berichterstatter in der »Electrical Review« vom 31. Mai 1919 über den Kontext der „Spectacular Demonstration of Radiotelephony“ (ebd. 1919, Vgl. Ehlert 2005: 321). Auch für diesen anonymen Berichterstatter bestand das Spektakuläre in der ersten Simultanbeschallung eines Massenpublikums „...and every word was clearly heard by a crowd of 10.000 people.“ (anonym 1919, zitiert nach Ehlert 2005: 321).

vier Reihen orientiert am Verlauf der geschmückten Straße) und zweitens durch das Programm der Reden und Sendungen raum- zeitlich choreographiert. Potentiell und je nach aktuellem Zustrom der Versammlung war ihr Publikum beweglich und dürfte sich abhängig vom Programm der Reden und Sendungen versammelt, verdichtet und wieder zerstreut haben. Innerhalb dieser Choreographien erlebten sich die Einzelnen in Bezug auf eine mehr oder weniger große Menge und zugleich im Kontext des patriotischen Anliegens des »Victory Liberty Loan«. Darauf war die Versammlungschoreographie ausgerichtet, die das Public Address System hervorbrachte.



General View of Victory Way, New York City, Showing Loud-Speaking Telephone Receivers Suspended Over The Crowd.



Loud-speaking Telephone Receiver Used in Public Address Telephone System.



A speaker's Stand with Microphone Transmitter Used for the Public Address Telephone System.

Abb.13/14/15 aus: Speeches Through Radiotelephone Inspire New York Crowds. Quelle: Electrical Review, May 31, 1919

Nicht das Redner*innenpult stand im Fokus der Veranstaltungsplaner*innen, sondern das gemeinschaftliche Hören bzw. Telefonieren und die Transformation der Straße in ein Auditorium. Erst in der Versammlung und durch die Versammlung wurden Effekt und Bedeutung der live gehaltenen Rede über die Anlage offenbar. Die durch die Beschallung hervorgerufene Versammlung stand für das Anliegen solidarischer Finanzierung der Kosten des Krieges als gemeinsame (nationale) Sache. Das Publikum der Reden und Beiträge wird Teil einer Versammlungschoreographie, die Bilder und Berichte für ein Publikum außerhalb der Raum-Zeit der Versammlung liefert. Die Zuhörenden auf der Straße repräsentierten als von Außen wahrnehmbare (und in Foto, Film und Berichterstattung) dokumentierte Versammlung den patriotischen Aufruf des »Victory Liberty Loan«. Die Soundtechnik selbst war so neu und sensationell, dass sie im Fokus der Aufmerksamkeit stand (zumal sie als siegreiche, aber kostenintensive Kriegstechnik zugleich ihr Thema war). Die Versamlungsform eines öffentlichen Experiments wird als „Spectacular Demonstration“ oder „modern miracle“ (Anonym 1919 in: Electrical Review May 31: 895, Vgl. Ehlert 2005: 321) bezeichnet und lässt damit an das Aufeinanderprallen von Kunst, Magie und Wissenschaft in der frühen Mediengenese des Megafons/Sprachrohrs (Vgl. 4.2) denken (zum Beispiel an die Schau-Experimente des Magiers und Wissenschaftlers Athanasius Kircher).

4.3.3 Die Stentorstimme des Präsidenten

Im selben Jahr (1919) setzt die amerikanische Firma mit dem bezeichnenden Namen »Magnavox Company« in einem Stadion in San Diego die erste elektronisch verstärkte Präsidentenrede vor 50.000 versammelten Menschen um und erzeugte damit eine vollkommen andere Versammlungschoreographie. Woodrow Wilson sprach am 19.09.1919 in „zwei Mikrofone mit trichterförmigen Schallfängern“ (Ehlert, 2005: 321). Auch die hier verwendete Technik resultierte aus der Entwicklung eines optimierten Telefons (moving coil telephone), welches einen dynamischen Lautsprecher beinhaltete (Vgl. Ehlert 2005: 321-322). Die Magnavox-Gründer Edwin S. Pridham und Peter L. Jensen entwickelten für die Veranstaltung einen dreistufigen Röhrenverstärker, von dem aus die Beschallung des monumentalen und damals größten Stadions über lediglich zwei elektrodynamisch angetriebene Lautsprecher erfolgte. Sie waren auf einen Glasbau montiert, aus dem heraus Wilson sprach. Die beiden Lautsprecher waren von einem Ausgangspunkt (etwa über dem Kopf des Redners) auf das Stadion gerichtet (Vgl. ebd., Vgl. Shepherd 1986). Die Versammlungschoreographie, die durch das Public Address System der Magnavox Company im Stadion von San Diego hervorgerufen wird, ist also wesentlich statischer. Es gibt kein/kaum spontanes Publikum. Das Public Address System ist nicht in der Funktion einer Einberufung der Versammlung wirksam und nicht auf spontan stehen bleibende Passant*innen ausgerichtet. „People had come from all over South California to listen to the man who felt God had

ordained him to be their president.“ (Shepherd 1986). Die Versammlung und der Beginn der Rede (um 17h), zu der Menschen aus ganz Kalifornien anreisten, waren Monate im Voraus angekündigt. Bereits um 9h morgens musste das Stadion geöffnet werden, um hunderte Menschen herein strömen zu lassen, die bereits vor den Toren warteten. (Vgl. Ebd.) Nicht die Straße wurde in ein Auditorium transformiert, sondern die Umnutzung eines bestehenden Versammlungsraums betrieben. Das Stadion in San Diego fasste zu diesem Zeitpunkt 23.500 Sitzplätze. Zusätzliche Tribünen mit weiteren Sitz- und Stehplätzen waren in einer auf das Rednerpult ausgerichteten Formation auf dem Spielfeld aufgestellt. Die 75.000 Zuhörer*innen (nach Shephard 1986), die der etwa einstündigen Rede folgten, waren das zu diesem Zeitpunkt größte Publikum, das jemals eine Rede live, simultan und an einem Ort versammelt, vernommen hat. Sie bildeten das erste Massenornament einer großen Hörer*innenschaft (streng gegliedert in der Anordnung der Sitz- und Stehplätze). Kinder der San Diego High School - „girls in white middies and skirts and boys in dark suits“ (ebd.) per-formten die Schrift WELCOME in der Nordkurve des Stadions. Die ornamentale Formation der massenhaften Zuhörer*innenschaft leitete sich vermutlich vom Versammlungsort ab, war also aus dem Kontext großer Sport-Publika übernommen.⁶² Das Glashaus als Rednertribüne befand sich am südlichsten Ende des Arrangements. Die von diesem Ort aus verstärkte Stimme des Präsidenten war auch eine Meile vom Stadion entfernt noch zu hören. (Vgl. Shephard, 1986) Probleme gab es offenbar nicht mit der Lautstärke, sondern mit der Tonqualität „a somewhat hollow and indistinct tone“⁶³ veranlasste die am Nordende des Stadions Versammelten, im Verlauf der Veranstaltung nach vorn und auf das Spielfeld näher Richtung Glaskasten zu drängen, um besser verstehen zu können. Sie »tanzten« quasi aus den Reihen der geometrisch-ornamentalen Formation einer hörenden Menge.

Im Zentrum der Versammlung steht die Rede, die Wilson im Rahmen seiner »League of Nations Tour« hält. Die Versammlungschoreographie der »vox magna« täuscht darüber hinweg, dass in San Diego eher eine republikanische Wähler*innenschaft ansässig war als Anhänger*innen der Demokraten (Vgl. Shephard 1986). Woodrow Wilson ist zum Zeitpunkt dieser Rede im Begriff, mit seiner Idee eines Völkerbunds zu scheitern. Der zitierte Veranstaltungsbericht (Shephard 1986) und die Fotos, die das Ereignis dokumentieren, suggerieren aber im Gegenteil den Triumph des Präsidenten. Bei Betrachtung der Fotos fällt auf, dass die beiden Großlautsprecher nie zu sehen sind. Sie blieben „artfully camouflaged with flags and bunting“ (Shephard 1986). Die beiden Mikrofone sind so angebracht, dass sie die körperliche Erscheinung des Präsidenten und seine Rhetorik und Gestik nicht verdecken und kaum beeinflussen. Sie sind mit trichterförmigen Schallfängern versehen, um die Stimme oberhalb des Kopfes aufzufangen. Woodrow Wilson war

⁶² Möglicherweise hat auch die Bedeutung der Stadt San Diego als zentrale Militärbasis, als „military city“ (Shephard 1986) einen Anteil an der akkurat gegliederten visuellen Gestaltung der Veranstaltung.

⁶³ Edwin S. Pridham betonte später, an den dumpfen Frequenzen, sei der Glaskasten schuld gewesen, aus dem heraus der Präsident wegen gesundheitlicher Probleme sprechen wollte. An den glatten Wänden hallte die Stimme unkontrolliert wider. Planung und Testläufe der Anlage waren ohne Glaskasten durchgeführt worden. (Vgl. Shephard, 1986)

lediglich angehalten, seine durch einen Kreis auf dem Boden markierte Sprecherposition einzuhalten (Vgl. ebd.). Nur durch diese weitgehende Naturalisierung der Redesituation und durch das Verbergen der technischen Anlage war Wilson zu überzeugen gewesen, mit technisch verstärkter Stimme zu sprechen. Offenbar gab es die Sorge, eine deutlich wahrnehmbare technische Stimmverstärkung könnte den Auftritt schwächen oder sei eines Präsidenten unwürdig. (Vgl. ebd.) Die Technik der »Magnavox Company« inszenierte entgegen dieser Befürchtungen eine allmächtige „*vox magna* des Präsidenten“, deren Klang ein gigantisches Stadion in Besitz nimmt (ebd., Herv. im Original).

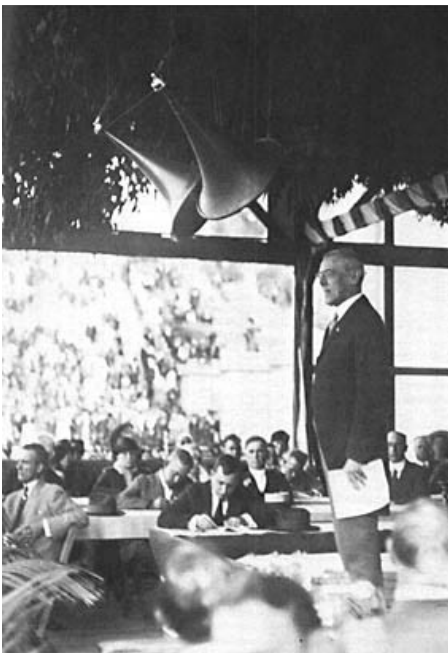


Abb.16/17 President Woodrow Wilson addresses San Diegans in September, 1919 — the first time in history a U.S. president used an electric amplifying device to make his voice heard aus: San Diego History Center's Title Insurance and Trust Collection

Die Versammlungschoreographie im Stadion von San Diego unterscheidet sich massiv von der beim New Yorker »Victory Liberty Loan« im selben Jahr. (Vgl. 4.3.2) Hier war eine Straße in ein öffentliches Auditorium transformiert worden, das die Versammlung als Raum gemeinsamen Hörens nutzte. Statt einem akustischen Zentrum war die Stimmverstärkung durch vervielfachte Hörstationen umgesetzt – entsprechend der Veranstaltung mit beweglichen und wechselnden Zentren der Aufmerksamkeit. Im Rahmen dessen diente das Public Address Medium konkret der Einberufung von Versammlungen, die sich je nach Programm verdichteten und wieder zerstreuten. Die Beschallung orientierte sich an Verlauf und Bewegungsfluss einer Straße. Der größere Teil der Redner*innen war nicht anwesend, denn das „Loud Speaking Telephone“ (Secor 1920) setzte eher die technischen Neuheiten der Fernkommunikation in Szene als die live vor Ort gehaltene öffentliche Rede.

Im Gegensatz dazu stellt das Public Address System der »Magnavox Company« den Redner als Quelle der Stimme in den Fokus der Aufmerksamkeit eines Massenpublikums von noch nie dagewesenem Ausmaß. Die Anlage ist so aufgestellt, dass der Schall vom Körper des Redners als Quelle der Ansprache auszugehen scheint. Diese psychoakustische Naturalisierung einer im gesamten Stadion vernehmbaren »Stentorstimme«, wurde durch das visuelle Verbergen der PA und durch die Positionierung der Mikrofone über dem Kopf des Präsidenten unterstützt. Die Magnavox-PA stellt den Versammlungsraum weder erst akustisch her, noch ist sie an der Einberufung der Versammlung relevant beteiligt. Im zuvor über andere Medien angekündigten Zeitraum wird ein bereits gegebener Versammlungsraum beschallt. In Sportveranstaltungen mit Massenpublika entwickelte und erprobte Formationen der Körper übertrugen sich dabei auf die Choreographie einer Hörer*innenschaft, die für den Präsidenten, für die Versammelten untereinander und für Publika außerhalb der Raum-Zeit der Versammlung per-formen.

Beide Public Address Systeme übertragen Stimmen öffentlicher Ansprachen. Aber nur in den vor den Versammelten live und vor Ort gehaltenen Reden, erfolgt eine »Verstärkung« von Stimmen – verstanden als eine choreographische Funktion, die den sichtbaren Körper und die hörbare technische Übertragung der Stimme räumlich in Beziehung setzt. Das technische Setting der Magnavox-PA stellt den psychoakustischen Eindruck der verstärkten Stimme Woodrow Wilsons durch die räumliche Anordnung technischer Artefakte und versammelter Körper erst her. Die beiden Beispiele machen die Transformation der technisch »übertragenen« in eine technisch »verstärkte« Stimme nachvollziehbar.

4.3.4 Public Address Systeme als Abbild und als Produktion Sozialer Ordnung

Eine der ersten europäischen Versammlungen, in denen eine Lautsprecher-Anlage als Public Address System zum Einsatz kommt, findet 1924 anlässlich der Eröffnungsrede der British Empire Exhibition durch den britischen König im Wembley Stadion statt. Unter der Regie des amerikanischen Konzerns »Western Electric« werden hier die beiden unterschiedenen Strategien frühester amerikanischer Anwendungen kombiniert. Die dezentrale Beschallung (vergleichbar der durch die selbe Firma umgesetzten Anlage im Rahmen des »Liberty Victory Loan«) trifft auf die Inszenierung des Redners als zentrale (und akustisch ortbare) Quelle. Zum einen werden im Ausstellungsgelände 45 Mammut-Lautsprecher verteilt, um eine gleichmäßige Beschallung der Fläche des einzuweihenden Ausstellungsgeländes herzustellen. In der kompletten Beschallung eines bestehenden Versammlungsraumes werden Stimmen verräumlicht und innerhalb des Raumes der großen und massenhaft besuchten Ausstellung hörbar gemacht. Sie sind für ein sich im gesamten Gelände bewegendes Publikum simultan wahrnehmbar. Zusätzlich wurden für die Beschallung des Wembley Stadions sieben große Filterlautsprecher über dem Kopf des Königs montiert, um „dem

britischen König mit einer kronenartigen Lautsprechergruppe eine Stentorstimme zu verleihen“ (Ehlert, 2005: 323) - ein ästhetisches Konzept also, dass den König als Zentrum der Versammlung inszeniert und seine stimmliche Beherrschung des Beschallungsraums psychoakustisch umsetzt. In diesem (für die live im Stadion gehaltene Eröffnungsrede konzipierten) Lautsprecher-Konzept geht es dezidiert um eine Kongruenz von visueller und auditiv wahrgenommener Klangquelle.

Ab 1929 kommen in Deutschland Großbeschallungsanlagen auf öffentlichen Plätzen zum Einsatz. Quadratische Hochleistungs-Riesenblatthaller lieferten ein relativ verzerrungsfreies Klangbild (im Vergleich zu Trichterlautsprechern). Sie wurden bei körperlicher Anwesenheit des*der Sprecher*in so aufgestellt, dass die verstärkte Stimme aus der Richtung des sichtbaren Sprecher*innenkörpers wahrgenommen wurde, denn der stimmliche Ortungseffekt war ein wichtiger Aspekt der Prämisse klanggetreue/lautgetreue Übertragung, der sich die Firma Siemens&Halske auf Basis ihrer psychoakustischen Forschung verschrieb. (Vgl. Ehlert 2005: 328) Eine Erkenntnis dieser Forschung war „daß die Wiedergabe der Sprache des Redners auf allen denjenigen Plätzen als mangelhaft empfunden wird, von denen aus der Redner gesehen werden kann, der Schall aber nicht merklich in der Richtung vom Redner her zum Beobachter kommt. Wir werden also, um einen erträglichen Eindruck und um eine ungezwungene Haltung des Hörers auf allen Plätzen zu gewährleisten, die einzelnen zur Wiedergabe benutzten Lautsprecher so anzuordnen haben, daß der von ihnen ausgehende Schall nach Möglichkeit in der Richtung vom Platz des Redners aus fortgeht.“ schreibt Hans Gerdien 1926 in einem Artikel mit dem Titel: »Über klanggetreue Schallwiedergabe mittels Lautsprecher« in der Zeitung Telefunken (zitiert nach Ehlert 2005: 328).

Die Emanzipation der Public Address Systeme von Stimmtransport/Stimmübertragung zur Stimmverstärkung und von der Telefon-/Rundfunktechnik zum Versammlungsmedium vollzieht sich entlang zweier Konzepte, die in den ersten Massenversammlungen, in denen Lautsprecheranlagen als *Public Address Systeme* zum Einsatz kommen, kombiniert wurden:

- 1) die Beschallung bestehender Versammlungsräume oder die Herstellung öffentlicher Auditorien im urbanen Raum und die akustische Verräumlichung und Verortung von Stimmen in diesen
- 2) Versuche einer technischen Mimesis bekannter Versammlungschoreographien zwischen Sprecher*innen und Zuhörer*innen, deren Ziel darin bestand, ein »natürliches« Auditorium lediglich zu vergrößern, „...um den Redner mittels der Strategie der zentralen Rundumbeschallung weiterhin als Ausgangspunkt seiner Stimme und somit als verantwortliche Klangquelle zu verorten...“ (ebd. 325)⁶⁴.

Nicht allein die Entwicklung der technischen Artefakte der Stimm-Verstärkungssysteme, sondern

⁶⁴ Erst die Verstärkung der Stimme eines anwesenden Redners/einer anwesenden Rednerin für Massenversammlungen machte die „(In-) Kongruenz zwischen visueller und auditiver Ortung“ (Ehlert 2005: 325) zum Thema. In der Lautsprecher-Verwendung als Nachrichtentransport, in der Fernmelde- und Telefontechnik oder Z.B. beim Sportkommentar oder bei Durchsagen am Bahnhof ist diese Frage irrelevant.

choreographische Fragen nach der Verortung der Rede, nach der Verräumlichung der technisch übertragenen Stimme einerseits und nach dem psychoakustischen Bezug zum sichtbaren Körper des*der Sprecher*in andererseits markieren das Entstehungsmoment von »Public Address Systemen«.

Die Transformation bestehender Versammlungsräume oder urbaner Straßen und Plätze in öffentliche Auditorien, die Umsetzung des „Ortungseffekt“ (Ehlert 2005: 328), der somit als »verstärkt« wahrgenommenen Stimmen sowie das Ziel einer „möglichst natürlich wirkenden Rezeptionssituation“ (ebd.) sowie Sprecher*innen-Haltung waren Indikatoren eines neuen und vom Rundfunk unabhängigen Gebrauchs der Lautsprecher-Verstärker-Mikrofon-Anlagen in Versammlungen. (Vgl. Ehlert 2005)

Die psychoakustische Unterstreichung der Anwesenheit des*der Sprecher*in führt zu einer Vergrößerung bzw. Überhöhung dieser Anwesenheit: zur »Stentorstimme« zum Beispiel eines Königs. Entsprechend wurden vergleichbare Settings in den Jahren 1919-1924 ausschließlich für Ansprachen von Präsidenten, Königen, Kanzlern oder Kardinälen geplant und umgesetzt⁶⁵. (Vgl. Ehlert 2005)

Ich halte fest, dass die hier beschriebene Installation von Audio-Technik choreographische Überlegungen beinhaltet, welche eine technische »Übertragung« der Stimme erst als ihre »Verstärkung« in Szene setzen (und zwar analog zu bestehender gesellschaftlicher Macht, die zugleich reproduziert und produziert wird).

4.3.5 Choreographien der Verstärkung: Lautsprechertürme als Public Address Systeme

Abbildung 17 stammt aus einer Patentschrift mit der Bezeichnung »Loud Speaking Public Address Systems« aus den Jahren 1922/3 und zeigt die Skizze eines Lautsprecherturms mit Rundbeschallung und integriertem Redner*innenpult (einer Redner*innenplattform innerhalb einer Gerüstkonstruktion). Das Publikum soll in einiger Entfernung ringsum den Tower platziert werden. Die Sprechenden selbst befinden sich im Klangschatten und werden durch die enorme Lautstärke möglichst wenig irritiert. Die Lautsprechertürme ermöglichten steile Beschallungswinkel (von oben auf die Versammelten), um unerwünschte Schallreflexionen an umliegenden Gebäuden zu vermeiden.⁶⁶ Die skizzierte Anordnung der technischen Anlage im Turm dient der *psychoakustischen Umsetzung der Stimmübertragung als Stimmverstärkung*: „It has been found by experiment that the location of the horns in a cluster directly above the speaker and transmitter, gives the audience the same psychological effect as if they were hearing the speaker directly instead

⁶⁵ Beispiele sind die Stadionrede in San Diego durch den amerikanischen Präsident Woodrow Wilson am 19.09.1919 (Vgl. 4.3.3) oder die Kardinalsrede zur Glockenweihe des Kölner Doms am 30.11.1924 (Vgl. 4.3.6).

⁶⁶ Lautsprechertürme waren zu diesem Zeitpunkt aus dem Straßenbild amerikanischer Großstädte bekannt in der Funktion der Übertragung von Nachrichten, Warnungen und vor allem als Medium der Sportberichterstattung in den öffentlichen Raum. Die Patentschrift des »Western Electric« Mitarbeiters fokussiert dagegen die live gehaltene Rede durch einen anwesenden, akustisch wie visuell in Erscheinung tretenden Sprecher vor einem großen Publikum im akustisch wie visuell nicht abgeschirmten öffentlichen Raum. (Vgl. Ehlert 2005: 324)

of through the intermediary of the address system. It has also been found that, since the speaker is within the acoustical shadow of the horns, there is no objectionable reaction on him due the enormous volume produced by the loud speaking horn.“ (aus der Patentschrift zitiert nach Ehlert 2005: 324) Die Patentanmeldung eines Western Electric Mitarbeiters folgte dem Ziel, mit der Technik die natürliche Hörsituation öffentlicher Ansprache nachzuahmen und lediglich zu optimieren.

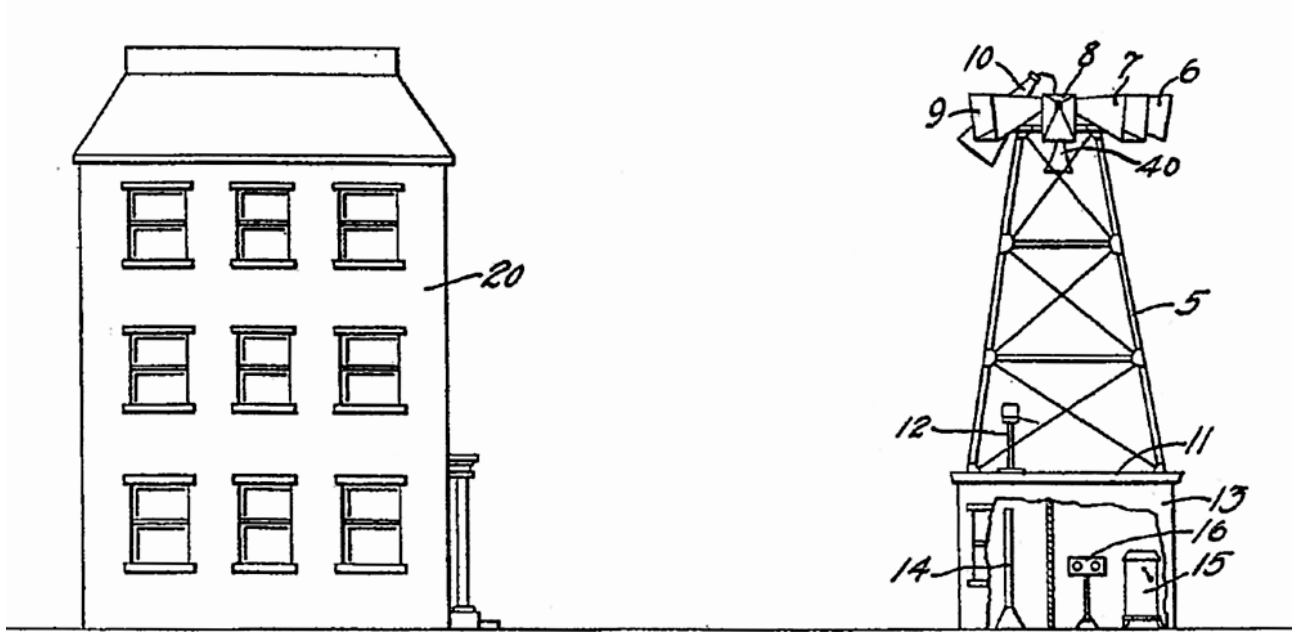


Abb.18 aus Patentschrift „Loud Speaking Public Address Systems“, GB 203677, angemeldet am 28.8.1923. 5: tower, 6-10, 40: loud speaking horns or projectors, 11: speaker's platform, 12: [transmitter] stand, 13: control room, 15: phonograph, 16: telephone transmitter, 20: a building. (aus Ehlert 2021)

Die zur selben Zeit entstandenen konstruktivistischen Entwürfe des lettischen Künstlers Gustav Klucis (Abb. 18) zeigen ebenfalls erhöhte Redner*innen-Tribünen mit Schalltrichtern. Diese Gerüstkonstruktionen visualisieren eine Propaganda der Zukunft und sind frei von soundtechnischen Überlegungen oder praktischen Erfahrungen mit Mikrofon und Lautsprecher. Gerade deshalb öffnen die Skizzen den Blick für etwas, was auch der Zeichnung aus der Patentanmeldung eigen ist. Es ist ein Aspekt, der in oben zitierter Patentschrift nicht angestrebt bzw. nicht reflektiert ist (indem das zu patentierende technische Setting allein im Dienst einer „Naturalisierung“ der Relation zwischen den Sprecher*innen und Zuhörer*innen einer Versammlung steht) und der doch beide Skizzen verbindet. Sowohl die entworfenen Redner*innen-Tribünen von Gustav Klucis als auch das Patent der Firma Western Electric konzipierten veränderte und verstärkte Beziehungen zwischen Sehen und Hören. Sie entwerfen eine Verstärkung akustischer wie auch visueller Bedingungen der Ansprache. Die erhöhte Plattform für die Sprechenden macht diese nicht nur für eine größere zuhörende und zusehende Menge sichtbar, sie isoliert auch ihre Körper aus der Umgebung, hebt sie hervor und *verstärkt* ihre Erscheinung. Der Abstand, der zum

Turm eingenommen werden muss, um sehen und hören zu können, unterstreicht eine Überhöhung der sprechenden Person, deren Stimme von oben herab auf die Menge trifft. Bei Klucis ragen Schriftzüge und Bildtafeln in den Himmel und sind aus unterschiedlichen Perspektiven simultan mit der Rede wahrnehmbar. Akustische und visuelle Ebenen rahmen, unterstreichen, verdichten und verstärken das Bild der öffelektroakustische, die bei Klucis als neuartiges, als noch nicht gekanntes Format gedacht ist. Das Rund eines an ein Megafon oder einen Schalltrichter erinnernden Objektes im Zentrum der Konstruktion ist dann eher die Konsequenz einer Idee von Verstärkung als ihre Bedingung. Ich halte an dieser Stelle fest, dass es sich bei Public Address Systemen um *audio-visuelle* Medien handelt, die ein Verhältnis von Hören und Sehen herstellen, das technische Stimm-Übertragung in eine Versammlungschoreographie der Stimm-Verstärkung transformiert.

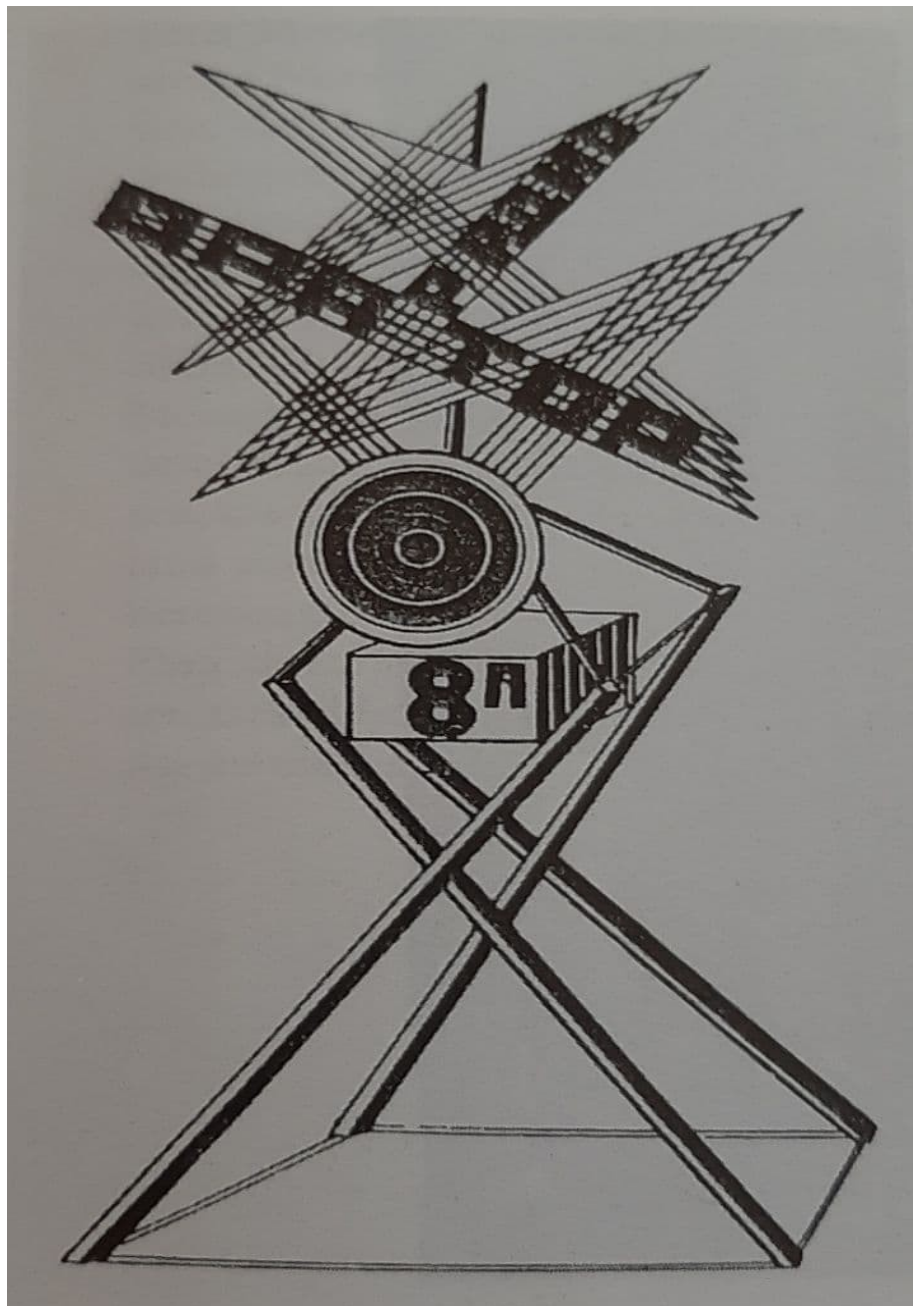


Abb.19 Entwurf Redner*innen-Tribüne von Gustav Klucis 1922 (aus Göttert 1998: 451)

4.3.6 Inszenierung von Räumen: Public Address Systeme in der Weimarer Republik

In Deutschland sind Einweihungen und Eröffnungen erste Anlässe, bei denen Großlautsprecher-Anlagen als *Public Address Systeme* erprobt werden. Massenversammlungen, die den betreffenden Räumen oder Gebäuden der Versammlung eine zentrale Bedeutung zuweisen, sind ideale Gelegenheiten für raumakustische »Maß-Schneiderungen« der im Experimentierstadium befindlichen Veranstaltungstechnik. »Siemens&Halske« erprobten im eigenen Forschungslabor immer raumspezifischere Anlagen, die in einem breiten Frequenzbereich gleichmäßig und flächendeckend Stimmen großflächig verräumlichten (Vgl. Ehlert 2005: 327). Bei der Verstärkung einer Kardinalsrede anlässlich der Glockenweihe im Kölner Dom am 30.11.1924 wurde der Innenraum der Großkirche mit einer Menge verteilter kleiner Lautsprecher ausgestattet, um mit der immensen Hallwirkung des Raums angemessen umgehen zu können. Hier „spricht“ quasi der Raum bzw. die Anlage; die Stimme wird nicht aus Richtung der Kanzel oder des Altars verstärkt. Zeitgleich fand eine Übertragung der Einweihungsrede des Kardinals auf den Platz vor dem Dom (bis in die umliegenden Straßen) statt. Die versammelte Menschenmenge auf Dom-Vorplatz und Umgebung vernahm die Rede über wenige auf einer Galerie des Doms angebrachte leistungsstarke Trichterlautsprecher aus der Richtung der Kathedrale (vergleichbar mit einer Glocke, die akustisch den Weg zur Kirche weist). (Vgl. Göttert 1998: 427) Ein weiteres Beispiel ist die Eröffnung des Deutschen Museums in München am 7. Mai 1925, in dem die Museumsräumlichkeiten (mit 2000 geladenen Gästen) mittels 7 gleichmäßig verteilter Blatthaller-Lautsprechern beschallt wurden und die Eröffnungsveranstaltung zusätzlich auf den einige Kilometer entfernten Königsplatz übertragen wurde. (Ehlert 2005: 327). Die technische Übertragung der Stimme und die durch sie hervorgerufene Versammlungschoreographie, so meine Analyse, »verstärkt« hier den Raum/Ort/die Architektur, die im Zentrum der Veranstaltung steht.

4.3.7 Groß/Laut/Sprecher: die Masse als Verstärker im Nationalsozialismus

»Unterm Hakenkreuz« lautet der Titel eines Gemäldes von Bernhard Heisig aus dem Jahr 1973. (Vgl. Abb. 19) Das Bild wird von einer Gruppe dunkler Schalltrichter eines Lautsprechersystems beherrscht, von denen die Farben des Feuers auszugehen scheinen wie eine sichtbar gemachte lodernde Stimme. Der Feuerschein fällt auf mehrere expressiv dargestellte menschliche Körper in vor Schreck, Angst, Trauma oder Wahnsinn verzerrten Posen. Ein nackter (toter?) Frauenkörper, ein Mann in SS-Uniform, der sich schreiend die Ohren zu hält, ein Soldat mit Wehrmachthelm, der die Hände vors Gesicht schlägt und ein Junge mit einer blutenden Kopfverletzung, der panisch mit einem Maschinengewehr aus dem düsteren unteren rechten Bildrand zielt. Man sieht keine*n Sprecher*in. Umso mehr erscheint die Lautsprecher-Formation selbst als Entität, von der die dargestellten Figuren affiziert, beherrscht oder durchdrungen werden. Diese sind unterhalb der

Lautsprecher angeordnet und erscheinen dem*der Betrachter*in als malträtiierte Verkörperungen dieser Lautsprecher bzw. als Verkörperungen dessen, was (abwesend und anwesend zugleich) von diesen Lautsprechern ausgeht. Liest man den Bildtitel, stehen die Lautsprecher so symbolisch für das NS Regime wie das Hakenkreuz.

In der Weimarer Republik war man noch skeptisch und zurückhaltend beim Einsatz der PA für die politische Rede. Die Politiker*innengeneration der 1920er-Jahre definierte sich als Redner*innen-Persönlichkeiten. Die Stimme zu erheben, war Teil ihrer Wirkung und ihres Auftretens. Karl Heinz Göttert betont am Beispiel des Berliner Sportpalastes, der seit 1919 regelmäßig als Versammlungsraum für politische Reden gedient hat, die Tiefe dieses Eingriffs in die Versammlungschoreographie der öffentlich gehaltenen Rede, in die grundlegende Auffassung von einer Redner*innen-Persönlichkeit und ihrer Interaktion mit einem Massenpublikum. Neben den einsetzenden technischen Problemen, Rückkopplungen und Störgeräuschen der Anlage sei die Stimmung „eine andere geworden, der Redner hatte in einem wörtlichen Sinne an »Persönlichkeit« verloren. Auch die Funktion der Stille, ohne die früher keine Rede vor großem Publikum gelingen konnte, kam als Gradmesser der Wirkung abhanden. Kein Redner konnte mehr zum David werden, der dem Goliath Publikum Paroli bot.“ (Göttert 1998: 431)

Auch vor dem Einsatz von Lautsprecher-Anlagen haben Reden vor mehreren Tausenden versammelter Menschen stattgefunden. Parlamente haben auch ohne Public Address Anlagen funktioniert. Göttert beschreibt insbesondere die agitatorische Tradition der sozialistischen Volksredner*innen als eine, die auf die öffentliche (laut erhobene und tragende Stimme), auf Charisma, Gestik und Erscheinung der Vortragenden fokussierte. (Göttert 430-435) Die »Stentorstimme« ist hier Eigenschaft der*des erfolgreichen Politiker*in und seiner*ihrer wirksamen Ansprache, nicht das Ergebnis einer installierten Lautsprecher-Anlage. Das Stillwerden der Versammelten war, formuliert in der Terminologie meiner Forschung, eine akustische Versammlungs-Choreographie der *Verstärkung*, die den*die Redner*in autorisierte, anerkannte und legitimierte.

Die Nationalsozialisten machten die Lautsprecheranlage dagegen konsequent zur Propagandamaschine und zu einem Symbol der NS Ideologie (wie das eingangs beschriebene Gemälde von Bernhard Heisig reflektiert). Insbesondere im Rahmen der sogenannten Feiern des »Tages der nationalen Arbeit« am 1. Mai 1933 und 1934 auf dem Tempelhofer Feld sowie während des Wahlkampfes im Jahr 1936 wurde ein *Public Address System* als Versammlungschoreographie perfektioniert, welches die Allmacht des »Führers« audiovisuell inszenierte und im Gemeinschaftsempfang auf öffentlichen Plätzen einen kontrollierten Raum kollektiver Verkörperung schuf: die beschallte Menge als Verstärker. Cornelia Epping-Jäger analysierte, wie das „Dispositiv Laut/Sprecher“ (Vgl. Epping-Jäger, 2003/ Epping-Jäger, 2006) die NS

Massenveranstaltungen choreografierte, räumlich und zeitlich so strukturierte, dass seine propagandistische Wirkung als Strategie der stimmlichen Überwältigung optimiert wurde: „Während SPD und KPD stärker mit Megafonen – aus der Masse heraus also – agierten, setzte die NSDAP den Lautsprecher als unidirektionales, akustisches Herrschaftsinstrument ein“. (Epping-Jäger 2003: 102) In der NS Propaganda wird der Einsatz von Lautsprecheranlagen zu einem spezifischen Format der Massenversammlung/des Massenaufmarsches und dessen medialer Vermittlung⁶⁷. Die großräumige „Lautsprecher-Verkabelung von ganzen Städten und Landschaften“ (Epping-Jäger, 2006: 157) trifft auf die Inszenierung der körperlichen Präsenz des Redner-Körpers sowie auf kontrollierte und medial verstärkte Choreographien der versammelten Menge. „Die Faszination der Lautsprechernutzung lag dabei vor allem in dem Umstand, dass die durch elektroakustische Wandlung vom Leib getrennte Stimme in den performativen Szenarien der Massenrede die Aufgabe übernehmen konnte, Massenkommunikation als leibanwesende Kommunikation in Szene zu setzen.“ (Epping-Jäger 2003: 113) schreibt Epping-Jäger über Hitlers durch ein gigantisches *Public Address System* verstärkte Stimme. Aus der Perspektive des Redners werde dessen Selbstwahrnehmung „durch die technisch vermittelte, zeitlich verschobene äußere Resonanz – durch die Stimme, die alle gehört haben – überschrieben“ (ebd.). Hitlers Reden wurden erst durch die Resonanz einer jubelnden Menge gestimmt. Die durch die Lautsprecheranlagen als Masse adressierte Versammlung wird selbst zum Verstärker (Epping-Jäger 2003 und 2006). Dies war Ergebnis komplexer Versammlungschoreographien, zu denen die Einstimmung der Zuhörenden in Vorreden ebenso gehörten wie die Rahmung durch spektakuläre räumliche Settings wie Beflaggungen, monumentale Dekorationen sowie der Einsatz von Scheinwerfern und Fackeln (im Rahmen der bewusst in die Abendstunden verlegten Reden des »Führers«). Lautsprecher-LKW mit SA- und Propagandatrupps bereiteten die Reden des »Führers« schon Tage vor seiner Ankunft akustisch und atmosphärisch im Stadtraum vor. In den Massenversammlungen selbst wurden die Zuhörenden durch SA und SS straff organisiert, kontrolliert und im Raum der Versammlung ausgerichtet. In einer großräumigen, gigantischen akustischen und visuellen Aneignung und Beherrschung des öffentlichen Raumes war die »Führer«-Rede eingebettet in eine massive klangliche Rückkopplung der zuhörenden Menge (Vgl. Epping-Jäger 2003/ Epping-Jäger 2006). Die vor Ort mikrofonierten Reden wurden im Radio gesendet: „Was die Rundfunkhörer hören, ist nicht einfach die Stimme des »Führers«, sondern die durch affirmative Resonanz eines präsenten Massenpublikums imprägnierte Stimme des Redners“ (Epping-Jäger 2006: 119), seine durch die PA armierte, spektakulär räumlich ausgedehnte Stimme.

⁶⁷ Die Wahlkampf-Kampagne »Hitler über Deutschland« 1925, in der Hitler mit dem Flugzeug ganz Deutschland bereiste und etwa 200 Reden absolvierte, mag die gesteigerte Versammlungstätigkeit der Partei als Propagandamittel hervorgebracht haben. Als Nicht-Regierungspartei war die NSDAP damals noch von Radio-Auftritten ausgeschlossen. Die Vor-Ort-Beschallung als Inszenierung von Verstärkung wurde vom Substitut der nicht gewährten Radio-Übertragung zum Propaganda-Prinzip, welches sich später in Kombination mit dem Medium Radio weiter verstärkt (Vgl. Epping-Jäger, 2003).

In Kommentaren, Hörberichten und Reportagen von den Kundgebungen vor Ort wurde ein auf die ganze Nation ausgedehntes Auditorium choreographiert - die medial hergestellte Fiktion einer deutschen Volksgemeinschaft. Nicht nur der sprechende »Führer« wird durch die Versammlungschoreographien des Public Address verstärkt, auch die Menge selbst erlebt sich als Masse und wird als solche akustisch gespiegelt, potenziert und medial verstärkt. Epping-Jäger beschreibt dies eindrücklich anhand des genau synchronisierten Aufmarsches vor Redebeginn, bei dem die Menge in Zügen (von je 100.000 Menschen) aus unterschiedlichen Richtungen das Tempelhofer Feld erreichten: „Die gestaffelten Abmarschzeiten sind so berechnet, dass alle Teilnehmer um 19:30 das Feld erreicht haben. Unterwegs marschieren sie an weit geöffneten Fenstern und Türen der Wohnungen und Geschäfte vorbei, in denen Rundfunkempfänger stehen und in voller Lautstärke jene Reportagen übertragen, die darüber berichten, dass die Kolonnen zum Feld marschieren.,..., Die Massen hören sich beim Marschieren zu.“ (Epping-Jäger, 2003: 107) Der Einzelne sollte sich in dieser medialen Vermittlung verstärkt/als Teil eines Großen Ganzen wahrnehmen: „Was den einzelnen Teilnehmern nicht sichtbar war, von ihnen nur fragmentiert erfasst werden konnte – die Monumentalität des Massenaufmarsches und das Bild der Massenformierungen...“ wurde ihm in der akustischen Beschallung vermittelt – über flächendeckende Lautsprecher-Beschallung und über das Radio, dessen Sendungen zurück auf das Tempelhofer Feld übertragen wurden.



Abb.20 »Unterm Hakenkreuz« Gemälde von Bernhard Heisig (1973)

Die Großlautsprecheranlagen zur gleichmäßigen Beschallung gigantischer Flächen (hergestellt als Cluster aus beliebig vielen Pilzlautsprechern) waren im Einsatz für die NS Propaganda nicht mehr zur Beschallung vorgegebener Versammlungsräume konzipiert, sondern wurden, wie Ralf Gerhard Ehlert ausführt, zu „Public Address Strategien“ perfektioniert, die virtuelle und prinzipiell unbegrenzte Räume einer Omnipräsenz der Stimme Hitlers konstruierten. (Ehlert 2006: 330-337). Die gigantomaniischen Dimensionen der im NS umgesetzten Massenbeschallungsanlagen mündeten schließlich im Konzept einer reichsweit ausgedehnten Lautsprecheranlage. Eine 1937 gegründete »Reichs-Lautsprechersäulen-Treuhand-Gesellschaft m.b.H.« sollte 6600 rundstrahlende Säulen im Reichsgebiet aufstellen, „um diese über ein bei der Reichspost entwickeltes Drahtfunkkabel miteinander zu vernetzen“ (Ehlert 2006: 337) Es gab also die staatliche Verordnung, die bei den Maifeiern entwickelte Beschallung des Tempelhofer Feldes auf das ganze Land zu übertragen. (Vgl. Ehlert 2006: 337) Hier traf sich die „medienpolitische Wunschvorstellung der Machthaber mit privatwirtschaftlichen Interessen“ (ebd.: 336). Firmen wie »Siemens« und »Telefunken« profitierten von der nationalsozialistischen Idee, Rathäuser, Schulen, Schwimmbäder, sämtliche öffentliche Plätze, Betriebe und Sportarenen mit Großlautsprecheranlagen auszustatten – einer soundtechnischen Umsetzung der Allmachtsphantasie ideologischer Gleichschaltung.

4.3.8 Schlussfolgerungen: Definition des Begriffs *Public Address System*

Public Address Systeme gehen nicht in den technischen Artefakten der Stimmverstärkung auf. Vielmehr müssen sie als durch Soundtechnik initiierte und dirigierte Soziale Choreographien analysiert werden: als performte Ideologien. Entlang der Ausführungen von Cornelia Epping-Jäger und Ralf Gerhard Ehlert habe ich meine These spezifiziert, nach der »Verstärkung« eine choreographische Funktion von Public Address Technik ist. Stimm-Verstärkung stellt sich durch spezifische Anordnungen technischer Artefakte (erweitert und verräumlicht durch Tribünen, Gerüste und räumliche Konstruktionen) erst her. Verstärkung geht nicht in der technisch-physikalischen Erhöhung von Lautstärke und Reichweite einer Stimme auf. Sie ist eine audiovisuelle Versammlungschoreographie von Verkörperungen und Verräumlichungen übertragener Stimmen. Verstärkung stellt sich in durch Sound-Technik modifizierten Beziehungen zwischen Sprecher*innen und versammelter Menge, im Verhältnis von Versammlungsraum, darin angeordneten technischen Artefakten und Dingen her. Als Versammlungschoreographien der Verstärkung sind *Public Address Systeme* verkörperte Ideologien.

Bei der Erfindung von *Public Address Systemen* handelte es sich um Innovationen im Gebrauch. Bestehende (Kriegs-)Technik wurde in ein ziviles Versammlungsmedium umfunktioniert. Diese Erkenntnis ist an Friedrich Kittlers Reflexionen zu Technik und Militär anschlussfähig, in denen Medien als Nebenprodukte militärischer Innovation betrachtet werden (Vgl. Kittler 1986: 9).⁶⁸

⁶⁸ „Unterhaltungsindustrie ist in jedem Wortsinn Mißbrauch von Heeresgerät.“ (Kittler 1986: 149)

Anhand erster dokumentierter Einsätze von Lautsprecheranlagen als *Public Address Systemen* habe ich dargelegt, wie durch ihre Verwendung komplexe und diverse Versammlungschoreographien (als raumzeitliche Synchronisierungen von Versammelten) hervorgerufen wurden. Public Address Systeme haben das Potential, auch die versammelten Zuhörer*innen zu »Verstärkern« des Anliegens der Versammlung (Z.B. des »Victory Liberty Loan«/der triumphalen Auftritts-Inszenierung eines Präsidenten oder der Ideologie des Faschismus werden zu lassen. Versammlungschoreographien der Verstärkung von Stimmen beinhalten mehrstufige Modi der Repräsentation: der Sprecher*innen, der Zuhörenden, der Versammelten vor einander, der Versammlung für Publika außerhalb der Raum-Zeit des Auditoriums.

Aufbauend auf Ehlerts Darstellung der Entwicklung von Public Address Strategien als Prozess schrittweiser technischer Optimierung und gezielter Weiterentwicklung technischer Artefakte durch amerikanische, dann auch europäische Elektronikkonzerne (Vgl. Ehlert 2005), habe ich analysiert, dass zugleich spezifische Versammlungschoreographien des Public Address erfunden wurden. Basierend auf dieser medienhistorischen Analyse definiere ich *Public Address Systeme* als audiovisuelle Versammlungschoreographien. Sie bestimmen ein Verhältnis von Hören und Sehen, das technische *Stimm-Übertragung* in *Stimm-Verstärkung* transformiert.

Bevor deutlich wird, wie der in diesem Kapitel von mir entwickelte Begriff *Public Address System* die Basis meiner Partizipativen Künstlerischen Forschung bildet, spezifiziere und vertiefe ich meine Erkenntnisse an einem Beispiel für eine Form der Stimmverstärkung im Kontext zeitgenössischer Sozialer Bewegung.

5. Das Human Mic als *Public Address System* der Occupy Wallstreet Bewegung

In Kapitel 4 wurde Mediengeschichte konsequent als Versammlungsgeschichte gelesen. Daraus ergibt sich eine neue Perspektive auf Erfindungen und Erfinder*innen. Der in vorliegender Arbeit entwickelte Begriff *Public Address System* schließt die Erfindung spezifischer Versammlungsformate, Versammlungsmethoden und Versammlungschoreographien der Verstärkung von Stimmen ein. In diesem Sinn wird kein *Public Address System* einfach von einer politischen Versammlung benutzt. Vielmehr bringt jede Versammlung ihr *Public Address System* im Gebrauch hervor, »erfindet« es als eine Praxis der Zuschreibungen, Affirmationen oder Verweigerungen von Repräsentation. Im Folgenden vertiefe ich diese Erkenntnis durch eine Analyse des »Human Mic« als *Public Address System* der Occupy Wallstreet Bewegung.

Das Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe« (2012-2015) entstand unter dem unmittelbaren Eindruck großer Platzbesetzungen im sogenannten arabischen Frühling (2010-2012), in der spanischen Bewegung der »15M«, unter dem Eindruck der General Assemblies auf dem Athener Syntagma-Platz und denen der Occupy Wall Street Bewegung. Es entstanden bis dahin ungekannte Foren gesellschaftlicher Aushandlung und neue Versammlungsformate. Diese haben, wie ich im Folgenden zeigen werde, ungewöhnliche *Public Address Systeme* hervorgebracht, indem sie sonst ungehörte Stimmen in Zirkulation brachten und neue Formen politischer Positionierung in der und durch die Versammlung produzierten. In einem spezifischen Wechselspiel aus mündlicher Verhandlung und schriftlichem Text traf in den sogenannten Versammlungsbewegungen ab 2011 die digital vernetzte Verbreitung des Wortes via Computer, Smartphones, Social Media auf ein radikales Insistieren auf *de vive voix* (Mündlichkeit) als zentralen Baustein *direkter Demokratie*. Die *movimiento asambleario* und die aus den Platzbesetzungen der »15M«- Bewegung heraus entwickelten Nachbarschaftsversammlungen in Madrid und anderen spanischen Städten insistierten radikal auf einen Ausschluss aller politischen Agenden, die außerhalb der Versammlung aufgestellt wurden. Der Rekurs auf die Debatte vor Ort – den Raum der Verhandlung, die Versammlungsform als Prinzip von beglaubigter Öffentlichkeit – macht deutlich, wie zentral das gesprochene Wort im Hier und Jetzt einer physischen Versammlung in diesem Zusammenhang ist. Politische Ziele wurden demnach kollektiv durch die Versammlung selbst ausgehandelt und hervorgebracht. Alberto Corsín Jiménez und Adolfo Estalella beschreiben in ihrem Text »Assembling Neighbours. The City as Archive, Hardware, Method« Konsens als etwas, das durch die Versammlung produziert werde. Die Verstärkung der menschlichen Stimme wird zur unmittelbaren praktischen Voraussetzung dieser

Produktion. Die Bewegung brachte Lautsprecheranlagen als improvisierte, fragile Gebilde hervor, die sich aus den Nachbarschaften heraus formten und zugleich von diesen Nachbarschaften absorbierbar blieben: „Public spaces and plazas are »wired« and inscribed with devices, materials and do-it yourself circuitries that enable a novel, if temporary modality of urban encounter.“ (Jiménez/Estalella 2012: 7) Diese Provisorien lese ich als »Soziale Choreographien« (Hewitt 2005), als Verkörperungen grundsätzlicher Prinzipien dieser Versammlungen. Sie demonstrieren die grundlegende Offenheit der Versammlung im Stadtraum, unter freiem Himmel. Im Text von Jiménez und Estalella wird ein Stadtteilaktivist zitiert: »We do not, we should not have a place that we can go to, that can house us. We need to reassemble and reinvent ourselves at every meeting« (ebd.: 6). Aus demselben Grund, aus dem man sich auch in den Wintermonaten nicht in geschlossene Räume zurückziehen wollte, waren stetige Installationen von Public Address Anlagen als permanente, als institutionalisierte Systeme bzw. die Nutzung bestehender Installationen verhindert. Das Provisorium geht hier nicht im Prinzip einer Notlösung auf. Es entsteht zugleich aus Fragen der Repräsentation durch Stimmverstärkungssysteme: Wer spricht wo (vor wem) für wen? Jiménez und Estalella nennen es »the precarious and yet fuzziness of the assembly as an urban form« (ebd.: 7). Das Provisorium wird durchaus im Bewusstsein des Bildes/images erzeugt, das es als „an iconicity of the assembly“ (ebd.) für Publika außerhalb der jeweiligen Versammlung herstellt.

Die Idee einer General Assembly setzt die Möglichkeit simultaner stimmlicher Adressierung aller Anwesenden voraus. David Graeber schildert die hastigen Versuche, Kommunikation auf der ersten Occupy Wall Street Generalversammlung im New Yorker Zuccotti Park herzustellen. (Graeber 2013: 50) Man steckte mehrere Megafone zusammen, die vom Inneren der kreisförmig Versammelten aus in unterschiedliche Richtungen zeigten. Die von 1.000 Polizist*innen umringten 2.000 Anwesenden (vgl. Graeber 2013: 51) bildeten die Form eines großen runden Auditoriums, was eine gleichmäßige Beschallung besonders schwierig machte. Bereits nach wenigen Minuten kam es zum Rückgriff auf ein *Public Address System*, das ausgehend von kalifornischen Aktivist*innen, so Graeber, bereits auf den WTO Aktionen in Seattle 1999 regelmäßig zum Einsatz kam: dem Human Mic. Wann und wo diese Technik ihren Ursprung hat, lässt sich nicht ausmachen; aber sie diente, bevor sie als Icon/Earcon der Occupy Wall Street Bewegung bekannt wurde, bereits der Verständigung unter Aktivist*innen während der Durchführung von Polizeieinsätzen. (Vgl. Ebd.: 50) Dennoch wurde die Human Mic Technik durch die Occupy Bewegung neu erfunden. Um zu beschreiben, wie das Human Mic in diesem spezifischen Zusammenhang als Technik wirkt, analysiere ich im Folgenden exemplarisch ausgewählte YouTube-Clips, die ihren Einsatz dokumentieren. Genau wie die Provisorien der »15M« und der spanischen Nachbarschaftsversammlungen ist das Human Mic keine reine Notlösung. Es ist kein

Techniksubstitut, sondern *das Public Address System* der Occupy Wall Street Bewegung. Da die Versammlung hier zentrales Instrument politischer Formulierung sowie Besetzung öffentlichen Raums ist, lässt sich am Beispiel des Human Mic herausarbeiten, was *Public Address Systeme* generell zu Manifestationen von Praxen politischer Versammlungen macht.

5.1 Verstärkungstechnik als Versammlungstechnik

Das durch die Occupy Wall Street Bewegung bekannt gewordene Human Mic ist nicht Mensch, nicht Mikrofon. Es ist ein *Public Address System*, welches den Klang der kollektiven Stimme etabliert. Die Menge selbst wird zur PA, die Stimmen und Körper der Vielen zu Übertragungstechnik und Verstärkung. Als Methode der Versammlung ist das Human Mic auf spezifische Weise akustische Besetzung öffentlichen Raums. Die Versammlung vollzieht diese Aneignung performativ als *Public Address System*.

Im Internet sind auffallend viele Videos gepostet, in denen zu Beginn einer OWS-Versammlung die Technik des Human Mic via Human-Mic-Technik erklärt wird. In einem dieser Clips (vom 8. Oktober 2011) mit dem Titel »The People's Mic (unamplified amplification)«⁶⁹ (Ohne Autor*in a 2011) ist zu sehen, wie die Versammelten in die Handhabung der Technik eingeführt werden: Der Sprecher steht etwas erhöht und formt die Hände zu einem Trichter, als er der Menge „Mic check!“ zuruft. Wie ein tontechnisches Checken von Mikrofon und Soundanlage funktioniert „Mic check!“ als eine Überprüfung der Technik, bevor die Rede beginnt. Dem chorischen Nachsprechen der in Hörweite Stehenden folgt eine weitere, entfernter und leiser klingende Wiederholung⁷⁰. Der Sprecher ist in der Verwendung des Human Mic offenbar geübt. Er verwendet kurze Phrasen, die sich für das chorische Nachsprechen eignen. Zudem wartet er nicht nur ab, bis beide Wellen der Wiederholung verklungen sind, sondern setzt auch danach eine jeweils etwa gleich lange Zäsur. Sein ganzes Sprechen ist rhythmisch gesetzt und strukturiert. Dies erleichtert den Versammelten die Wiedergabe des Gesagten. In jeder Wortfolge betont er Sprachrhythmus und -melodie. Die Ansprache beginnt (aus technischer Notwendigkeit heraus) zu »grooven«, erinnert an musikalische Strukturen des *call and response*⁷¹:

„We amplify each other's voices (*We amplify each other's voices ... We amplify each other's voices*)
No matter what is said (*No matter what is said ... No matter what is said*) So we can hear one
another (*So we can hear one another ... So we can hear one another*) But also (*But also ... But*

⁶⁹ Ohne Autor*in a (2011) The People's Mic (unamplified amplification), abrufbar unter: https://youtu.be/tvJqLo_o7AM (letzter Zugriff 20.03.2023)

⁷⁰ Je nach Größe der Versammlung gab es sogar drei- bis fünffache Wiederholungswellen, um die Rede bis in die entferntesten Reihen zu übertragen.

⁷¹ Mit *Call and Response* meine ich hier ein sowohl in der Vokal- als auch in der Instrumentalmusik etabliertes kurzphrasiges Grundmuster von Ruf und Antwort. (Vgl. dictionary 2021) Siehe: »call and response« bereitgestellt durch dictionary.com abrufbar unter: <https://www.dictionary.com/browse/call-and-response> (letzter Zugriff 20.03.2023)

Vgl. auch: »What Is Call and Response« in Music?« (Master Class 2021) abrufbar unter: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-call-and-response-in-music> (letzter Zugriff: 20.03.2023)

*also) We use this human mic (We use this human mic ... We use this human mic) Because the police won't let us (Because the police won't let us ... Because the police won't let us) Use any kind of instruments (Use any kind of instruments ... Use any kind of instruments)*⁷²

Bei diesem kollektivem Umgang mit Sprachmelodie und -rhythmik (als Voraussetzung für chorisches Sprechen zur Verstärkung) handelt es sich um Körpertechnik im Sinne der Definition durch Marcel Mauss. Mit seinem Konzept prägte Mauss einen Technikbegriff, der über die Maschinen, Geräte, Werkzeuge und Artefakte hinausweist und den Körper selbst als Instrument, als technisches Objekt und Mittel des Menschen begreift. Körpertechniken als wirksame Handlungen werden bestimmt durch sozialen Kontakt, gemeinschaftliches Handeln im geteilten Alltag. (Vgl. Mauss 2010: 205f.)

Analog zur elektronischen Schallwandlung des soundtechnischen Mikrofons setzt das Human Mic eine Gleichzeitigkeit von Empfangen und Senden körperlich um. Das Gesagte wird über die Ohren aufgenommen und durch den Mund weitergegeben. Als *Public Address System* erzeugt das Human Mic ein Hören mit der eigenen laut sprechenden Stimme, ein Hören über den Chor der versammelten Menge. Der Inhalt der Rede wird im Nachsprechen verstanden und performativ nicht nur verarbeitet, sondern stetig kollektiv simultan kommentiert – ein Multitasking von Hören, Nachsprechen, Verstehen, und gleichzeitiger Entwicklung und Expression der eigenen Haltung zum Gesagten. Zustimmung, Zweifel, Wunsch nach Präzisierung oder Veto werden durch die Handzeichen visuell angezeigt, ohne die redende Person oder sich selbst beim wiederholenden/nachsprechenden Zuhören zu unterbrechen. Schon während der im Video sichtbare Teil der Menge die letzte Phrase („Because the police won't let us ... Use any kind of instruments“) wiederholt, zeigt sich der Misstrauen über das Verbot in simultanen Handzeichen. Beide Arme sind in die Luft gestreckt. Die Handflächen weisen mit wackelnden Fingern nach unten.

Das New Yorker Verbot unangemeldeter Soundsysteme und jeglicher Tonverstärkung (inklusive Megafon) im Zuccotti Park ist hier als Grund für den Rückgriff auf die chorische Verstärkung konkret benannt. Der Zuccotti Park ist einer der vormals öffentlichen Plätze, die an einen privaten Träger verkauft wurden. Soundequipment ist mit dieser Begründung im Verlauf der Besetzung sofort konfisziert, seine Benutzung mit bis zu 30 Tagen Haft geahndet worden. Öffentlicher Raum und das Recht, sich zu versammeln, sowie die dafür nötigen (sound-) technischen Bedingungen wurden deshalb performativ behauptet und mittels der physischen Versammlung selbst durchgesetzt: als akustisches und körperliches Platznehmen. *PA-Systeme haben das Potenzial, öffentlichen Raum herzustellen.*

⁷² Die kursive Hervorhebung steht hier für die Wiederholung der Rede durch die Anwesenden. Die unterschiedlichen Schriftgrößen deuten zudem die Lautstärke an, die mit der zunehmenden räumlichen Entfernung jeder weiteren Wiederholung abnimmt. Der Großbuchstabe zu Beginn jeder Phrase betont die Zäsuren zwischen den Satz-Abschnitten als rhythmische Einteilungen, die das Nachsprechen ermöglichen. Diese Schreibweise wird im Folgenden für die Video-Analyse von Human Mic – »Einsätzen« verwendet.

Etymologischer Ursprung des Wortes »Technik« und früheste Verwendungen des Begriffs stehen im Zusammenhang mit Baukunst, Siedeln und Wohnen⁷³. Technik als Handwerk, Kunstfertigkeit, erlernbare Fähigkeit, als Können und aus Erfahrung gewonnenes Wissen, aber auch als Technik im Sinne von Werkzeugen und Maschinen entsteht, indem ein Ort besetzt und dort ein kollektiver Lebensraum eingerichtet wird. Technische Entwicklungen waren entscheidend durch die Ausdifferenzierung von Wohnstrukturen und Urbanisierung bestimmt. (Vgl. Fischer 1996: 255-335; vgl. Irrgang 2008: 78-120) Im Raum der Besetzung, als physische Versammlung vor Ort manifestiert sich das OWS-Camp als bewohnte Stadt in der Stadt. Dabei ist das Human Mic (wie jedes Public Address System) ein territorialer Zugriff. Verstärkungstechnik bestimmt, wo, wie und wie weit der Klang der Stimme(n) durch Körper, Objekte und Architekturen dringt und sie damit zu Körpern, Objekten und Orten einer Versammlung macht. Das Human Mic definiert, redefiniert, verändert öffentlichen Raum als Auditorium. Es ist kein Technikusubstitut, keine Notlösung, sondern als Technik der Besetzung *das Public Address System* der OWS-Bewegung. Das akustische Abstecken eines Reviers geschieht hier nicht durch eine Beschallungsanlage, sondern durch die Körper und Stimmen der Versammelten selbst.

Die chorische Verstärkung okkupiert akustisch den öffentlichen Platz, auf den die Etymologie des Wortes »Chor« bereits verweist: »xopos« als griechische Bezeichnung für den öffentlichen Reigentanzplatz meint den Ort ritueller Versammlung. Aus dem xopos geht die orchestra als ältester Bestandteil der antiken griechischen Theaterarchitektur hervor. Hans Thies Lehmann betont die Bindung des tragischen Diskurses im antiken Theater an eine spezifische Präsenz der Stimme. (Lehmann 1991: 44) Er hebt die enorme Bedeutung von „Sprechen und Hören“ für die griechische Theaterpraxis hervor. Der während der Zeit der gesamten Aufführung – auch außerhalb der Chorpässagen – in der orchestra anwesende Chor garantiert, die „Öffentlichkeit des Geschehens. (...) Während der Epeisodien zählt seine Präsenz als Zuhörer“ (Lehmann 1991: 48). Diese Funktion des Chors im griechischen Theater der Antike lässt sich in gewisser Hinsicht mit der des Human Mic vergleichen. Denn wer auf den assemblies von Occupy Wall Street »vor das Human Mic tritt« und z.B. seine persönliche Schuldengeschichte erzählt, enthebt diese dem Bereich des Privaten. Im Echo des Human Mic geht die*der Sprecher*in auf in der Konstruktion der »99 %«. Die Erzählung verlässt den Bereich persönlichen Scheiterns und bekommt einen politischen Kontext. Die chorische Verstärkung der Reden ist ein Zuhören, das erklingt. Eine Zeug*innenschaft, die sich akustisch als Verstärkung zuvor ungehörter Stimmen manifestiert; und zwar durchaus als theatrale Inszenierung. Die Erklärung der Funktionsweise des Human Mic via Human Mic im zuvor beschriebenen Video war mindestens genauso an die umstehenden Passant*innen, Polizist*innen

⁷³ Vgl.: „Griech. Technik »Griech. téchnē (*téksnā) »Handwerk, Kunst, Kunstfertigkeit; Wissenschaft« stellt sich zu griech. téktōn »Zimmermann« aind. Tákṣati »bearbeitet, verfertigt, zimmert«, lat. texere (textum) »flechten, weben, bauen, zimmern, kunstvoll zusammenfügen«.“ (Duden 2007: 840)

und Tourist*innen als Publikum gerichtet, an die zeitlich versetzten Zuschauenden der YouTube-Clips, wie an die Versammelten untereinander. Die theatrale und mediale Wirksamkeit erklärt die vielfache Adaption des Human Mic in andere Occupy-Versammlungen und politische Demonstrationen unterschiedlicher Kontexte (d.h. auch an Orte, wo Lautsprecheranlagen potenziell erlaubt und vorhanden sind). Das Human Mic demonstriert⁷⁴ die Platz-Besetzung, lässt sie erklingen und erscheinen als »Chor-Körper«, dem Hajo Kurzenberger in Bezug auf das Theater „raumgreifende und raumschaffende Funktion« (Kurzenberger 2009: 39) zuschreibt. Erst mit den OWS-Protesten wird das Human Mic medienwirksam, da die Platzbesetzer*innen dessen theatrale und spektakuläre Wirkung bewusst nutzen, um Aufmerksamkeit herzustellen. Das Human Mic kreiert Material für die auf Dokumentation ausgerichteten digitalen Medien, füttert die Smartphones, ist perfektes Motiv für die unzähligen Videoclips der Protestierenden und der Tourist*innen. Das Human Mic ist ein *Public Address System*, das neben der Rede Affekte verstärkt. Eine elektrische Lautsprecheranlage würde durch so viel Feedback ihre Funktionsfähigkeit verlieren, eine unerträglich kreischende Rückkopplung erzeugen. Das Feedback des Human Mic wirkt dagegen oft euphorisierend auf die Person, die spricht:

„A few quick reminders (*A few quick reminders ... A few quick reminders ... A few quick reminders*)
On Saturday (*On Saturday ... On Saturday ... On Saturday*) October fifteen (*October fifteen ... October fifteen ... October fifteen*) Around the world (*Around the world ... Around the world ... Around the world*)
Hundreds of thousands of people (*Hundreds of thousands of people ... Hundreds of thousands of people ... Hundreds of thousands of people*)
Will rise up (*Will rise up ... Will rise up ... Will rise up*)“

An dieser Stelle hört man die Stimme des im Video unsichtbaren Redners in der Ferne deutlich durch die Geräuschkulisse hindurch. Sie überschlägt sich vor Begeisterung. Der Clip mit dem Titel »Occupy Wall St – Human Microphone«⁷⁵ vom 14.10.2011 zeigt eine massenhaft besuchte abendliche general assembly. (Vgl. Ohne Autor*in b 2011) Der von vereinzelt Straßenlaternen und den Lichtern der Kameras und Smartphones beleuchtete Platz ist dicht gefüllt. Den in der Nähe der Kamera nachsprechenden Stimmen ist im Verlauf etwas wie Rührung anzuhören. Klang und Rhythmus der Rede erinnern zunehmend an den religiös-rituellen Ursprung der chorischen Form. Sie transformieren die Rede in ein Gebet:

„We will defend our own (*We will defend our own ... We will defend our own ... We will defend our own*) But we will also (*But we will also ... But we will also ... But we will also*) Go on the offensive (*Go on the offensive ... Go on the offensive ... Go on the offensive*)“

Der Sprecher wird an dieser Stelle vom Jubel des gesamten Platzes unterbrochen und wiederholt

⁷⁴ »Demonstration« von lat.: demonstrare meint „öffentlich kundtun, darlegen, vorführen“, „deutlich bezeichnen, hin-, nachweisen, darlegen“ (DWDS 2021)

⁷⁵ Vgl. Ohne Autor*in b (2011) Occupy Wall St – Human Microphone, abrufbar unter: <https://youtu.be/VoJBZxOh4bY> (letzter Zugriff 20.03.2023).

noch einmal:

„Go on the offensive! (*Go on the offensive! ... Go on the offensive! ... Go on the offensive*) And take the streets (*And take the streets ... And take the streets ... And take the streets*)“

Es folgt eine Unterbrechung durch lang anhaltenden Applaus und Jubel.

„One more quick reminder (*One more quick reminder ... One more quick reminder ... One more quick reminder*) This is all happening (*This is all happening ... This is all happening ... This is all happening*) And so much more is possible (*And so much more is possible ... And so much more is possible ... And so much more is possible*)“

Hände werden begeistert hochgerissen.

„Because we are winning (*Because we are winning ... Because we are winning ... Because we are winning*)“

Die Menge wiederholt die Worte, ist dadurch vom Geist des Gesagten körperlich besessen und wirft diese Be-Geisterung unmittelbar zurück. Die Personen »am« Human Mic wirken, so sie in den YouTube-Videos zu sehen oder zu hören sind, häufig bewegt. Die Reden geraten inhaltlich enthusiastisch, weil das Sprechen durch die Körper der Vielen das Reden selbst beeinflusst. Ein problematischer Aspekt dieses *Public Address Systems* kann in der übermäßigen Simplifizierung komplexer Zusammenhänge liegen sowie in Tendenzen zu moralisierender Sprache und Pathos. Das Human Mic ist wie jedes *Public Address System* an der Herstellung und Transformation der Bedeutung des Gesprochenen beteiligt. Die chorische Verstärkung lässt Lücken für die Reflexion des Gesagten noch während der Rede. In den Pausen, in denen die Menge nachspricht, kann präzise formuliert werden. Die Redner*innen sind nicht nur zum langsamen und bedachten Sprechen gezwungen, sondern auch zu einer Komprimierung und Verknappung der Aussagen. Das kann Beiträge kompakter und weniger weitschweifig werden lassen, aber auch unterkomplexe Rede bewirken.

In der Praxis des Bewohnens des Platzes, im Sich-Einrichten, Etablieren eines Alltags im OWS-Camp wird nicht nur privatisierter oder verwaister städtischer Raum (wieder) angeeignet. Es handelt sich ebenso um eine (Wieder-) Aneignung von Zeit. Die ausführlichen und geduldigen Diskussionen zelebrieren die Dauer von Debatten vor Ort. Das Human Mic befördert eine Verlangsamung des politischen Diskurses, welche den auf Konsensbildung ausgerichteten Versammlungsbewegungen inhärent ist: „Vamos lento porque vamos lejos“ (übersetzt: Wir kommen langsam voran, weil unser Anspruch groß ist bzw. weil wir weit gehen) lautete der entsprechende spanische Slogan der »15M«⁷⁶. Eine *General Assembly* ist bewusste Entschleunigung, ein gezielter Schritt zurück hinter Kundgebungen, die sich als Demonstrationen bereits formulierter politischer Gewissheiten verstehen. Sie findet ohne vorgedruckte Transparente, ohne bereits festgelegte

⁷⁶ Vgl. Z.B.: „15M, vamos despacio porque vamos lejos“ (huffingtonpost 2015) abrufbar unter: <https://agoraalcorcon.org/uncategorized/15m-vamos-despacio-porque-vamos-lejos> (letzter Zugriff: 01.09.2021)

Slogans und Ziele statt. Das Moment politischer Positionierung ist verzögert, indem es idealerweise erst aufgrund von in der Versammlung geschaffenem Wissen erfolgen soll.

Der Videoclip mit dem erklärenden Titel »*How it works at Occupy Wall Street*«⁷⁷ (Ohne Autor*in c 2011) stammt vom 25. September 2011. In hellem Tageslicht sitzen etwa 150 bis 200 Leute in einer losen, etwa kreisförmigen Anordnung auf dem Boden, auf Bänken und Mauern. Man hört Geräusche der umliegenden Straßen. Der Moderator fragt in die Runde:

„How do people feel about that?“ Einige antworten mit nach oben gereckten Händen und wackelnden Fingern. Eine Frau steht auf und ruft dem Moderator mit großen Gesten etwas zu. Ein Mann in ihrer Hörweite hat eine Zeitung oder ein Flugblatt zu einer Flüstertüte gerollt und ruft laut in die Versammlung. Die Anwesenden wiederholen gemeinsam seine Worte:

„What she said (*What she said*) Was that (*Was that*) The proposal (*The proposal*) Should be written on paper (*Should be written on paper*) So we can see it (*So we can see it*) When we discuss (*When we discuss*) Whether or not (*Whether or not*) To approve it (*To approve it*)“

Der Moderator fragt: „How do we feel about that?“ und erhält zustimmende Handzeichen. Er fährt fort: „So with that I’m going to recommend (*So with that I’m going to recommend*) That we move on to the next agenda point (*That we move on to the next agenda point*) I’m sorry I forgot (*I’m sorry I forgot*) There were still people on the stack (*There were still people on the stack*) For this agenda point (*For this agenda point*)“

Ein Mann tritt in die Mitte neben den Moderator:

„Hello I’m very glad to see you all (*Hello I’m very glad to see you all*) Many good people (*Many good people*) We need more people (*We need more people*)“

Das human mic produziert Nebengeräusche, Unverständlichkeiten und eine Vielstimmigkeit, die oft gerade nicht unisono übereinstimmt. Häufig wird der Redehalt nicht nur verstärkt, sondern in die Körper der Vielen, in ihre Unterschiedlichkeiten akustisch aufgefächert bis hin zur Aufhebung des Redesinns. Diverse Haltungen und Arten des Nachsprechens existieren nebeneinander und stören sich manchmal gegenseitig: euphorisches pastorales Echo neben automatisierter Wiederholung, gleichzeitige Handkommentare, das Nachsprechen mit dem*der Sprecher*in zugewandtem Rücken (um die eigene stimmliche Verstärkerfunktion in Richtung der hinteren Reihen zu optimieren), unterschiedliche Tempi und Betonungen, welche die eigene Haltung zum Gesagten schon in sich tragen. Es handelt sich um keinen dirigierten, disziplinierten oder gar gleichgeschalteten Chor. Im Video sieht man Einzelne telefonieren, Leute diskutieren untereinander, kommen und gehen. Der Sprecher verliert die Aufmerksamkeit der Anwesenden und wird deshalb nicht mehr verständlich verstärkt. Jemand ruft „Mic check!“, um das Human Mic neu mit dem Sprecher zu synchronisieren.

⁷⁷ Vgl. Ohne Autor*in c (2011) *How it works at Occupy Wall Street*, abrufbar unter: <https://youtu.be/xIK7uxBSAS0> (letzter Zugriff am 20.03.2023).

Dieser sagt „Mic check!“ und die Anwesenden wiederholen es. Dennoch ist seine weitere Rede schwer verständlich. Der Redner fasst sich kurz, da durch die Ausfälle des Human Mic deutlich wird, dass die Versammlung zum nächsten Tagesordnungspunkt weiter gehen möchte.

Das Human Mic als chorische Verstärkung von Redebeiträgen entwickelte sich in der Occupy-Wall-Street-Bewegung zur Versammlungsmethode. Es war eines der Instrumentarien der Versammlung wie die Trainings in *democratic process*, der Einsatz von Moderationsteams, welche den Versammlungsprozess begleiteten und z.B. Redelisten führten, die Bestimmung von Backup-Moderator*innen, Nutzung von Probeabstimmungen und »Temperaturchecks« ohne Entscheidungsbindung, die ausgefeilte Kommentarfunktion via Handzeichen, ein System der Protokollierung und Dokumentation oder etwa das Vorgehen der sogenannten vibes watcher (welche die Stimmung in der Versammlung beobachteten und überprüften, ob die Redebeiträge überall gut zu hören waren). (Vgl. Graeber 2013: 41-46)

Pragmatisch diente das Human Mic der Verstärkung der Rede auf dem Platz. Zugleich ist es Choreographie der Versammlung, indem es in seiner Funktionsweise bis hinein in die Dysfunktion und Ausfälle zeitliche Abläufe effektiv organisierte. »Choreographin« scheint dabei die Versammlung selbst zu sein.

Die Steuerung des Beschallungssystems Human Mic liegt außerhalb des Zugriffs Einzelner. Auch wenn Prominente einen solidarischen Besuch bei den Besetzer*innen abstatteten, erscheint das Human Mic als eine egalitäre, pluralistische Technik. Die meistgesehenen YouTube-Videos verzerren in der medialen Dokumentation diesen Aspekt, indem sie oft in der Hörweite der Stimme die körperliche Präsenz der redenden Person filmen. Die meisten Anwesenden während der großen general assemblies hören die Rede aber allein im Klang der chorischen Stimmen. Sprecher*in und Publikum sind nicht mehr zu unterscheiden. Die Stimme der redenden Person bleibt nicht mit sich selbst identisch, sondern wird kollektiv aufgelöst, entpersonifiziert und vervielfältigt. Die Stimmen der Versammelten als Verstärker verkörpern die Rede. Diese Stimmen sind nicht mehr Garant für die Authentizität der oder des Einzelnen im politischen Diskurs. Vielmehr demonstrieren sie die Fiktion der Versammlung als überlegenem politischen Instrument – und setzen die Prinzipien dieser Versammlung zugleich als *Public Address System* konkret um. Selbst wenn sich jemand als Anführer*in verstanden oder aufgespielt hätte, bemerkt David Graeber im Zuge seines bereits zitierten Berichts über die erste General Assembly im Zuccotti Park, hätte er auf Nachfrage der Polizei nichts über die Pläne der Versammlung zu sagen gewusst. (Vgl. Graeber 2013: 51) Das Human Mic stellt sicher, dass diese Pläne erst in der Versammlung und durch die Versammlung hervorgebracht werden.

5.1.2 Zusammenfassung

Occupy Wall Street als eine der großen politischen Bewegungen, die 2011 neue Formen von Versammlung und Zerstreuung auf öffentlichen Plätzen praktizierten, besetzte neben Blockaden, action days und Demonstrationen von September bis November 2011 den Zuccotti Park im New Yorker Bankenviertel. Die Bewegung nahm dezidiert Bezug auf den Arabischen Frühling und damit auf den Tahrir-Platz und verlief zeitlich parallel zu den großen Platzbesetzungen in Griechenland und Spanien. Occupy Wall Street war eine repräsentationskritische Bewegung, die bewusst keine Wortführenden zu etablieren suchte. In radikaler Gesichts- und Namenlosigkeit wurde die polyzentrische Praxis des Camps einem vereinheitlichenden Formulieren von Forderungen an nationale politische Repräsentant*innen übergeordnet. Ich schlage vor, das Human Mic in diesem Zusammenhang als Technik und Methode der Versammlung zu definieren. Ich habe dargelegt, dass dieses *Public Address System*:

- als kollektive Körpertechnik die Aneignung öffentlichen Raums vollzieht
- die musikalische Wirkung politischer Sprache chorisches hervorruft
- als Aufmerksamkeitsmaschine und Affektapparat für ein Gemeinschaftserlebnis sorgt
- als kollektive Choreographie die theatrale und mediale Außenwirkung der Versammlung verstärkt
- die Rede entpersonifiziert, in einen Stimmenchor vervielfältigt
- die Etablierung von Anführer*innen der Bewegung erschwert
- die Redebeiträge verknappen und präzisieren kann
- eloquent-agitatorisches Sprechen mittels Zäsur und Wiederholung suspendiert unterstützt
- eine bewusste Verlangsamung des politischen Diskurses bewirkt
- ein verkörperndes Zuhören als aktiv beglaubigende Zeug*innenschaft einfordert
- in der Verstärkung ein simultanes Kommentieren aller Beteiligten ermöglicht
- die Rede im Akt der Verstärkung politisiert und darin diverse Sprecher*innen und Sprechweisen zu Wort kommen lässt.

Wenn Menschenmengen zusammenkommen, um öffentlichen Raum einzunehmen, ist die Frage der Verstärkung einzelner Stimmen, damit sie von einer Menge gehört werden, plötzlich zentral. Das Okkupieren, Herstellen oder Wiederherstellen von öffentlichem Raum durch politische Versammlungen ist an die Frage (ton-) technischer Verstärkung gebunden. In Widerstandsbewegungen, die öffentliche Plätze einnehmen, entsteht unerwartete Technik, die unerwartet wirkt, weil Stimmen und Lautsprecher, physische Versammlung und Soundtechnik, digitale Kommunikation und analoge Welt unerwartete Verbindungen herstellen. Das Human Mic

war *das Public Address System* der Occupy-Wall-Street-Bewegung, weil sich in dieser spezifischen Verstärkungstechnik ihr Kollektivgeist manifestiert, molekulare Organisation, Pathos und Bekenner*innentum, das Postulat, jeder und jedem zuzuhören, polyzentrische Arbeit in heterogenen Gruppen, Ineffektivität, Egalität und radikale Inklusion. Als Soziale Choreographie (Hewitt) verkörpert, vertont und demonstriert das Human Mic die Idee direkter Demokratie. Die politische Demonstration erhält durch das Human Mic zugleich den Charakter einer Demonstration neu erfundener Technik. Die theatrale und spektakuläre Wirkung eines öffentlichen Experiments der Stimm-Übertragung und Stimm-Verstärkung wird bewusst genutzt, um Aufmerksamkeit herzustellen.

6. Die Entwicklung des Megafonchors in Partizipativer Künstlerischer Forschung mit Aktivist*innen, Künstler*innen und Bewohner*innen der Esso-Häuser

Ein Potential Partizipativer Künstlerischer Forschung besteht darin, die Organisation der Teilhabe an Forschung, die Zusammenarbeit mit den *Mitforschenden* auf einer Reflexion künstlerischer Verfahren der Gegenwart aufzubauen. Denn viele zeitgenössische Performances sowie experimentelle Theaterformen befragen und verändern die Anwesenheitsform Publikum und ermöglichen dadurch auch einen erneuerten Blick auf Praktiken der Partizipation.

Kai van Eikels grenzt in seiner Auseinandersetzung mit Partizipation im Theater zeitgenössische künstlerische Praktiken von partizipativen Performance- und Theaterformen der 1960er und 70er Jahre ab, indem er in ihnen unterschiedliche Auffassungen von *Aufteilung* und *Teilung* ausmacht. (Vgl. Eikels 2013: 177-190) Der *anthropological turn* anti-bürgerlicher Formen experimentellen Theaters und politisch motivierter partizipativer Performances der 60er/70er Jahre bestand, so Eikels, in einer Orientierung am (Opfer-) Ritual. Mit Kreationen von Möglichkeits-Räumen oder integrierenden Situationen wurde das Publikum in Affirmationen oder Befragungen eines kollektiven Ganzen einbezogen. Referenz war eine Idee idealer Gemeinschaftlichkeit/Gemeinsamkeit/ein imaginiertes gesellschaftliches Ganzes.⁷⁸ (Vgl. ebd. 178)

Demgegenüber macht Eikels in Theater und Performance der „2010ff.“ (ebd. 184-190) Formen künstlerischer Organisation von Teilhabe aus, die ohne Imagination einer hervorzubringenden Gemeinschaftlichkeit auskomme. Partizipation werde zu etwas, was sich in Performativen der „Zerstreuung“ (ebd.: 190) realisiere. Es werde vermieden, das, was die in der Performance Anwesenden teilen, „vorab in eine Relation vom Typ »Teil/Ganzes« einzuordnen“. (Eikels 2013: 189) Vielmehr meint „Partizipation, dass *ein Teil von mir* sich *einem Teil von etwas* zuwendet. Auf einer Szene dieses Partizipierens waltet *zweifach kein Ganzes*: Es gibt kein kollektives Ganzes, dessen Teil ich werde ..., Und es gibt kein Ich, das zur Gänze in etwas eintritt ..., es ist allererst eine gewisse Teilung meiner Aufmerksamkeit, die Partizipation verwirklicht.“ (ebd. [Hervorheb. i. O.])

Der Begriff »Unbehagenforschung«, den die vorliegende Arbeit wiederholt in Anschlag bringt, lässt sich auch auf *Partizipation als Problemfeld* anwenden. Das Unbehagen wittert Gefahren einer Indienstnahme oder Instrumentalisierung der an der Forschung Beteiligten. Es beruht auf einer kritischen Auseinandersetzung mit Imperativen und Appellen der Partizipation, wie sie im Kontext der Kunst ebenso vorkommen wie in Formaten einer politischen Pseudo-Beteiligung Z.B. an

⁷⁸ „Künstlerisch initiierte Partizipation (im experimentellen Theater und in der Performancekunst der 1960er und 70-er Jahre [Anm. der Verfasserin] zielte darauf ab, die einzelnen Menschen im Publikum wieder in Kontakt mit einem Ganzen zu bringen, das zu sein oder zu werden die Aufführung den Anspruch erhob.“ (Eikels 2013: 178)

Stadtplanung. (Vgl. Miessen 2012)

Die von Eikels formulierten „Performative der Zerstreuung“ (Eikels 2013: 190) nehmen nicht nur Abstand von vereinheitlichenden Gemeinschaftsutopien, die im Theater der 60-er/70-er angerufen wurden. Sie markieren auch Verfahren, Partizipation nicht als Verordnung oder als Einladung an Zu-Beteiligende zu praktizieren. In diesem Sinn wurden auch die Mitforschenden in meinem Projekt nicht eingeladen, an *dem Forschungsvorhaben als Ganzes* zu partizipieren. Sie wurden nicht in das Vorhaben *integriert*, den Begriff »Public Address System« zu erarbeiten oder die Rolle von Public Address Medien in Politischen Versammlungen zu erforschen.

In diesem Kapitel werde ich darlegen, wie sich Teilhabe stattdessen in einer *Zerstreuung* diverser Forschungsinteressen und Forschungsziele realisierte, die sich in unterschiedlichen Phasen meines Forschungsprojektes synchronisierten. Die Mitforschenden partizipierten jeweils aus eigenen Anliegen heraus, die Zeitraum und Intensitäten ihrer Involvierungen bestimmten. Die diversen Anliegen an die Forschung wiesen ebenso diverse Schnittmengen mit den Forschungsfragen auf, welche der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen.

Partizipative Forschung realisierte sich:

- in Workshops mit Aktivist*innen (die jeweils der Vorbereitung konkreter Veranstaltungen dienten, welche die Teilnehmer*innen planten) (Vgl. 3.5)
- als politischer Aktivismus gegen einen Abriss der Esso-Häuser
- als Theaterarbeit für die Bühne (Vgl. 8.1.2)
- als lokale Trauerpraxis (Vgl. 8.2)

Partizipation ging mit einer *Spektralisierung von Forschungspraktiken und Forschungsfragen* einher. Ich habe als Einzige alle genannten Forschungsphasen durchlaufen und diese als Autorin der Dissertation in vorgelegter schriftlicher Arbeit für die Entwicklung des Begriffs *Public Address System* fruchtbar gemacht.

Bevor ich den Megafonchor als *Public Address System* analysiere, beschreibe ich die Entwicklung der Idee des Megafonchors mit seinen grundlegenden künstlerischen und aktivistischen Verfahren. Ich lege dar, wie der Megafonchor von meiner medienhistorischen Recherche ebenso geprägt ist wie von meiner Praxis Partizipativer Künstlerischer Forschung mit Aktivist*innen, Künstler*innen und Bewohner*innen der Esso-Häuser.

6.1 Human Mic Check I: Einsatz des Schwabinggrad Balletts als »Orden der sanften Überredungskunst«

Im voran gegangenen Kapitel habe ich, aufbauend auf meine medienhistorische Entwicklung des Begriffs *Public Address System* das Human Mic analysiert. Der Megafonchor entwickelte sich aus Versuchen einer Übersetzung dieser Form demonstrativer Stimmverstärkung in den Kontext der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung. Es liegt nahe, dass sich das Human Mic nicht ohne Weiteres in einen anderen politischen und kulturellen Kontext übertragen lässt. Zwei Experimente in der Partizipativen Entwicklung des Megafonchores bestätigen dies.

Gemeinsam mit dem künstlerisch-aktivistischen Kollektiv *Schwabinggrad Ballett* (Vgl. *Schwabinggrad Ballett* 2021) habe ich das Human Mic im Rahmen einer Demonstration mit dem Motto »Mietenwahnsinn stoppen« getestet. Bewusst wurde das Human Mic Verfahren stark verändert, indem nicht live formulierte Rede, sondern ein schriftlich fixierter 12 Punkteplan verstärkt wurde, mit dem die *Stadtteilversammlung St. Pauli* eine „Kehrtwende in der Stadtentwicklungspolitik“ forderte, die „wirkliche Teilhabe und Mitbestimmung der Stadtteilbevölkerung ermöglichen.“ sollte. (Vgl. SOS St. Pauli 2011) Gemeinsam mit dem *Schwabinggrad Ballett* wollte ich dieses Pamphlet via Human Mic zu einem Teil der Demonstration werden lassen. Dies erwies sich als eine weitere Form der »Unbehagenforschung«. Ein Sprachduktus, der an ein ritualhaft wiederholtes Gebet erinnert, ein pastoraler und pathetischer Klang wurden von meinen Mitforschenden als fremd, unpassend oder störend empfunden. Nach vielen Diskussionen spitzte die Gruppe dieses Unbehagen an der praktischen Anwendung des Human Mic in einen theatralen Auftritt von Mönchen zu. Die Erprobung des Human Mic rief den *Orden der Sanften Überredungskunst* ins Leben. Wandernde Mönche (in aus Resten eines Theatervorhangs gefertigten schwarzen Roben) trugen überdimensionale Schilder (mit den aufgedruckten 12 Forderungen der Stadtteilversammlung St. Pauli) wie schwere Kreuze auf dem Rücken, während sie den Text im Human Mic Prinzip chorisches vortrugen. Der dem Human Mic eigene sakrale Klang war auf diese Weise in der Künstlerischen Form der Intervention aufgehoben. Die notwendige Einteilung in kürzere Sinneinheiten und eine damit einhergehende Simplifizierung von Zusammenhängen, machte sich die mönchische Form zunutze, welche eine verknappte Textversion zugleich in einen altertümlichen und Pathos-schwangeren Duktus transformierte.⁷⁹ So zirkulierte innerhalb der Demonstration eine durch das Human Mic transformierte Version der 12

⁷⁹ Aus: „1. Alle Planungen, Vertragsverhandlungen und Genehmigungsverfahren, die mit Abriss, Bau, Modernisierung, Umwandlung oder Verkauf zu tun haben, müssen auf Eis gelegt werden. Alles gehört auf den Prüfstand.“ wurde in der Human Mic-Version des *Ordens der Sanften Überredungskunst*: „Erstens (Erstens) Alles was sie planen und verhandeln (*Alles was sie planen und verhandeln*) Alles, was sie bauen und verkaufen (*Alles, was sie bauen und verkaufen*) Gehört auf den Prüfstand (*Gehört auf den Prüfstand*).“ Aus der Forderung „2. Offenlegung aller Planungen, Verkaufs- und Bau-Vorhaben: Jeder Antrag, jede Entscheidung muss öffentlich gemacht und diskutiert werden.“ macht das Human Mic der Mönche: Zweitens (*Zweitens*) Über all ihre Vorhaben (*Über all ihre Vorhaben*) müssen wir öffentlich Rat halten (*müssen wir öffentlich Rat halten*) Planung ist unser aller Angelegenheit (*Planung ist unser aller Angelegenheit*). Sie darf nicht das Vorrecht von Bürokraten (*Sie darf nicht das Vorrecht von Bürokraten*) Parteifürsten (*Parteifürsten*) und Bankiers sein (*und Bankiers sein*).“

Forderungen zwischen wechselnden vorsprechenden und nachsprechenden Mönchsfiguren, die (von Situation zu Situation variierend) spontan von 10-200 weiteren Demonstrant*innen verstärkt wurden.⁸⁰

Ich fasse die wichtigsten Unterschiede zur Verwendung des Human Mic im Rahmen der Occupy Wallstreet Versammlungen zusammen. Das Human Mic war eingebettet in eine theatrale Setzung mit kostümierten Sprecher*innen, die in einer Rolle agierten. Anstelle von live gehaltenen Reden wurde ein schriftlich formulierter Text wiederholt, welcher sprachlich erst an die Bedingungen des Human Mic angepasst werden musste.

Mit der Modifikation des Human Mic wurde zugleich der Modus der Repräsentation transformiert. In den OWS Versammlungen verstärkte die chorisches nachsprechende Versammlung die*den anwesenden, für sich selbst sprechende*n einzelne*n Redner*in, welche*r durch diese Form der Verstärkung von der Menge repräsentiert wurde. In der beschriebenen Demonstration hingegen vertrat eine Versammlung in der theatralen Formation eines Fantasie-Mönchsordens eine weitere (abwesende, in der Vergangenheit liegende) Versammlung: die *Stadtteilversammlung St. Pauli* als Urheberin des Forderungskatalogs.

Das durch den Mic Check I (des *Schwabinggrad Balletts*) gewonnene Erfahrungswissen war für die Erfindung des Megafonchors entscheidend, weil es verdeutlicht, dass eine Übersetzungsarbeit nötig (und möglich) ist, um mit dem Human Mic in einem veränderten Kontext zu agieren. Diese Übersetzungsarbeit kann zum Beispiel darin bestehen, keine live gesprochene Rede zu übertragen. Sie kann in der Erfindung einer Assemblage stellvertretender Sprecher*innen als Verstärkung abwesender Redner*innen (oder auch einer abwesenden Versammlung) bestehen.

6.2 Human Mic Check II: Workshop im Hamburger Gängeviertel

Im Rahmen eines Workshops mit dem Titel »VERSTÄRKUNG! Sprechen in der Öffentlichkeit – bei Aktionen, Demonstrationen, Versammlungen und größeren Treffen« (mit 12 Teilnehmer*innen, durchgeführt am 30. März 2013 11h-19h auf der Probebühne des Hamburger Gängeviertels) initiierte ich eine weitere Erprobung einer modifizierten Variante des Human Mic.

Der Einladungstext zum Workshop kündigte ein Hybrid an aus dem von Petra Barz und mir entwickelten Sprech-Workshop-Format (Vgl. 3.5) und der Vorbereitung einer partizipativen Performance:

„Die zweite Hälfte des Workshops kann als konkrete Vorbereitung auf zwei Performances verstanden werden. Zum Auftakt der Euromayday-Parade 2013 und am 13. Mai 20:30 auf Park

⁸⁰ Eine Video-Dokumentation der Demonstration ist abrufbar unter: <https://youtu.be/JbMF9-5HtUM> (letzter Zugriff am 20.03.2023) Das Human Mic des Schwabinggrad Ballett ist zu sehen bei ca. min 2 bis min 3:20 sowie ab min 31:15. (Utopie TV 2011)

Fiction wird es einen Megafon-Chor geben, der politische Reden und Slogans verstärkt und durch St. Pauli transportiert. Aus Flüstertüten, Sprachrohren, trichterförmigen Gebilden und elektrischen Megafonen wächst ein VERSTÄRKER! Die Beteiligten sind eingeladen, daran mitzuwirken.“

Die Idee zur geplanten Performance führte die Analyse des Human Mic als Public Address System mit meiner medienhistorischen Recherche eng. Ich habe herausgefunden, dass die medientechnische Wurzel von Public Address Techniken in militärischen Innovationen der Fernkommunikation sowie in der Entwicklungsgeschichte von Telefon und Telegrafie liegen. (Vgl. Kapitel 4) Der Versuch bestand darin, den Aspekt der Kommunikation über Entfernungen performativ zu übersetzen, indem Reden im Human-Mic-Prinzip von Megafonsprecher*in zu Megafonsprecher*in wiederholt und weitergegeben werden. Besondere Relevanz für den Recht auf Stadt Aktivismus erhoffte ich mir von:

- einer klanglichen »Besetzung« urbanen Raums (einer Verräumlichung von Stimmen und Sprache durch den »Transport« der Statements durch den Stadtteil)
- einem performativen Umgang mit dem Unbehagen, für andere zu sprechen (Vgl. 3.5) durch die technisch notwendige Wiederholung und offensichtliche Weitergabe der Rede
- der Erprobung einer auf Stimmtransport/Stimmverstärkung basierenden neuen aktivistischen Versammlungsform.

In der Durchführung des Experiments zeigte sich, dass die extreme Richtcharakteristik der Megafone bewirkte, dass die Rede zwar für den*die Teilnehmer*in, auf die das Megafon gerichtet war, verständlich verstärkt wurde, weniger aber für externe Zuschauer*innen/Zuhörer*innen. Die vielen Wiederholungen von Megafon zu Megafon mussten in großen Entfernungen der Sprecher*innen zueinander sowie in zeitlichen Abständen erfolgen, um sich nicht gegenseitig zu überlappen und unverständlich zu werden. Die Weitergabe improvisierter Redefragmente von Megafon zu Megafon in den Höfen des Gängeviertels war für die Teilnehmenden nicht nur mühsam zu koordinieren. Auch der Redehalt ging völlig verloren. Der Versuch ergab kein Verfahren akustischen und performativen Transports live gehaltener Reden, das für spontan Partizipierende (als Redner*innen wie als »Verstärkende«) selbsterklärend und einfach genug umzusetzen wäre. Zudem ließ ein grundsätzliches Unbehagen der Teilnehmenden, etwas wortwörtlich nachzusprechen sowie sich selbst zum nachplappernden Instrument zu machen, das Experiment immer wieder in sich zusammenfallen (Vgl. Human Mic Check I).

Mit dem Scheitern des oben skizzierten Vorhabens offenbarte sich ein unerwartetes kompositorisches und choreographisches Potential des getesteten Formats. Die Wiederholungen und

Überlappungen Megafon-verstärkter Stimmen, ihre klanglichen Resonanzen an umliegenden Gebäuden sowie die Richtcharakteristik der Megafone (die jede Bewegung der Sprechenden auch hörbar werden ließ) erzeugte klangliche und choreographische Wirkungen. Diese wollte ich im Sinne einer künstlerisch auszuarbeitenden Performance weiter erforschen und entwickeln. Das dafür nötige Ausmaß an Zeit und Engagement überstieg allerdings den Grad der Partizipation und des Interesses der Workshop-Teilnehmer*innen an meinem Projekt.

Im Rahmen des Experiments wurde auch versucht, die Redefragmente eines*einer Sprecher*in unisono mit mehreren Megafon-verstärkten Stimmen zu wiederholen. Da es im Workshop nur einen männlichen Teilnehmer gab, handelte es sich vorwiegend um eine Schichtung durch Megafone verstärkter weiblicher Stimmen.⁸¹ Ich realisierte, dass nicht-männliche Stimmen selten über Megafone zu hören sind. In dem Ausschnitt der Mediengeschichte der Stimm-Verstärkung, den ich im ersten Teil dieser Arbeit erforscht habe (Frühgeschichte des Megafons und der PA) kommen weibliche Stimmen (fast) nicht vor. Auch die „Geschichte der Stimme“ von Karl Heinz Göttert ist überwiegend eine Geschichte männlicher Stimmen. (Vgl. Göttert 1998)

Die Multiplikation der Megafone sowie die darüber verstärkten Frauenstimmen erzeugten jedenfalls einen noch nie gehörten Sound, der mein Interesse weckte, ein Public Address System zu entwickeln, dass mit dem Klang weiblicher Stimmen agiert. Diese durch den Workshop hervorgebrachten Eindrücke, Erkenntnisse und Ideen bildeten wichtige Forschungsschritte zum später ausschließlich mit Frauen besetzten Megafonchor und seinen choreografischen und musikalischen Verfahren.

In der Feedback-Runde des Workshops bewerteten sowohl die Teilnehmenden als auch ich selbst das Experiment als „irgendwie gescheitert“. Ein Teil dieses Scheiterns lag darin begründet, dass meine Forschungsfragen zu Public Address Systemen zu abstrakt waren, um einen partizipativen Erfindungsprozess zu initiieren. Es hatte sich um ein rein formales Experiment gehandelt. Ohne konkreten Kontext und inhaltlichen Bezug fehlte es den Test-Reden an Dringlichkeit und Sinn. Weder die im Rahmen der Präsentationswoche meines Graduiertenkollegs noch die für den Euromayday 2013 geplanten Performances waren für die Workshop-Teilnehmer*innen von eigenem Interesse. Ohne konkretes geteiltes Anliegen ergibt sich keine Partizipation.

⁸¹ Die Sprache war bei diesen Versuchen schwer verständlich, weil das unisono-Sprechen nicht präzise genug war. Es stellte sich heraus, dass das Megafon auch als Verstärker kleiner Abweichungen, Verschiebungen und Fehler wirkte und es besonders schwierig war, als Chor verständlich zu artikulieren.

6.3 Praktische Schlussfolgerungen aus Human Mic Check 1+2 im Kontext des Aktivismus für einen Erhalt der Esso-Häuser

Vorangegangene Beschreibung meines Workshops im Gängeviertel bildet eine Krise des Partizipativen in meiner Forschung ab. Ein weiteres Beispiel aus dem Prozess meiner Suche nach Mitforschenden verdeutlicht dies.

Ich hatte gehofft, die Expertise der von einigen Megafonsprechern dirigierten großen Sprechchöre und Choreographien der Fußballfans im St. Pauli Stadion in den Praxisteil meiner Forschung einzubeziehen. Mein Besuch beim Plenum der St. Pauli Ultras ist mit dem Begriff »Unbehagenforschung« gut beschrieben. Höflich, aber bestimmt wurde mir zu verstehen gegeben, dass es von Seiten des Fanclubs kein drängendes Interesse gibt, an einem Experiment Künstlerischer Forschung zu partizipieren.

Das Verhältnis der Partizipation sollte sich genau umgekehrt realisieren. Der erste Einsatz des Megafonchors fand im Rahmen einer Demonstration statt, welche (angestoßen durch meinen Besuch im Plenum) von den St. Pauli Ultras organisiert worden war. Diese hatten weitere Gruppen der St. Pauli Fanszene einbezogen und eine an das Heimspiel am 28.04.2013 anschließende Demonstration vom Millerntorstadion zu den Esso-Häusern auf die Beine gestellt. Mehr als 30 Stadtteilgruppen und Projekte des Hamburger Recht auf Stadt Netzwerks haben sich ihrem Aufruf angeschlossen. Nach der bereits drei Jahre andauernden Aktivität der Initiative Esso-Häuser kam es damit zur ersten großen Demonstration für einen Erhalt der Gebäude am Spielbudenplatz. In einem Artikel der online-Plattform Indymedia, welcher die Demonstration ankündigt, findet sich ein Verweis auf die Rolle der geplanten VERSTÄRKER-Performance in deren Zustandekommen: „Aus einer kleineren Aktion mit einer Megafon-Protest-Verstärkungs-Choreographie ist in kurzer Zeit, durch die Unterstützung von Fans und politischen Initiativen, eine starke Solidaritätsbewegung geworden, der sich immer mehr Gruppen aus unterschiedlichen Spektren anschließen.“ (indymedia 2013, Anhang S.164)

Der Fokus der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung begann sich zu Beginn des Jahres 2013 auf den Konflikt um die sogenannten Esso-Häuser an der Reeperbahn zu richten. Ich war selbst unmittelbare Nachbarin der Gebäude, hatte mich für die Initiative Esso-Häuser interessiert und bereits an deren aktivistischen Interventionen beteiligt. Beides legte den Entschluss nahe, den weiteren Erfindungsprozess auf den Aktivismus für den Erhalt der Esso-Häuser zu richten. Dieser Schritt beinhaltete zugleich eine Lösung der evidenten Krise meiner Partizipativen Forschung. Die Zusammenarbeit mit der St. Pauli Fanszene realisierte sich zwar in anderer Weise als zunächst von mir geplant. Durch meine eigene Partizipation am Protest war ich aber zugleich mit mehreren Frauen (zwei davon selbst Bewohnerinnen der vom Abriss bedrohten Gebäude) in Kontakt gekommen, die ein großes eigenes Interesse an konkreten künstlerisch-aktivistischen Aktionen in

diesem Kontext hatten. Mit der Entscheidung für die Thematik der Esso-Häuser gewann ich Mitforscherinnen mit konkretem gemeinsamem Interesse als Ausgangspunkt für Partizipatives Forschen. Der Human Mic Check II hatte mich außerdem in der Entscheidung bestärkt, in der Erfindung eines vom technischen Artefakt Megafon ausgehenden *Public Address Systems* ausschließlich mit Frauen zu arbeiten.

Ein Teil der mit mir forschenden Frauen war in unterschiedlichen Graden von den Entmietungs-Versuchen des Investors Bayerische Hausbau betroffen oder berührt (als Bewohnerinnen, Nachbarinnen oder engagierte Aktivistinnen der Initiativen Esso Häuser und SOS St. Pauli). Ein anderer Teil war insbesondere an der künstlerischen Entwicklung des Formats interessiert (Choreographinnen, Performerinnen, Mitstreiterinnen aus dem aktivistisch-künstlerischen Kollektiv *Schwabinggrad Ballett* und aus dem auf Demonstrationen singenden *Buttclub Chor*⁸²). Für den weiteren Erfindungsprozess des Megafonchors ergab sich daraus eine heterogene Allianz von Frauen: divers in ihren jeweiligen aktivistischen Praktiken, Interessen und Erfahrungen, in Herkunft, Alter (zwischen 23 und 54 Jahren), Muttersprache sowie unterschiedlichen künstlerischen Expertisen (Choreographie/Tanz, Chorerfahrungen/Chorleitung, Gesang, Performance/Live Art aber auch »Laien« ohne künstlerische Praxis). In fluktuierenden Konstellationen waren 14 Frauen in Form von Proben und Auftritten des Megafonchors aktiv am Erfindungs- und Erprobungsprozess beteiligt. Sie haben den Megafonchor gemeinsam mit mir entwickelt und erprobt.

Der Fokus auf die Thematik der Esso-Häuser konfrontierte mit Akteur*innen, die im Begriff waren, ihr teilweise über mehrere Jahrzehnte bewohntes Zuhause zu verlieren. Es handelte sich bei vielen Mieter*innen der Gebäude um ältere Menschen, deren Leben und Arbeit mit der Reeperbahn und ihrer Umgebung eng verbunden gewesen war/ist. Sie haben als Türsteher*innen, Bar- und Hotelbetreiber*innen, Clubbetreiber*innen, Klofrauen gearbeitet und verkörpern den »alten St. Pauli Kiez«, der im Verschwinden begriffen ist. Nur wenige von ihnen waren willens oder in der Lage, vor einer versammelten Menge zu sprechen.

Die Stimmen der Bewohner*innen und Nutzer*innen der Häuser blieben im öffentlichen Diskurs (der den heruntergekommenen Plattenbau aus den 50er Jahren als *Schandfleck* und als unbewohnbar markierte) ungehört. (Vgl. Twickel 2014) Dabei handelt es sich um Alltagsexpert*innen des Kiezes mit einem reichen Wissen über seine Vergangenheit, Geschichte und der sich daraus ergebenden Eigenlogik. Sie wissen, was St. Pauli als Stadtteil ausgemacht hat und ausmacht. Sie haben erfahren, was in den Prozessen rasanter Gentrifizierung verloren gegangen ist und verloren geht. Das Potential und die Relevanz dieses Wissens über die Geschichte und Gegenwart St. Paulis traf auf eine Situation, in der die Betroffenen nicht öffentlich auftreten wollten oder konnten.

⁸² Der *Buttclub Chor* war ein von der *Schwabinggrad Ballett* -Musikerin und -Aktivistin Christine Schulz geleiteter Laienchor, der insbesondere auf Demonstrationen, Kundgebungen und zu anderen politischen Anlässen auftrat.

Im Mic Check I hatte der *Orden der sanften Überredungskunst* ausgehend vom Human Mic eine theatrale aktivistische Praxis des Sprechens für andere erprobt. Diese Erfahrung brachte mich auf die Idee, den Megafonchor Interview-Antworten der Bewohner*innen, Mieter*innen, Gewerbetreibenden, Nutzer*innen und Nachbar*innen der Esso-Häuser wiedergeben zu lassen. Ein aus Interviews hergeleitetes Libretto würde es ermöglichen, das musikalische und choreographische Potential des Megafonchors als *Public Address System* zu entfalten, das sich im Gängeviertel-Experiment (Mic Check II) angedeutet hatte.

6.4 Transformation der Praxis des Human Mic in ein künstlerisches Verfahren chorischen und choreographischen Experimentierens

In ihrer Analyse des Vortrags als Performance setzt Sibylle Peters das Auditorium mit dem neutralen Raum eines »Testums« gleich, „jenem Gefäß, in dem die ersten Chemiker prüften, ob durch das kontrollierte Vermischen zweier Stoffe ein neuer Stoff entstehen kann. Eine Funktion, die das Auditorium grundsätzlich dem Labor, aber auch dem Bühnenraum sowie dem Atelier beziehungsweise dem *White Cube* gleichstellt.“ (Peters, 2011: 33 [Herv. im Orig.]) Im Folgenden lege ich dar, wie sich ausgehend von den Verfahren des Human Mic eine partizipative Praxis des Experimentierens entwickelte, die den Proberaum zum Labor machte und das Filtern, Extrahieren, Destillieren und Präparieren dokumentarischen Interview-Materials ermöglichte.

Zunächst wurden Interviews verwendet, die von Irene Bude, Olaf Sobczak und Steffen Jörg in Vorbereitung ihres Dokumentarfilms über den Esso-Häuser-Konflikt bereits geführt worden waren. Die für den Film »Buy Buy St. Pauli«⁸³ interviewten Bewohner*innen, Gewerbetreibenden und Nutzer*innen der Esso-Häuser haben ihre Aussagen im Nachhinein jeweils auch für den Megafonchor autorisiert.^{84 85}

Mit Hilfe eines Audioschnitt-Programms wurden ausgewählte Interview-Passagen in kurze

⁸³ Es handelte sich um den Nachfolger-Film zu »Empire St. Pauli – von Perlenketten und Platzverweisen«– einer Dokumentation über die rasante Gentrifizierung des Hamburger Stadtteils St. Pauli. Der Film hatte einen *verstärkenden* Einfluss auf die Formierung der Hamburger Recht auf Stadt-Bewegung gehabt. Nach öffentlichen Screenings des Films kam es zu spontanen Demonstrationen. (Vgl. 3.3 und 3.4, Vgl. Bude/Sobczak 2009 und Bude/Sobczak/Jörg 2014)

⁸⁴ Der drohende Verlust der Wohnung ist eine verletzliche und belastende Situation. Auch aus diesem Grund erschien die Mehrfachnutzung einmal geführter Interviews stimmig. Es war einerseits im Sinne der »Initiative Esso-Häuser«, dass die Aufmerksamkeit auf die Situation der Mieter*innen und Gewerbetreibenden der Gebäude wächst und eine breite Solidarisierung entsteht. Andererseits war die Kapazität der Bewohner*innen, Interviews zu geben und ggf. immer neue Künstler*innen, Filmteams oder Journalist*innen in ihre Wohnungen zu lassen, verständlicherweise begrenzt.

⁸⁵ Das Filmschaffen von Bude/Sobczak/Jörg lässt sich analog zum Megafonchor-Projekt als mediale Verstärkung des Aktivismus gegen Gentrifizierung im Stadtteil St. Pauli verstehen. Beide Projekte haben den Konflikt um die Esso-Häuser kontinuierlich und langfristig begleitet. Als »Geschwister-Projekte« verfolgten sie eine zugleich dokumentarische und aktivistische Agenda, die in verschiedenen Formen der Aufbereitung und Veröffentlichung von Interviews liegt. Die ersten Auftritte des Megafonchors stellten eine zusätzliche (und beschleunigte) Veröffentlichung des filmischen Recherchematerials dar. Das Filmteam von »Buy Buy St. Pauli« hat außerdem alle Auftritte des Chores als Teil der Esso-Häuser-Proteste dokumentiert. Vor diesem Hintergrund spreche ich von einer wechselseitigen künstlerischen Partizipation beider Projekte. Die unterschiedlichen Medien bringen unterschiedliche Aspekte und Qualitäten der Interviews hervor. (Vgl. Bude/Sobczak/Jörg 2014)

wiederholbare Einheiten zerlegt und im Human Mic Prinzip (zunächst ohne Megafone) nachgesprochen. Dabei offenbarten sich den Nachsprechenden Bedeutungen, Mehrdeutigkeiten und poetische Qualitäten in den Aussagen, die bei einmaligem Hören in normalem Tempo nicht aufgefallen wären. Im Vergleich zum Film, der auf dasselbe Archiv von Interviews zugreift, verwendete der Megafonchor einen minimalen Bruchteil des Materials. In einzelnen Passagen entdeckten wir im Probenprozess stattdessen ein Kaleidoskop von Bedeutungen; eine Fülle von Aussagen hinter den Aussagen. Ein Beispiel ist das wiederholt vorgetragene, zentrale Motiv der ersten Megafonchor-Performances⁸⁶:

*„Auf'm Dach, da ham' wir noch viel Platz (Auf'm Dach, da ham' wir noch viel Platz)
Da könnten wir auch (Da könnten wir auch/ Da könnten wir auch/ Da könnten wir auch)
N' schönes Sonnendeck zum Beispiel/
Oder 'ne Glaskugel drüber machen/
Oder aus Plastik
Aus Hartplastik...“*
(Megafonchor 2013)

Beim Lesen erschließt sich die Bedeutsamkeit der kurzen Interview-Passage nicht. Beim Anhören im normalen Tempo des Gesprächsverlaufs wäre die Stelle schnell zu überhören. Das Statement einer (nach Alternativen zum Abriss befragten) Bewohnerin ist nicht ausformuliert. Es ist das spontan hingeworfene Fragment eines Wunsches. Das wiederholte Hören und chorische Wiederholen der Interview-Stelle nach dem Prinzip des Human Mic, das den Sprechrhythmus und die Sprachmelodie der originalen Sprecherin kopierende Nachsprechen und schließlich das davon inspirierte Singen der Passage – all diese Schritte im Probenprozess »öffneten« das Statement, das über die konkret formulierte Idee hinaus poetische Qualitäten erlangt und politische Aussagen verdichtet.

Die Passage ist ein Beispiel für ungewöhnliche politische Slogans, welche der Megafonchor generierte. Es wird nicht etwa gefordert: »Der soziale Zusammenhalt in den Esso-Häusern muss erhalten bleiben!« Die vom Human Mic inspirierte Wiederholung oben stehender Interview-Passage fächert aber entsprechende Interpretationen und Assoziationen auf: *Auf dem Dach ist Platz für viele Leute. Das Dach könnte unser Dach sein, komm' doch mal vorbei! So ein Dach könnte ein Community-Ort sein, ein gemeinsam von Bewohner*innen, Nachbar*innen und Freund*innen genutzter Raum ohne Konsumzwang: ein offener Raum...* Die hier versuchsweise verbalisierten

⁸⁶ Siehe zum Beispiel: <https://vimeo.com/808998767> (letzter Zugriff: 20.03.2023) min 07:00-07:45

„Auf'm Dach, da ham' wir noch viel Platz“ wurde von Christine Schulze als Mitwirkende des Megafonchores (orientiert an in den Proben improvisiertem Gesangsmaterial) in einer mehrstimmigen Chorlied-Komposition verarbeitet. Christine Schulze ist von Anfang an Teil der Gruppe *Schwabinggrad Ballett*. Sie hat zudem den *Buttclub-Chor* geleitet, aus dem ein Teil des Megafonchores „rekrutiert“ wurde. Ihre Erfahrung aus der Leitung des Chores, für den sie auch komponiert hat, brachte sie in den Megafonchor ein.

Bedeutungsebenen sind nicht für alle Zuhörer*innen des Megafonchores gleichermaßen zugänglich. Sie ließen sich von den am Megafonchor beteiligten Frauen heraushören und verstärken, weil sie bereits in den Versammlungen der Esso-Häuser-Initiative angesprochen worden waren, an denen ich selbst (sowie ein Teil der am Megafonchor beteiligten Frauen) teilgenommen hatte(n). Durch die eigene Involviertheit in die widerständige Praxis und durch das Partizipieren eines Großteils der mit mir forschenden Frauen an Versammlungen und Aktionen der Initiative Esso-Häuser oder verwandter Initiativen konnte diese Textstelle überhaupt aufgespürt, ausgewählt und in ihrem Potential einer Verdichtung wahrgenommen werden. Sie berührt ein Gedanken- und Wunsch-Spektrum, das damals im Umfeld des Esso-Häuser-Konflikts virulent war und es bis heute ist. So nimmt in den von der *planbude* beeinflussten Neubau-Plänen die Vision gemeinsam genutzter Dächer Form an. Sie ist Bestandteil der Anwohner*innen-Planung für den Neubau. (planbude 2014) Das Dach ist nach oben hin offen und unbegrenzt. Es steht für Möglichkeiten, die in der Schandfleck-Markierung des Ortes durch die Presse (Vgl. Twickel 2014) zu diesem Zeitpunkt nicht vorkamen. Mögliche Assoziationen lassen sich weiter ausführen: der begeisterten Fantasie vom Glaskugeldach folgt im Statement die Sorge, dies könnte teuer werden. Aus den Versammlungen der Esso-Häuser-Initiative wussten wir, dass gleich nach der Angst vor Entmietung und Abriss die Angst vor Luxus-Sanierungen kam. Diese Angst prägte auch die am Megafonchor partizipierenden Bewohnerinnen der Gebäude. Die bezahlbaren Mieten waren das, was die Esso-Häuser-Bewohner*innen am meisten schätzten. Dicht gefolgt von den lang gewachsenen nachbarschaftlichen Beziehungen. *Es wäre doch schön, dafür einen Raum zu haben - zum Beispiel auf dem Dach und auch wenn es regnet. Eine teure Glaskugel als Dach braucht man nicht - Hartplastik-Kugel tut es auch ...*

Selbstverständlich waren nicht alle Textstellen auf gleiche Weise für diese Art der Verdichtung von Bedeutungen geeignet, die sich durch zeitliche Dehnung und wiederholende Auffächerung im chorischen Sprechen und Singen ergibt. Und nicht alle aufkommenden poetischen und politischen Bezüge und Assoziationen waren sinnvoll im Hinblick auf eine Verstärkung der Anliegen von Bewohner*innen, Nachbar*innen und Nutzer*innen der Esso-Häuser. Ziel war es außerdem, möglichst viele und diverse Sprecher*innen zu verstärken. Diese Kriterien haben die gemeinsame Auswahl der Interview-Stellen geleitet.

Versprecher und die unwillkürlichen Abweichungen und Fehler gesprochener Sprache, Verdrehungen in der Reihenfolge des Gesagten, nicht beendete Sätze, grammatikalische Missverhältnisse und Glossolalien, Ausdrücke des Zögerns wie »ähm« und »äh«, Stocken, Stottern, Pausen und hörbares Suchen nach den richtigen Worten, ein Verlorengehen in Gedankenschleifen – all das wurde in den vom Human Mic inspirierten experimentellen Sessions als besondere Qualität entdeckt und erforscht. Die Methode der sowohl wortwörtlichen sowie auch klanglich/rhythmisch

nahe am Originalton orientierten Wiederholung des Gesagten als Sprechchor offenbarte zum einen ein hohes musikalisches Potential. Zum anderen übertrugen sich soziale Herkunft, Dialekt, Stimmungen und Affekte auf unterschiedliche Weise auf die im Megafonchor forschenden Frauen – durch persönliche Assoziationen aber auch durch die unterschiedlichen Betroffenheiten. Die Forschung in den Proben bestand darin, in der Gruppe den diversen Affizierungen nachzuspüren, die das wiederholte gemeinsame Zuhören und Nachsprechen der Interview-Passagen auslöste. Daraus generierten sich (angetrieben durch das diverse Erfahrungswissen der Performerinnen/Tänzerinnen/Choreographinnen) körperliche Bewegungen und erste einfache Choreographien. In nicht immer leicht zu realisierender Balance zwischen Nachahmen und Nachäffen, zwischen Sprechen und Singen blieben die Interviewten in der erarbeiteten Vertonung anonym aber dennoch unterscheidbar/divers.

6.5 Sirenengesang, Klangchoreographie und experimentelle Musik als Gegengewicht zur militärischen Konnotation des Megafons als Kommandoapparat

Megafone haben einen Pistolengriff. Der*die Sprecher*in zielt und lenkt damit die Beschallungsrichtung der Ansprache. Der Knopf an Griff oder Mikrofon wird gedrückt gehalten, solange gesprochen wird: die Rede wird abgefeuert. Das Megafon mag als Icon/Earcon sinnbildlich für politischen Protest, Bürgerrechtsbewegungen und demonstrierten Widerstand auf den Straßen stehen. Seine Performativität offenbart es als Befehlsmodul und Instruktionsapparat. Es kommt in Militär und Schifffahrt zum Einsatz, verstärkt Kommandos und Anweisungen von Feuerwehr, Polizei, Bademeister*innen, Sicherheitsdiensten. Das Megafon steht für crowd management. Es gehört zum Beispiel in das Klischeebild eines Filmregisseurs, der einen Stab an Mitarbeiter*innen, Schauspieler*innen, Kompars*innen dirigiert. Fußballfans und Cheerleader nutzen das Megafon, um Sprechchöre und Choreographien einer versammelten Menge zu dirigieren. All diese Einsatzgebiete und Funktionen schwingen im Klang wie im Bild des Megafons mit. Die erste, sehr konkrete (unmittelbare/physische) Erkenntnis aus der Verwendung des Megafons im Proberaum war, dass das Megafon als Objekt seinen Anwenderinnen entsprechende Rollen zuteilte. Das Megafon »verlangte« in jedem Moment eine körperliche und stimmliche, eine performative (und auch eine innere) Haltung zur Konnotation als Anführerin. Sobald ich ein Megafon in die Hand nehme und hinein spreche, habe ich die Assoziation, als Kommandantin, Trainerin oder Animateurin zu agieren. Diese mir und den meisten meiner Mitforschenden unangenehme Wahrnehmung verlangte nach einem reflektierten Umgang mit dem Megafon als Bewaffnung.

Im Proberaum analysierten wir, dass auch die Zuhörer*innen und Adressat*innen durch die Form der Beschallung implizit Rollen zugewiesen bekommen. Über das Megafon werden sie als Versammlung von Gleichgesinnten, als Gemeinschaft angerufen. Sie werden durch die Art der verstärkten Ansprache zu Befehlsempfänger*innen, Soldat*innen. Sie werden Zu-Warnende, Zu-

Begeisternde, Zu-Bekehrende, Teams oder Teilnehmer*innen. Jede Beschallung mittels Megafon trägt in sich klangliche und visuelle Partikel vergangener Versammlungen, Demonstrationen, Katastrophen oder Sportereignisse. Im Klang und im Bild des Megafons sind andere Versammlungsformen gleichsam enthalten, in welchen das Megafon zum Einsatz kam und kommt. Das Megafon ist ein Führungsinstrument – geeignet, das Handeln einer Versammlung zu synchronisieren, zu kanalisieren und zu *bestimmen*.

In der experimentellen Probenarbeit wurde evident, dass sich die militärische Konnotation des technischen Artefakts Megafon durch die Vervielfachung der Apparate zu einem Chor verstärkt. Die musikalische Arbeit mit den Megafonen, ihre skulpturale Verwendung und ein ästhetisches Ausloten der Apparate als Musikinstrumente und Klangerzeuger brach den militärischen Impetus, den das vervielfachte Megafon im Bild einer Frauenarmee zugleich deutlich aufruft.

Die verwendeten Megafone haben eine integrierte Loop-Funktion, die wir musikalisch zu nutzen begannen, indem wir unterschiedlich kurze Stimm-Loops (wiederholt abgespielte kurze Aufnahmen) erzeugten. Wir probierten, flächige Gesänge (Summen und gesungene Vokale) in diversen harmonischen und disharmonischen Kombinationen. Wir experimentierten mit Loops nur kurzer Stimmartikel, in denen die Record-Taste für den Bruchteil einer Sekunde getätigt wurde. In der Schichtung der durch die Megafone abgespielten Stimm-Loops ergab sich eine Art Minimalmusik sich gegeneinander verschiebender, kurz oder lang geloopter Sprach- und Gesangsmotive.

Der Megafonchor ist wie das Human Mic ein *Public Address System*, das die Musikalität der Sprache verstärkt. In Verwendung einer eingebauten Loop-Funktion wurden die Megafone wie mobile Stimm-Sampler verwendet und in Musik-Instrumente umfunktioniert.

6.6 Zusammenfassung

Die im Megafonchor agierenden Frauen waren zwar Teil der auftretenden Entität Megafonchor. Als Mitforschende brachten sie Wissen aber dezidiert gerade dadurch hervor, dass sie simultan Teil mehrerer Kollektive und Initiativen waren. Ihre Aufmerksamkeit für mein Forschungsprojekt war entsprechend eine geteilte Aufmerksamkeit: sie war auf Aspekte der gemeinsamen Forschung fokussiert, nicht auf die Forschung als Ganzes. Die Teilhabe der Performerinnen an Versammlungen der Initiative Esso Häuser oder verwandter Initiativen, ihre Involvierung in den Recht auf Stadt Aktivismus war Konstituente der vom Human Mic informierten Proben- und Experimentierpraxis des Megafonchors.

Der Megafonchor hat den politischen Konflikt um die Esso-Häuser in den Jahren 2012-2015 kontinuierlich begleitet und verstärkt. Er partizipierte an Versammlungen, Demonstrationen, Pressekonferenzen, Aktionen und Kundgebungen der Initiative-Esso-Häuser. Es handelte sich um

Partizipative Künstlerische Forschung, die ihrerseits einbezogen ist. Wissen entstand da, wo der Forschungsprozess und die künstlerische Arbeit in der Lage waren, am bestehenden Protest teilzuhaben (ihn zu verstärken), anstatt diesen (als Forschung) zu initiieren, zu dirigieren oder zu kontrollieren. Partizipative Künstlerische Forschung realisierte sich als Künstlerische Forschung, die partizipiert.

7. Künstlerisch-aktivistische Verfahren des Megafonchors: die Performance *VERSTÄRKUNG* – eine kollektive Anrufung

Die Erprobung des Megafonchors als *Public Address System* fand zunächst im Rahmen von Demonstrationen gegen den Abriss der Esso-Häuser statt. Die im Proberaum erarbeiteten Verfahren bewährten sich dabei in der Funktion, eine Versammlung innerhalb der Versammlung herzustellen: eine Demonstration in der Demonstration.⁸⁷ Gehend performten wir immer wieder spontan Text- oder Choreographie-Fragmente. So erarbeiteten wir Verfahren der Verstärkung, die den Megafonchor bis heute prägen. Wir erforschten in Bewegung klangliche Wirkungsweisen an diversen Orten, experimentierten mit Lautstärken und Hall-Effekten in Fußgänger-Unterführungen, testeten, welche musikalischen Stimmlagen sich gegen Straßenlärm durchsetzen und wie wir mit den uns umgebenden Demonstrant*innen, Passant*innen, Polizist*innen und Tourist*innen als unterschiedlichen Publika agieren. Wir entwickelten Formationen des Gehens und probierten aus, welche in den Proben erarbeiteten Sprechstücke und Gesänge sich für diese Bewegungsform eigneten. Wir performten immer wieder Ausschnitte aus unserem Proben-Material und reflektierten noch während der Demonstration die gemachten Erfahrungen.

Dieses experimentierende Vorgehen gehört bis heute zur Praxis des Megafonchors. Regelmäßig kommt der Megafonchor (inzwischen ohne meine Initiation und Partizipation) als bewährtes Protestformat im Kontext der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung zum Einsatz (auch außerhalb des spezifischen Kontextes Esso-Häuser). In einem Film über die G20 Proteste in Hamburg ist der Megafonchor in seiner *zugleich experimentierenden und demonstrierenden Praxis* zu beobachten. (Gerlach 2017)

⁸⁷ Dies war ein wichtiges Forschungsergebnis unserer Teilhabe an der ersten Großdemonstration für einen Erhalt der Häuser, die am 28. April 2013 im Anschluss an ein Heimspiel des FC St. Pauli stattfand. (Vgl.) Hier hatten wir noch versucht, von der großen Bühne herab, die gesamte Versammlung über die zentrale PA zu beschallen (die Megafone wurden mikrofonierte wie Musikinstrumente). In folgenden Demonstrationen fanden wir heraus, dass das von uns erfundene Public Address System effektiv aus der Menge heraus agiert: dezentral, situativ und ortsbezogen.



Abb.21 Erprobung des Public Address Systems während/als Teil von Demonstrationen. Der Megafonchor während der Euromayday Parade 2013

7.1. Kontext der Performance und ihre Funktion im Forschungsprozess

Eine 45-minütige Performance des Megafonchors (am 13. Mai 2013 um 19h auf Park Fiction/ St. Pauli Hamburg) im Rahmen einer öffentlichen Präsentationswoche des Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe« demonstrierte das auf Demonstrationen gesammelte Erfahrungswissen. Als weiterer Forschungsschritt generierte diese Performance zugleich Wissen über die ästhetischen und aktivistischen Verfahren und Potentiale des Megafonchors.

Programmheft, Online-Einladungen, und Öffentlichkeitsarbeit des Graduiertenkollegs wandten sich an Menschen, die in Künstlerische Forschung involviert und an ihr interessiert sind. Zusätzlich hatten die im und am Megafonchor Mitforschenden mit Unterstützung der Initiativen Esso-Häuser und SOS St. Pauli sowie der GWA St. Pauli Einladungen an die politische Bewegung sowie an die Bewohner*innenschaft/Nachbar*innenschaft der Esso-Häuser lanciert. Im Online Verteiler des Hamburger Recht auf Stadt Netzwerkes, in den Email Verteilern der genannten Initiativen und in persönlichen Einladungen (insbesondere an die interviewten Personen) wurde die geplante Performance nicht als Präsentation Künstlerischer Forschung sondern als politische Aktion für den Erhalt der Esso-Häuser angekündigt. Die vielfache Partizipation des Forschungsprozesses und seine daraus abzuleitenden Mehrfach-Funktionen:

- als Forschungsprojekt des Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe«,
- als politischer Aktivismus (und Teil der für den Erhalt des Esso-Häuser eintretenden Sozialen Bewegung),
- als zeitgenössische künstlerische Arbeit an den Grenzen von Live-Art/Performance, Choreographie und experimenteller Musik

sowie die Zusammensetzung der am Megafonchor partizipierenden Frauen (Aktivistinnen, Bewohnerinnen der Esso-Häuser und an diesem politischen Kontext interessierte Künstlerinnen und choreographisch/performerisch Forschende) spiegelte sich in der Zusammensetzung der zustande kommenden Versammlung. Aktivist*innen aus dem Umfeld der Recht auf Stadt Bewegung mischten sich mit einem an Performancekunst, zeitgenössischer Musik sowie Künstlerischer Forschung interessierten Publikum. Diese kamen zu unterschiedlichen Versammlungsformen: zu einer Präsentation Künstlerischer Forschung, zu einer politischen Kundgebung, zu einer Performance u.s.w.

Ein konkretes Beispiel dafür, wie die Versammlung für unterschiedliche Akteur*innen unterschiedliche Funktionen erfüllte, ist die Reaktion und Partizipation der Polizei. Die Menge der in der Vorbereitung vor Ort bereits sichtbaren Megafone legte für drei Polizisten nahe, dass es sich

um eine politische Demonstration handeln müsse. Meine Erklärung, geplant sei eine Präsentation Künstlerischer Forschung im Rahmen einer von kulturellen und universitären Institutionen getragenen Projektwoche eines Graduiertenkollegs beeindruckte die Beamten wenig, da keine offizielle Genehmigung bei den zuständigen Behörden vorlag. Der wohlwollend gestimmte Beamte gab daraufhin den Hinweis, die geplante Performance sei umsetzbar, wenn sie als Spontan-Demonstration angemeldet und unter Polizeibegleitung durchgeführt würde. Eine Kommilitonin des Kollegs übernahm die Rolle der Anmelderin und die Versammlung war in polizeilicher Definition eine politische Demonstration. Zwei eskortierende Fahrzeuge mit Blaulicht wurden Teil der Versammlungschoreographie.

7.2 Video-gestützte Beschreibung und Analyse der Performance

Auch die Existenz der Video-Dokumentation, auf die ich mich nachfolgend beziehe, ist Indiz einer öffentlichen Wahrnehmung der Performance als politischer Aktivismus. Der 20-minütige Zusammenschnitt ist auf dem YouTube-Kanal »Utopie TV« erschienen, auf dem „in Hamburg für Hamburg“ regelmäßig Aktionen, Kundgebungen, Demonstrationen (u.a. aus dem Umfeld der Recht auf Stadt Bewegung) dokumentiert werden.⁸⁸

Der Videoschnitt orientiert sich präzise am chronologischen Verlauf der Versammlung, kürzt aber zeitliche Verläufe ab. Das Videomaterial stammt aus einer einzelnen Handkamera, die aus der Perspektive der Zuhörenden/Zusehenden filmt und mit diesen in Bewegung gerät. Die Absicht des Filmenden, das Geschehen zu dokumentieren, führt zu mehr Perspektiv-Wechseln als die einzelnen Zuschauer*innen/Zuhörer*innen vornehmen. Die grundsätzliche Bewegung der Versammelten wird jedoch anhand der subjektiven Hand-Kamera nachvollziehbar. Das räumliche Klangerlebnis vor Ort überträgt sich durch die Video-Dokumentation nur andeutungsweise. Die akustische Aufnahme ist durch die Richtcharakteristik des Kameramikrofons verändert. (UtopieTV 2013 abrufbar unter <https://vimeo.com/808998767>)

*In einer lockeren Formation, zügig, entschlossen und gemeinsam gehend, läuft der Megafonchor auf die Kamera zu. Die Frauen bewegen sich an den bemalten Hausfassaden der durch die Hamburger Barrikadentage bekannt gewordenen ehemals besetzten Hafenstraßen-Häuser vorbei zum benachbarten »Park Fiction«⁸⁹. Dort vereinzeln sie sich und nehmen Posen ein, die sich an der von Nachbar*innen und Anwohner*innen geplanten Gestaltung des Parks orientieren. In unterschiedlichen Höhen stehend, kniend oder*

⁸⁸ Vgl. UtopieTV »about«, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/c/utopietv/about> (letzter Zugriff: 20.03.2023)

⁸⁹ Mittels »kollektiver Wunschproduktion« als eine Form Partizipativer Künstlerischer Forschung wurde der Park am Elbufer ab Mitte der 1990er-Jahre von Aktivist*innen, Nachbar*innen, sozialen Einrichtungen, Künstler*innen, dem Golden Pudel Club, Hafenstraßenbewohner*innen u.a. entworfen und gegen die Bebauungspläne der Stadt Hamburg durchgesetzt. Das Projekt war 2002 auf der documenta in Kassel vertreten. Der hier beschriebene Auftritt des Megafonchors hat sich in die Ikonografie des Parks eingeschrieben. Ein Foto davon ist bis heute auf der Startseite der Website von Park Fiction präsent. (Vgl. <https://park-fiction.net> letzter Zugriff: 21.03.2023)

hockend, betonen die Körperhaltungen der Performerinnen Garten-Elemente und Formen. Sie eignen sich den Hügel mit den metallenen Palmen, die steinernen Bänke, die Wellenform des Rasens (den sogenannten »fliegenden Teppich«) als Sockel oder als Bühnen an. Als skulpturale Elemente werden die Megafone dabei in diverse Beziehungen zu den Körpern der Performerinnen, zum kollektiven (Kunst-)Werk Park Fiction sowie zu der umgebenden Architektur (Gebäude und Kräne im hinter den Performerinnen sichtbaren Hafen) gebracht. Von Anfang an sind die Megafone nicht nur als skulpturale, sondern auch als klingende Objekte in Gebrauch. Sie geben einen elektrifizierten weiblichen Gesang wieder. Über die Loopfunktion der Megafone werden verschiedene kurze gesangliche Phrasen abgespielt und ergeben eine Art räumlich bewegter Minimal-Musik. Jede Bewegung verändert wahrnehmbar den Klang und seine Richtung/Schichtung eines zugleich nervig und hypnotisch wirkenden »Sirenengesangs«.

*Alle Performerinnen sind »casual«, dunkel und individuell gekleidet. Allein die orangenen Strumpfhosen deuten eine Uniformierung an. Die Betonung der Beine durch eine einheitliche Farbe abstrahiert die Körper. Die farbigen Beine werden zu Linien im Raum, die in ihren visuellen Relationen zu den Vertikalen des Parks und seiner Umgebung wahrnehmbar werden. Die einzelnen Performerinnen erscheinen und erklingen als Teil einer skulpturalen und akustischen Allianz. Einige Posen zitieren den Einsatz von Megafonen im politischen Widerstand, reflektieren das Megafon als Bewaffnung oder die Ikonografie von Megafonen in Popkultur und Werbung; andere sind absurd – wie eine nach vorn gebeugte Körperhaltung mit zwischen die Knie geklemmtem Megafon oder das Balancieren des Megafons auf dem Kopf. Der Klang der Megafone verdichtet sich, als alle Performer*innen auf dem zentralen Hügel des Parks zusammen kommen. Sie beginnen sich langsam um die eigene Körperachse zu drehen. Die Bewegung bewirkt Veränderungen des Klangs durch die wechselnden Resonanzen der umgebenden Architektur. (Vgl. UtopieTV 2013 min 00:52-03:47, abrufbar unter: <https://vimeo.com/808998767>)*

Die von den Performerinnen eingenommenen Posen waren von einem Bilderarchiv meiner medienhistorischen Recherche inspiriert, in welchem das Megafon als Waffe, als Hör-Rohr/Telefon, als magisches Objekt, als Instrument, sprechende Skulptur oder architektonisches Element erscheint. Die Assemblage aus 10 Frauen mit Megafonen nimmt in der beschriebenen Sequenz den Raum akustisch und visuell ein und erzeugt einen umfassenden »Atmosphärenswitch«. Es handelte sich um ein auf Demonstrationen entwickeltes Verfahren, den Boden für die spezifische Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Sprechens zu bereiten, die der Megafonchor evoziert und benötigt. Wir hatten die Erfahrung gemacht, dass es einer ästhetischen Strategie des Herstellens von Raum und Zeit bedurfte, sobald die performten Texte die Länge kurzer, in Demonstrationen

üblicher Slogans überschritten. Die Zuschauer*innen/Zuhörer*innen benötigen Zeit, in einem durch die Klangchoreographie hervorgebrachten Raum der Versammlung anzukommen, sich einzustimmen und einzulassen auf den Klang und das Bild vervielfachter Megafone. Diese *Strategie der akustischen und räumlichen Einstimmung* beruft die Versammlung im Wortsinn ein. Durch die Lautstärke des unbekannten Klangs neugierig geworden, treten immer mehr Zuschauer*innen, Passant*innen, Nachbar*innen hinzu. Die Farbe Orange (Strumpfhosen) war dem von der Initiative SOS St. Pauli verwendeten »Corporate Identity« entnommen. Entsprechend ist die Kleidung mit orange beschrifteten Stoff-Fetzen versehen, auf denen einfache Slogans wie „Esso Häuser bleiben“ die Performance auch für spontan stehen bleibende Passant*innen einordnen.

*Die Versammelten bleiben überwiegend an der Straßenseite des Parks stehen und kommen nur langsam näher. Obwohl die Performer*innen im gesamten Park verteilt agieren, suchen die Versammelten überwiegend eine frontale Zuschauer*innen-Perspektive als Publikum einer Aufführung mit Park Fiction als Bühne. Diese Rollenverteilung in Performerinnen/Publikum verstärkt sich, als der Megafonchor in einer langen Reihen stehend, unisono zu sprechen beginnt:*

„Viele Mieter aus den Esso Häusern/ Die haben immer von der Reeperbahn gelebt/ Jetzt sind sie/ Im Ruhestand/ Und haben mit Sicherheit nur wenig wenig Geld/ Und die werden alle weichen müssen/ Also wenn sich das durchsetzt/ Nicht nur in diesen Häusern/ Sondern auch drumrum...“.

(Vgl. UtopieTV 2013 min 03:50-05:15, abrufbar unter: <https://vimeo.com/808998767>)

Kurz darauf bilden die Performerinnen eine Formation gehender Zweier-Paare. Die Kamera folgt den Versammelten, die sich dem Megafonchor anschließen. Von Park Fiction aus bewegt sich die Versammlung am sogenannten Bernhard Nocht Quartier vorbei (gegen das sich die im Recht auf Stadt Netzwerk vertretene Stadtteil-Initiative NoBNQ vergeblich zur Wehr gesetzt hatte).

*Eskortiert von zwei Polizeifahrzeugen mit Blaulicht ergibt sich eine Choreographie, die nicht künstlerische Darstellung oder ästhetische Spiegelung eines Demonstrationszuges von den ehemals besetzten Hafenstraßen-Gebäuden zu den Esso-Häusern ist, sondern ihr Vollzug. Einige gehen bewusst auf der gegenüber liegenden Straßenseite, um in der Beobachter*innenrolle zu bleiben. Der größere Teil der Anwesenden produziert mehr oder weniger entschieden den Demonstrationszug als verkörpernde Praxis einer Protest-Konvention. Sie artikulieren »Verstärkung«, stehen und gehen demonstrativ hinter dem „Auf ’m Dach, da ham’ wir noch viel Platz...“ singenden Megafonchor.*

(Vgl. UtopieTV 2013 05:50-07:48, abrufbar unter: <https://vimeo.com/808998767>).

Das Public Address System Megafonchor choreographiert ein mobiles Auditorium, welches in Bewegung und als Blockade (der Straße, der Straßenkreuzung) auf etwas verweist/etwas demonstriert. In der Video-Dokumentation lässt sich beobachten, wie die Versammelten sich bewusst oder auch abseits von Kognition und Reflexion entscheiden, bekannten Normen sozialer oder politischer Formationen von Protest zu folgen (oder auch nicht). Sie artikulierten körperlich eine Demonstration für den Erhalt der Esso-Häuser (oder auch nicht). Der Klang des mehrstimmigen Megafon-verstärkten Gesangs stellt mittels Beschallung Verbindungen zwischen den Gehenden her, legt die Bewegung gemeinsamen Gehens nahe und definiert akustisch die Beziehung der Versammelten zueinander sowie deren Beziehung zum drohenden Abriss der Esso Häuser. Diese Wirkung des *Public Address Systems* ist für die Gehenden wahrnehmbar, die sich dazu verhalten. Sie ist ebenso wahrnehmbar für zufällige Beobachter*innen auf den Straßen oder aus den Fenstern wie für eine »secondary audience« z.B. des hier als Gedankenstütze verwendeten Utopie TV-Videos.

Vor den ESSO-Häusern wird dem chorischen Gesang durch die Betonfläche und das Dach der Tankstelle Hall hinzugefügt. Eine der Performerinnen übernimmt die Rolle der Vorsängerin. Der Chor wiederholt die von ihr vorg gesprochenen Satz-Elemente:

„Die kriegen da 'n billiges Bier (Die kriegen da 'n billiges Bier)/

Hat ja nicht jeder die Knete (Hat ja nicht jeder die Knete)/

Um da mal eben fünf Euro für'n für'n für'n Bier auszugeben in der Kneipe/

Oder so 'ne ich mein das ist doch alles (Oder so 'ne ich mein das ist doch alles)/

Gut so das ist doch toll (Gut so das ist doch toll)/

Jeder und alles und jeder (Jeder und alles und jeder)/

Das da unten an der Tanke is' der Dorfplatz man/

Da trifft sich jeder und alles und jeder/

Der hierher kommt...“

(Vgl. UtopieTV 2013 ab min 07:55, abrufbar unter: <https://vimeo.com/808998767>)

Die Human-Mic-Praxis chorischer Verstärkung wird abgewandelt und überführt das Interview-Statement in eine Art Sprechgesang, der im Refrain mündet: „*Das da unten an der Tanke ist der Dorfplatz man/ Da trifft sich jeder und alles und jeder, der hierher kommt.*“ Das Zitat eines Konzerts versammelt unter einem Dach (der Tankstelle) und transformiert den Platz zwischen den Zapfsäulen performativ in das, was im Text zugespitzt behauptet wird: die Tanke als gemeinsamer Ort, als öffentlicher Raum, als Dorfplatz. Die Versammelten werden für die Dauer des Liedes zu „jeder und alles und jeder, der hierherkommt“ und verstärken mit ihrer körperlichen Anwesenheit die behauptete symbolische Bedeutung der Tankstelle.

Der Soundkünstler und Theoretiker Brandon LaBelle beschreibt *Sound als Scharnier (Sound as Hinge)*, das Körper miteinander verbindet, die einander nicht unbedingt gesucht haben. „Sound as Hinge“ bringt, so LaBelle, scheinbar unvereinbare Gegensätze in Beziehung: „acoustic spatiality is a lesson in negotiation“. (LaBelle 2010) Akustischer Raum ist demnach zugleich divergent und kohärent: Differenzen und soziale Gegensätze, Privates und Öffentliches, Körper und Umgebung, widerstrebende Kräfte können durch Sound (as Hinge) akustisch in Beziehung treten: „It could be understood as a particular form of politics, giving entry to the excluded, the repressed, the silenced through an ever-present flow of challenging noise.“ (ebd.)



Abb.22 Der Megafonchor auf Park Fiction Performance *VERSTÄRKUNG!* - eine kollektive Anrufung am 13. Mai 2013 Foto: Rasande Tyskar

In meiner Video-gestützten Analyse der Performance wurde deutlich, wie die Beschallung die durchschrittenen Räume mit Bedeutungsebenen der verstärkten Interview-Passagen verbindet. Die Performance/Demonstration stellt mittels Stimmverstärkung »Scharniere« zwischen diesen Orten her. Sie »erzwingt« in ihrem Verlauf unterschiedliche Formierungen von Gemeinsamkeit, die sich in der Versammlungschoreographie manifestieren. „Sound as Hinge“ (LaBelle 2010) intensiviert die Wahrnehmbarkeit der Beziehungen zwischen Körpern und Dingen: Megafone, Gebäude, Blaulicht, Regenschirme, Licht-Reflexionen auf der nassen Straße und in den Glasfassaden teilen einen

akustisch hergestellten Raum der Versammlung. Der Klang der verstärkten Stimmen bildet intersubjektive Scharniere zwischen den Versammelten und evoziert in ihrem Verlauf entsprechende Choreographien der Versammelten als Theaterpublikum, Demonstrationzug oder Konzert-Besucher*innen.

7.3 Zusammenfassung

Die durch den Megafonchor als *Public Address System* hervorgerufenen Choreographien kollektiven Hörens und Zuhörens sind Vollzug einer Demonstration. Dennoch bleiben sie durchzogen von Momenten, welche diese Form der Repräsentation suspendieren und überschreiten. Der Klang verstärkter Stimmen choreographiert und verbindet eine Versammlung im Werden (eine Versammlung, die sich ereignet). Die Anwesenden können zugleich Publikum einer künstlerischen Performance, Teilnehmer*innen eines Forschungsexperiments und einer politischen Demonstration sein, die sich von der Hafenstraße zu den Esso-Häusern bewegt. Initiiert durch die Performance des Megafonchors vollzieht sich eine Versammlungschoreographie, in welcher der*die Einzelnen in jedem Moment selbst entscheiden, ob er*sie Beobachter*in eines Experiments künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung/Zuschauer*in einer Performance bleiben möchte oder Demonstrant*in wird (d.h. teilhat an der durch das *Public Address System* evozierten Versammlungschoreographie: einer Demonstration für den Erhalt der Esso-Häuser). In ihrer Gesamtheit erzeugen diese Entscheidungen einen Hybrid aus einer Performance (vor Publikum) und einer politischen Demonstration.

Es entsteht eine Versammlungschoreographie, die Orte mit den Esso-Häusern in Verbindung bringt, die eine Gentrifizierungsgeschichte des Stadtteils St. Pauli sowie diverser Formen des Widerstands dagegen erzählen. Von den in Barrikadenkämpfen errungenen Hafenstraßen-Häusern, über Park Fiction (als mit den Mitteln eines partizipativen Kunstprojektes durch Nachbar*innen angeeigneter Ort), vorbei am zu diesem Zeitpunkt in Umwandlung befindlichen Bernhard Nocht Quartier (gegen dass die Stadtteil-Initiative NoBNQ vergeblich protestiert hatte), vorbei am Riverside Hotel auf dem Gelände der abgerissenen Brauerei (als Teil der umstrittenen »Skyline«) bewegt sich die Versammlung bis zu den Esso-Häusern. Die durch den Megafonchor wiederholt vorgetragenen Interview-Passagen erhalten durch die Bewegung durch den Raum immer wieder Neukontextualisierungen. Die bewegte Form der Beschallung, kombiniert mit dem Prinzip der Wiederholung, bringt den aktuellen Konflikt um die Esso-Häuser nicht nur in Verbindung mit einschneidenden Veränderungen des Stadtteils durch forcierte Abriss- und Bautätigkeit, sondern auch mit im Kiez vorhandenen Erfahrungen und Kompetenzen, dagegen vorzugehen. Stimmen werden verortet, Argumente gezielt platziert. Sie erhalten durch die wechselnden Architekturen und Orte, an denen sie erklingen, immer neue Bedeutungen und Bezüge.

Begriffe aus der Soundforschung wie „Sound as Hinge“ (LaBelle 2010) und „Aural Architecture“

(Blessner/Salter 2008, Vgl. S.) eignen sich, um zu beschreiben, was der Megafonchor mittels Verstärkung, Wiedergabe und Wiederholung von Stimmen vor Ort hervorruft. Formen der Wiederholung (die Loop-Funktion der Megafone, die vom Human Mic abgeleitete chorische Praxis) bringen die unterschiedlichen Räume, die der Megafonchor (in Bewegung) beschallt, akustisch in Beziehung und zur Erscheinung.

Ein Potenzial der auf die Verstärkung von Stimme und Sprache fokussierten Performances des Megafonchors liegt im Erzeugen »auraler Architekturen«⁹⁰, welche die Interview-Aussagen verstärken/intensivieren/beeinflussen/neu kontextualisieren/interpretieren können. Aurale Architekturen entstehen auch dann, wenn sie nicht geplant und nicht bewusst erzeugt werden. Sie sind mehr oder weniger intendiertes »Nebenprodukt« jedes *Public Address Systems*, das die verstärkte Stimme unweigerlich in eine Beziehung zum Körper der*des Sprechenden, zu den Körpern der Versammelten sowie zum Ort der Beschallung setzt.



Abb.23 Performance des Megafonchors am Spielbudenplatz 1. Mai 2013 Foto: Rasande Tyskar

⁹⁰ »Aurale Architektur« ist ein Begriff, den die Soundtheoretiker*innen Barry Blessner und Linda Ruth Salter vorschlagen, um Eigenschaften von Klang zu beschreiben (analog zum Licht, welches Objekte, Räume, Oberflächen zur Erscheinung bringe), Räume wahrnehmbar zu machen: »sound sources illuminate audible properties of space«. (Blessner/Salter 2008: 108) Sound hat demnach ein Potential, Räume gleichsam akustisch »auszuleuchten«. Diese Wahrnehmung von Räumen über den Klang passiere überwiegend unbewusst, wirke jedoch auf Affekte und Verhaltensweisen. (Vgl. ebd.)

8. Der Megafonchor als *Public Address System*: die Performance *ESSO HÄUSER ECHO – Ein Nachruf*

In meiner Video-gestützten Beschreibung und Analyse der Performance *VERSTÄRKUNG! - eine kollektive Anrufung* (2013) habe ich die in Partizipativer Künstlerischer Forschung entwickelten ästhetischen und aktivistischen Verfahren und Potenziale des Megafonchors benannt, beschrieben und kontextualisiert. In der folgenden Betrachtung der Megafonchor-Performance *ESSO HÄUSER ECHO – EIN NACHRUF* (2014) fokussiere ich die Wirkungsweisen des Megafonchors als *Public Address System* und frage, welche Versammlungschoreographien der Stimmverstärkung der Megafonchor hervorruft. Gelingt es, das Megafon in das zu transformieren, was es aus medienhistorischer Perspektive nicht ist: in ein Versammlungsmedium? Welche Beziehungen zwischen versammelten Körpern, Versammlungsraum, Versammlungsort, Versammlungszeit, Versammlungskontext; zwischen Artefakten, Dingen, Technik, Texten, anwesenden und abwesenden Redner*innen/anwesenden und abwesenden Dingen und Architekturen »ruft« der Megafonchor als Public Address System hervor?

Der Megafonchor kombiniert Verfahren des Human Mic mit einem medienhistorisch informierten Umgang mit Megafonen (als vervielfachten technischem Artefakten militärischen Ursprungs, als Apparate der Anweisung/des Dirigierens/der Warnung/des Befehls und als magische Objekte/demonstrierte Wunder einer Schauvorführung nach dem Vorbild A. Kirchers⁹¹).

(Wie) gelingt es, aus diesen »Zutaten« ein *Public Address System* zu erfinden, dass dem Unbehagen meiner Mitforschenden, für andere bzw. stellvertretend für andere öffentlich zu sprechen Rechnung trägt?

8.1 Kontext der Performance und ihre Funktion im Forschungsprozess

Henri Lefebvre definiert „Wohnen“ als Teilhabe „am gesellschaftlichen Leben, an einer Gemeinschaft, einem Dorf oder einer Stadt“. (Lefebvre 2016: 46) Im Fall der Esso-Häuser drohte die Verdrängung einer großen Gruppe von Menschen (107 Wohneinheiten) aus einem solchen Wohnzusammenhang. Im Dezember 2013 wurden die Esso-Häuser plötzlich und aufgrund von akuter Einsturzgefahr geräumt. Bewohner*innen hatten ein Beben bemerkt und die Polizei verständigt. Die Mieter*innen waren gezwungen, zwei Wochen vor Weihnachten ihre Wohnungen zu verlassen und wurden zunächst in Not-Unterbringungen gebracht. Im Februar 2014 begann der Abriss. Der Kampf für einen Erhalt der Gebäude war verloren. Die Aktivität der *Initiative Esso Häuser*, die sich in dieser Situation für die Interessen ehemaliger Bewohner*innen einsetzte

⁹¹ Vgl. 4.2.4.

(Umsatzwohnungen, Verbleib vieler Mieter*innen im Stadtteil) war damit nicht beendet und die *planbude* begann sich zu formieren - eine aus der St. Pauli-Stadtteilversammlung hervorgegangene *Bottom-up-Stadtplanung* für den Neubau des Gebäudekomplexes. (Vgl. planbude 2014) Dennoch war mit der Räumung der Häuser eine langjährig agierende politische Initiative gescheitert. Die Protestbewegung, an welcher der Erfindungsprozess des Megafonchors teilhatte, konnte den Abriss nicht verhindern. Jahrzehnte unterlassener Instandhaltungsmaßnahmen der Eigentümer*innen (vor und nach dem Kauf durch die Bayerische Hausbau) hatten Tatsachen geschaffen. Die Bezeichnung des in die Jahre gekommenen Plattenbaus aus den 1950er Jahren als »Schandfleck« manifestierte sich unumkehrbar. Die Bewohner*innen durften nach der Räumung die Gebäude nur noch zeitlich beschränkt und in kleinen Gruppen betreten, um persönliche Sachen zu packen. (Vgl. Bude/Sobczak/Jörg 2014, Roethig/Jörg 2014).

Was gilt es im Moment des Scheiterns einer politischen Bewegung überhaupt noch zu verstärken? Wie transformiert sich ein im Kontext einer Protestbewegung erfundenes *Public Address System*, wenn es nicht mehr den Kampf für oder gegen eine Sache verstärkt, sondern die Trauer über ihr Scheitern? Was fehlt, wenn die Esso-Häuser fehlen? Was verschwindet mit dem Abriss der Gebäude? Das waren die Fragen, die zu bearbeiten blieben.

8.1.1 Interview-Recherche für die Performance

*„Eigentlich verschwindet/ Eigentlich verschwindet äh
Eigentlich verschwindet so’n Zeichen von Zeit
Und das find’ ich immer ganz schwierig
Wenn man irgendwie die Zeit nicht mehr spürt
Also wenn alles so ähnlich ist/ Dass halt keine Zeit mehr spürbar ist
Wenn du keine Epochen mehr irgendwo siehst/ Sondern alles eine Zeit ist
Ich glaub’ das ist total schwer/ Ich glaub’ man verliert sich dann da drin
Und das ist glaub’ ich das auch was alles gleich macht
Dass es nicht nur gleich aussieht/ Sondern dass die Zeit verschwindet“*
(ESSO HÄUSER ECHO/Megafonchor 2014)

Der in der vorliegenden Arbeit reflektierte Erfindungs- und Erprobungsprozess hat bereits die Erkenntnis hervorgebracht, dass die Wiedergabe von Interview-Statements, die am Hören orientierte Wiederholung von Alltagssprache (von »frei« formulierter Rede) konstitutiv für den Megafonchor ist. Das *Public Address System* ist auf die Verstärkung von Redner*innen ausgerichtet, die eine spezifische Expertise, ein Alltags- und Erfahrungswissen über die Esso Häuser und den Stadtteil St. Pauli besitzen, aber nicht öffentlich sprechen würden. Das *aufsuchende* Interview ist

Voraussetzung, dieses Wissen zu versammeln und zu veröffentlichen.

Was verschwindet, wenn die Esso-Häuser verschwinden? Diese Frage stellte ich Passant*innen, Nachbar*innen, ehemaligen Bewohner*innen sowie Gewerbetreibenden der sogenannten Esso-Häuser, die sich während des Abrisses der legendären Tankstelle vor Ort versammelt hatten. Während der Bagger am Nachmittag des 12. Februar 2014 damit begann, die Tankstelle als Anlaufpunkt, Namensgeber und symbolisches Zentrum der Esso-Häuser abzureißen, führte ich Gespräche mit den Umstehenden und zeichnete sie akustisch auf. Nach und nach fanden sich, überwiegend informiert durch social media, immer mehr ehemalige Bewohner*innen und Akteur*innen der Bewegung ein. Ich sprach mit Bekannten und Fremden während wir gemeinsam auf die Bagger schauten. Mit immensem Krach wurde innerhalb weniger Stunden die Tankstelle eingerissen - Auftakt für den Abriss des gesamten Esso-Häuser-Arreals.

*„Krass wie der sich da rein frisst / So’n Bagger ist schon wahnsinnig faszinierend /
Irgendwie so’n Abriss-Ding / Sieht aus als würd’n Dinosaurier das Haus auseinander
nehm’ / Ah ich bin grad’ ziemlich emotionslos ich / Ich bin grad’ einfach fasziniert /
Irgendwie ist das auch gut / Wenn man dann / Wenigstens selber dabei sein kann und das
seh’n kann / Ich glaub’ das gehört zur / Trauerarbeit / Dass man die Zerstörung dann auch
wirklich selber sieht“*

(ESSO HÄUSER ECHO/Megafonchor 2014)

In der Kälte und im Lärm der Bagger ergab sich eine spontane Versammlung, die den Abriss beobachtete und kommentierte. Einige blieben mehrere Stunden, andere verweilten wenige Minuten, kamen zufällig vorbei, blieben stehen. Es wurde geredet und geschwiegen. Der Nachmittag ergab eine spezielle Interview-Situation geteilter Aufmerksamkeit: sprechend und zugleich den Abriss (und die eigenen Eindrücke, Gedanken und Gefühle dazu) beobachtend. Einige der Anwesenden kannten den Megafonchor und waren gern bereit, zu sprechen (auch in dem Wissen, anonym zu bleiben und nicht im Originalton veröffentlicht zu werden.) Irgendwann ging ich dazu über, das Aufnahme-Gerät einfach laufen zu lassen. Es war gut sichtbar, störte in dieser Situation aber niemanden. Vielleicht gab es in der spontanen Versammlung das Bedürfnis, etwas festzuhalten.

Die in dieser spezifischen Versammlungs-Situation gesammelten Statements wurden durch den Megafonchor in andere Versammlungen übertragen. Mehrfache Übersetzungen zwischen urbanem Raum und Theater formten eine Performance, welche mit dem Scheitern einer politischen Protestbewegung umgeht. Zwischenschritte der Forschung waren die Entwicklung und Aufführung einer Bühnenversion von *ESSO HÄUSER ECHO*.

Parallel zu den Proben und Aufführungen auf der Bühne kamen immer wieder Teile aus dem Stück auf der Straße zum Einsatz: in Fragmenten und situativ angewendet - zum Beispiel als Teil einer Lärm-Demonstration im Stadtteil und bei der Kundgebung der *Initiative Esso Häuser* zum Abrissbeginn. Durch die Bühnensituation geschulte Bewegungsprinzipien und choreographische Verfahren sowie ein durch den Theaterruftritt verfeinerter Umgang mit den »auralen Architekturen« (Blessner/Salter 2008) verstärkten Sprechens wurden von Beginn an parallel in anderen Kontexten als dem Theater angewendet und erprobt.

8.1.2 Übersetzungen zwischen urbanem Raum und Theater: Die Bühne als Verstärker

Für die Realisierung der Performances *ESSO HÄUSER ECHO* beantragte ich bei der Stadt Hamburg öffentliche Fördergelder für den Bereich Tanztheater/Choreographie. Auf dieser Basis war ich in der Lage, das Mitforschen der Frauen im Megafonchor sowie ihren Auftritt als Performerinnen im Theater angemessen zu honorieren.⁹² Über die am 1. Mai 2014 auf Kampnagel stattfindende Premiere⁹³ der Bühnenversion von *ESSO HÄUSER ECHO* schrieb der Theaterkritiker Tim Schomacker in einer Rezension auf der Online-Plattform *Nachtkritik*: „Was hier musikalisch, choreographisch inszeniert wird, ist ungeübtes öffentliches Sprechen. Inklusive all der Schüchternheiten und Stockungen, des Nichtweiterwissens und der Wiederholung. Dieses Sprechen findet just an der Schnittstelle von zugleich Notwendigkeit und Vergeblichkeit von Protest statt.“ (Schomacker 2014) Im Paradox von Notwendigkeit und Vergeblichkeit von Protest ist hier ein Aspekt der Meta-Ebene benannt, welche die Bühnenversion eröffnete. Unsere choreographisch-kompositorische Arbeit mit Megafonen und politischer Rede als wiedergegebenen Interview-Statements konnte im Theater als ein grundsätzliches Nachdenken über die gesellschaftliche Rolle und Wirksamkeit von Protest wahrgenommen werden. Das war möglich, weil das Publikum im Theater, anders als im urbanen Raum, nicht selbst »Verstärker« des demonstrierten Anliegens wird. Es besetzt und blockiert im Akt des Zuhörens und Zusehens keinen Raum. Der Raum der Aufführung ist als öffentlicher Raum (als Bühnenraum) gegeben. Das Publikum steht eventuell stellvertretend für Öffentlichkeiten; ihm wird (anders als im urbanen Raum) aber nicht die Rolle von Demonstrant*innen zugemutet oder ermöglicht. Das Publikum repräsentiert kein Publikum außerhalb seiner selbst; die Zuhörer*innen bezeugen nichts, verweisen auf nichts, »verstärken« nicht. Ihre Anwesenheit ist keine demonstrative Anwesenheit. Sie sind nicht Teil eines *Public Address Systems*.

⁹² Auf die bereits gemachten Probenerfahrungen aufbauend wurde der Prozess so gestaltet, dass eine Kerngruppe von (mit mir) fünf Frauen gab, Choreografien und Vertonungen der Texte entwickelte und so vorbereitete, dass sie auf die große Gruppe (von 10 Performerinnen) übertragen werden konnten. Die Kerngruppe bestand sowohl aus Künstler*innen als auch Aktivist*innen. Probenhonorare waren entsprechend an das divergierende zeitliche Engagement der Beteiligten angepasst.

⁹³ Weitere Bühnen-Aufführungen fanden am 2. Mai 2014 auf Kampnagel sowie im Rahmen des Festivals »Politik im Freien Theater« 2014 im Freiburger E-Werk statt.

Die Arbeit mit dem Megafonchor für das Theater brachte die Erkenntnis hervor, dass die Bühne selbst als Verstärker wirkte: der Megafonchor wurde durch die Theaterversion in seinen spezifischen ästhetischen Verfahren verfeinert. Der hermetische Raum des Theaters wirkte wie ein Mikroskop für die visuelle Erscheinung des Chors und wie ein Mikrofon für seine klanglichen Potentiale. Ausgehend von zwei bereits verwendeten Begriffen, die der Wahrnehmung, Beschreibung und Erforschung von Sound dienen: »Sound as Hinge« (Labelle 2010) und »aural architecture« (Blessner/Salter 2008) wurde auf der Bühne das Potential des Megafonchors vertieft, Sprache und Stimme zu verräumlichen und zu verorten. Die Performance fokussierte auf Raumwahrnehmungen über den verstärkten Stimmklang, auf eine an Sound Art und zeitgenössischer elektroakustischer Musik geschulte Performativität politischer Rede. Die diversen im Megafonchor vertretenen Expertisen Darstellender Kunst trafen in der Entwicklung auf das Erfahrungswissen der Aktivist*innen.

Nachfolgend erläutere ich die Wirkungsweisen der im Theater entwickelten Verfahren im urbanen Raum. Ich analysiere die Video-Dokumentation der Performance *ESSO HÄUSER ECHO – ein Nachruf*, die am 25. Mai 2014 vor der Abriss-Stelle der Gebäude aufgeführt wurde. Die Theater-Version wurde für den spezifischen Ort adaptiert und gekürzt/komprimiert. (Vgl. Kretzschmar 2014 Bühnenversion abrufbar unter: <https://vimeo.com/94282895> (letzter Zugriff 20.03.2023) und Gerlach (2019) Performance vor Ort abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023))

8.2 Video-gestützte Beschreibung und Analyse der Performance

Die Video-Dokumentation der Hamburger Filmemacherin Svenja Baumgardt (aka electrosafari) war und ist Teil mehrerer Ausstellungen, welche auf den Megafonchor Bezug nehmen. Ich selbst habe mit ihrem Film »ESSO HÄUSER REQUIEM« wiederholt in Vorträgen und Präsentationen gearbeitet. Baumgardt verfolgt ein eigenes ästhetisches Konzept, das mit der Performance interagiert (Z.B. im Wechsel von Schwarz-Weiß und farbigen Sequenzen sowie mit eingeblendeten Zwischentiteln). (Baumgardt 2014)

Zum Zweck einer Analyse der durch den Megafonchor hervorgerufenen Versammlungschoreographie entscheide ich mich für eine andere filmische Dokumentation der selben Performance. Ein Teil des Dokumentarfilms »St. Paulis starke Frauen – Reeperbahnerinnen« von Rasmus Gerlach zeigt die Performance *ESSO HÄUSER ECHO* in voller Länge (41 min). Die bewegliche Führung der Handkamera (inkl. mobiler Mikrofonierung) ermöglicht eine Annäherung an diverse Perspektiven Zuschauender/Zuhörender in der Aufführungssituation. In der Analyse beziehe mein erinnertes Erfahrungswissen als Initiatorin und Mitwirkende ein. (Vgl. Gerlach 2019, abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023))

8.2.1 *Aurale Architekturen der Stimm-Verstärkung*

Der Megafonchor betritt in lockerer Formation den Platz, verlangsamt zunehmend das Gehen, kommt zum Stehen und verharrt für einige Sekunden bewegungslos. Die vervielfachten, baugleichen und relativ großen Megafone werden von jeder Performerin auf der rechten Schulter getragen. Die Objekte strukturieren das Bild und verstärken den Eindruck einer Allianz. Die Frauen sind schwarz gekleidet. Ihr Erscheinen ist im Sinne eines Nachrufs markiert: als Trauerarbeit. Der Wind bewegt den schwarzen Stoff der Kleidung. Es ist ein stiller Auftritt, der nicht von allen auf dem Platz Versammelten sofort bemerkt wird. Man hört Autolärm, Vogelgezwitscher, Gespräche. Die auf die Aufführung wartenden ca. 50 Menschen stehen überwiegend um einen Bauwagen⁹⁴ gruppiert.

*Plötzlich setzt sich die Assemblage aus neun Frauen mit Megafonen in Bewegung, zieht in zügigem Tempo an den Versammelten vorbei. Sie bewegt sich diagonal über den zu Beginn der Aufführung leeren Spielbudenplatz. Einige Zuschauer*innen sind gerade erst vom Fahrrad gestiegen, andere haben sich auf den Boden gesetzt. Wie ein Schwarm bewegen sich die Performerinnen gemeinsam mitten durch die Versammelten, die dadurch in zwei Gruppen geteilt werden. Sitzende stehen auf, um auszuweichen. Andere setzen sich in Bewegung, um etwas zu sehen. An der lärmenden Straße kommt die Formation wieder zum Stillstand, justiert sich in langsamen Drehbewegungen, als würde so die einzuschlagende Richtung mit Hilfe der Megafone ausgependelt. In einer ruhigen Aufmerksamkeit scheinen die Performerinnen miteinander verbunden zu sein. In jedem Moment zeigen die Schalltrichter ihrer Megafone in dieselbe Richtung. Die Formation geht den Platz ab, hält an seinen Rändern inne, schlägt eine neue Richtung ein. Sie gerät aus dem Fokus der Kamera, die suchend über die Versammelten schwenkt und die Position ändert, um sich dem Schwarm wieder anzunähern. Langsam werden die Stimm-Loops hörbar, ein pochender Rhythmus ist zu hören. »Stimm-Partikel« in verschiedenen Tonhöhen gehen in zunehmender Lautstärke von den Megafonen aus. (Vgl. Gerlach 2019, min 00:00–05:00, abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023))*

Mit dem Einsetzen des Sounds ändert der Platz seine aurale Beschaffenheit. Vor Ort entsteht ein akustisch definierter sowie durch performative Handlungen hervorgebrachter Raum.⁹⁵ Der aus den *sound studies* übernommene Begriff *aural architecture* (Blessner/Salter 2008) richtet sich ursprünglich auf die räumliche Wahrnehmung von Klang. In der Erarbeitung der Performance *ESSO HÄUSER ECHO* wurde er zum Arbeitsbegriff transdisziplinärer Forschung von Aktivistinnen

⁹⁴ Ein Vorläufer des *planbude*-Containers konnte sich im »Windschatten« der genehmigten und öffentlich geförderten Tanztheater-Performance vor Ort installieren.

⁹⁵ Raumsoziologie (Z.B. Löw 2001) und Raumtheorie (Vgl. Lefèbvre 1991) haben Konzepte, die den Raum als materielle Fixierung und geografische Größe begreifen, gewandelt. Raum wird in diesen Zugängen als sozial produziert, variabel (prozessual hervorgebracht) beschrieben.

und Künstlerinnen. Ausgehend von fünf Typen auraler Architekturen, die Blesser/Salter unterscheiden, wurde eine Praxis bewegter Beschallung entwickelt.

- 1. *Navigational Spatiality* ist die aurale Raumerfahrung, die Orientierung im Raum schafft (vergleichbar mit einem Echolot). Unterschiedliche Resonanzen und Klangschatten von Objekten werden (oft nicht bewusst) wahrgenommen. Zumeist ergänzt das Hören von Räumen unbewusst die visuelle Wahrnehmung. Einige Tiere, blinde Menschen, Berufs-Akustiker etc. können allein über das Hören räumliche Parameter wahrnehmen oder haben das erlernt. (Vgl. Blesser/Salter 2008: 110) In der medienhistorischen Recherche habe ich analysiert, wie sich Public Address Technik aus der Medienfunktion der Fernkommunikation emanzipierte: Überlegungen zur *Navigational Spatiality* der innerhalb eines Versammlungsraumes ortbaren Stimmen markierten demnach den Übergang von einer »Übertragung« zu einer »Verstärkung« (von Stimmen).

Daran schließt eine Erkenntnis aus dem Probenprozess zu *ESSO HÄUSER ECHO* an: Richtcharakteristik und Form des Megafons verstärken die akustische und die visuelle Nachvollziehbarkeit von Positionen und Bewegungen im Raum. Selbst wenn die Aufmerksamkeit der Versammelten nicht bewusst auf diesen Aspekt gerichtet ist, spielt er für das *Public Address System* als entstehende Versammlungschoreographie eine Rolle. Insbesondere dann, wenn der Megafonchor »ausschwärmt« und die Performerinnen für die Zusehenden nicht mehr in ein Blickfeld zu bringen sind. Wenn verstärkte Stimmen hinter oder neben den Zuschauer*innen/Zuhörer*innen auftauchen, sind diese permanent damit beschäftigt, sie zu orten, Richtung und räumliche Positionen der Klangquellen, Hören und Sehen in Einklang zu bringen. Dies manifestiert sich in oben beschriebener Videosequenz in den Suchbewegungen und Positionswechseln der Kamera wie der Zuschauer*innen.

- 2. *Social Spatiality* beeinflusst das Sozialverhalten. Gemeint sind Klangeigenschaften eines Raums, die unwillkürlich Choreographien ihrer Benutzer*innen prägen. Blesser/Salter nennen das Beispiel des intuitiven Zusammenrückens von Gesprächspartner*innen in einem Restaurant, dessen Architektur die Hintergrundgeräusche verstärkt. (Vgl. Blesser/Salter 2008: 111f.)

Nach dieser Definition stellt jedes Public Address Medium Aurale Architekturen her, indem eine akustische Grenze der Hörbarkeit (im Fall der Verstärkung von Rede/Sprache ein Horizont der Sprachverständlichkeit definiert wird. *Public Address Systeme* sind Manifestationen dieser unsichtbaren Barrieren, hinter denen die Verstärkung nicht mehr wahrnehmbar bzw. verständlich wahrnehmbar ist. Durch Public Address Medien hervorgerufene aurale Architekturen bestimmen Ein- und Ausschlüssen aus der Versammlung.

In der oben vorgenommenen Video-gestützten Beschreibung sind Stimm-Loops des Megafonchors auf dem gesamten Platz (inklusive der gastronomisch genutzten Eventbühne) zu hören. Der Klang

hält sich nicht an die gezogenen Grenzen des privatisierten Spielbudenplatzes und überschreitet den Bereich, für den die Tanztheater-Veranstaltung genehmigt wurde.

Lautstärken und Richtungen der beweglich eingesetzten Megafone beeinflussen den Abstand (Zurückweichen und Nähertreten) der Versammelten, die in jedem Moment unwillkürlich versuchen nahe genug an den Soundquellen zu sein, um verstehen zu können und zugleich Distanz zu wahren, um nicht zu laut oder gar schmerzhaft beschallt zu werden. Mit dieser Balance spielt der Megafonchor in den für *ESSO HÄUSER ECHO* entwickelten Sound-Schwarm-Verfahren, die den Spielbudenplatz vor den halb abgerissenen Gebäuden aural zur Erscheinung bringen.

- 3. *Symbolic spatiality* (Symbolische Räumlichkeit) meint zum Beispiel Kirchenhall. (Vgl. Blesser/Salter: 113) Folgt man meiner Begriffsbildung von *Public Address System* als Bezeichnung für Versammlungschoreographien der Verstärkung von Stimmen, bringen Kirchen-Architekturen *Public Address Systeme* für sakrale Versammlungsformate wie Messen hervor. Sie geben der Stimme des/der Sprechenden/Singenden durch den Raumhall eine symbolische Vergrößerung (Verlängerung der Töne durch Nachhall) und einen die Versammlung umhüllenden Klang (durch räumliche Reflexionen des Klangs in hohen Kuppeln und Gewölben entsteht eine aus allen Richtungen wahrnehmbare Stimme), die mit dem Göttlichen (mit göttlicher Vertretung) assoziiert werden kann. (Vgl. ebd.)

Das Megafon steht als Icon für politischen Widerstand oder auch allgemein für Öffentlichkeiten/Reichweiten einer Botschaft. Zugleich handelt es sich um ein Earcon des Befehls und der Instruktion. Die Performance spielt mit Assoziationen der Warnung, der Anweisung und des Aufruhrs. Zugleich bricht die Vervielfachung der Megafone die entstehende *symbolic spaciality* als aurale Raumwahrnehmung. Der in vervielfachte Richtungen aufgefächerter Klang eröffnet, wie ich noch zeigen werde, neue/andere symbolische Räumlichkeiten, welche die aurale Wahrnehmung des Platzes überlagern.

- 4. *Aesthetic spatiality* bezeichnet akustische Texturen, sich verändernde Soundwahrnehmungen beim Durchschreiten eines Gebäudes zum Beispiel durch Nischen, Resonanzen durch Wölbungen, absorbierende Oberflächen (wie dicke Vorhänge oder Polsterungen), reflektierende Wände, Echo-Effekte in Gewölben und dgl. (Vgl. Blesser/Salter: 113-114)

Public Address Technik ist oft darauf ausgerichtet, aurale Raumwahrnehmungen zu neutralisieren. So werden zum Beispiel in Kirchen installierte Public Address Anlagen mit vielen kleinen, räumlich verteilten Lautsprechern umgesetzt, um die Hallwirkung im Raum zu minimieren. Im Gegensatz dazu »sucht« der Megafonchor als klingender und sprechender Schwarm die Resonanzen erzeugenden und absorbierenden Oberflächen, erforscht in seiner Praxis den Widerhall verstärkter Stimmen an den umgebenden Gebäuden, um die es in der Performance zugleich geht.

- 5. *Music spatiality* meint zum Beispiel speziell für Konzerte errichtete Architekturen, die auf „more than a century research into what makes a concert hall high quality“ (Blessner/Salter 2008: 116) beruhen. Blessner/Salter beschreiben beispielhaft den Einfluss von Hall auf die westliche klassische Musik, auf das musikalische Timing (durch raumakustisch bedingte Verlängerung der Noten) und auf Akkorde, die durch den Nachhall einzelner Töne entstehen (Z.B. Violinen-Musik, die von intensivierendem Hall abhängig sei). (Vgl. ebd.)

Die Vervielfachung der Megafone zu einem Chor bricht mit der bekannten klanglichen Wahrnehmung Megafon-verstärkter Stimmen, die aus einer Richtung, aus einer lokalisierbaren Quelle (dem*der Sprecher*in) kommt. Sie ermöglicht eine musikalische Verräumlichung der gesprochenen (oder gesungenen) Sprache sowie eine multidirektionale Stimm-Wahrnehmung, welche die Zuhörenden umgeben kann.

Ich halte zusammenfassend fest: nicht nur der Megafonchor, sondern alle Public Address Medien bringen unwillkürlich »aurale Architekturen« (Blessner/Salter 2008) hervor: ein klangliches Erscheinen räumlicher Gegebenheiten des Versammlungsortes. Neben der Verbalisierung von Klangwahrnehmungen ermöglichte der Begriff im Erfindungsprozess des Megafonchors auch die Entwicklung einer ästhetischen Praxis des Public Address, in der *Aurale Architekturen* als Teil des Textes der verstärkten Rede hervorgerufen werden. Der Ort »spricht« mit.

Navigational, Social, Symbolic, Aesthetic und *Music Spatiality* dienen in der oben beschriebenen Szene als Parameter einer Performance, die Sound mit den Bewegungsprinzipien eines Schwarms in Verbindung bringt. In einem kurzen Exkurs ordne ich dieses künstlerische und aktivistische Prinzip des Megafonchors in aktuelle Schwarm-Diskurse ein.

8.2.2 Schwarm-Prinzipien des Public Address

Extrem langsame Bewegungen und Stillstand wechseln mit plötzlichem Tempo, in welchem sich der Megafonchor auf die Versammelten zu bewegt. Es ist für die Einzelnen nicht immer ersichtlich, aber nun jederzeit zu hören, wo sich der Megafonchor gerade befindet. Die Megafone werden zunehmend von den Performerinnen bewegt, ragen plötzlich aus der Menge hervor wie ein vielköpfiges Monster, ein zuckendes Ornament, das unberechenbar darauf zu warten scheint, sich wieder durch die Versammelten zu bewegen, sie zu teilen, sich zu teilen und immer neu einzuteilen in Gruppen und Untergruppen.

*Das Bewegungsprinzip eines Schwarms überträgt sich auf die Bewegungen der Versammelten, die den Performer*innen ausweichen oder sich bewegen, um sie sehen zu können. Gruppen werden getrennt und neu gemischt.*

*Als könnte der Bauzaun so untersucht oder abgehört werden, richten die Performer*innen*

die Megafontrichter auf dessen Holzoberfläche, die den Klang für einen Moment absorbiert. Assoziationen von akustischen Waffen werden aufgerufen, als sich der Megafonchor daraufhin dem Publikum wieder zuwendet, das ins Visier der zehn Megafontrichter gerät. Die Megafone scheinen sich zu verselbständigen, erlangen den Status schwärmender und beschallender Entitäten.

Als sich der Megafonchor nach etwa 12 Minuten in einer Linie vor dem Zaun eingefunden hat, um den ersten Text zu sprechen, ist das Publikum nicht nur (auf etwa 150 Personen) angewachsen. Es ist auch über den gesamten Platz verteilt und hat den zuvor leeren Spielbudenplatz in seiner Gesamtheit eingenommen. (Vgl. Gerlach 2019, min 05:00-12:00, abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023))

Mit Begriffen wie „Swarming Technology“, „Smart Mobs“ (Rheingold), oder „sozialer Schwarm“ (Kelly) werden seit den 1990er Jahren Hypothesen über die gemeinsamen Bewegungen von Fischen, Insekten und Vögeln auf soziales, ökonomisches und politisches Handeln von Menschen übertragen⁹⁶. (Vgl. Horn/Gisi 2009) Der Begriff „Schwarmintelligenz“ wird auf die kollektive Wissensproduktion des web 2.0 (z.B. wikipedia und andere interaktive lexikalische Plattformen) angewendet oder auf die oft undurchschaubaren Logiken des Finanzmarktes. Schwarm-Diskurse widmen sich sozialen Praktiken und Organisationsformen, die durch innovative Nutzungen mobiler Netzwerk-Technologien ermöglicht werden. Dazu gehören optimierende Business-Strategien ebenso wie politische ad hoc Mobilisierungen wie die weltweite »critical mass« Bewegung. Der Schwarmdiskurs hat sich tief in aktivistische Protestformen und Demonstrationsstrategien wie »Out of Control« eingeschrieben, die zum Beispiel beim WTO Treffen 1999, beim G8 Gipfel in Genua 2001 oder beim G8 Gipfel in Heiligendamm 2007 von Globalisierungsgegner*innen praktiziert wurden: Zerstreuung statt Blockbildung, flexible, adaptive Formierungen (mittels dynamischer Websites, dezentral und ubiquitär koordiniert über Handys und Notebooks).

Grundprinzipien einer Schwarmbewegung sind: zeitlich begrenztes und flüchtiges kollektives Agieren, welches ohne Hierarchien, ohne zentrale Koordination, allein auf Basis lokaler Interaktionen benachbarter Individuen auskommt: „offenbar ohne die Notwendigkeit einer Vorstellung des Ganzen,...“ (Eikels, 2013: 204) formuliert Kai van Eikels und schlussfolgert: „dass es einen Sinn für das Kollektiv als Ganzes hier *nicht gibt* – und dass eine derartige Beziehung des Individuums zur Totalität dessen, wovon es ein Teil wäre, auch *nicht notwendig ist*, um schnell und gewandt komplexe kollektive Bewegungen zu vollziehen.“ (ebd.) Im Terminus meiner Forschung lässt sich das so formulieren: Schwarmprinzipien sind Techniken und Vorgehensweisen der Verstärkung. Sie erhöhen die Effizienz kollektiven Agierens einander Unbekannter, indem sie die

⁹⁶ Das Feld dieser Übertragungen ist breit, divers und widersprüchlich: Schwarmtheorien prägen Rechenoperationen und Algorithmen in Informatik, digitaler Technik und Robotik, Kommunikations-, Organisations-, Marketing- und Logistikstrategien, militärische Taktiken wie disperse Angriffe aber auch die dezentralen und uneingrenzbaaren Formationen zeitgenössischen Terrors. (Vgl. Horn/Gisi 2009)

Teilhabe für den Einzelnen erleichtern. So lassen sich Schwarm-Übertragungen als wichtige Säule der Repräsentationskritik der Occupy Bewegung ausmachen. Das Human Mic agierte als *Public Address System* nach Schwarm-Prinzipien. (Vgl. Kapitel 5)

Der Schwarm wird als „the true nature of democracy“ (Kelly, 1994: 7) gedacht. Konzepte »direkter Demokratie« oder auch Ideen wie »liquid democracy« (als Mischform aus repräsentativer und direkter Demokratie) sind von Schwarm-Diskursen beeinflusst, die gemeinsames Handlungspotential von Singularitäten ohne identitäre/transzendente Selbst-Definitionen wie »Volk«, »Nation«, »Arbeiterklasse«, »Partei« etc. eröffnen.

Zerstörerische Schwarmlogiken des Finanzmarktes, die faschistischen Massen-Bewegungen des 20. Jahrhunderts aber auch schwarmhafte Invasionen aus dem Horrorgenre (z.B. Hitchcocks »Die Vögel«) stehen für die Abgründigkeit des Schwarms, die diese Versprechen begleitet. Mit „Out of Control“ fasst Keven Kelly diese Ambivalenz von Zukunftshoffnung und Gefahr, die das unvorhersehbare, nicht verstehbare, nicht kontrollierbare Schwarm-Handeln mit sich bringt (Vgl. Kelly,: 23-25). Eva Horn formuliert es so: „Man kann Schwärme schwer aussteuern oder stoppen, weil ihre Organisationsprozesse zu komplex sind und zu langsam reagieren. Man kann sie – das zeigen vor allem die populären Phantasien über angreifende Killer-Schwärme – nur vernichten. Es ist dieser Verlust an Steuerbarkeit in Prozessen der Selbstorganisation, die Unkontrollierbarkeit von Schwarm-Systemen, die sie so ambivalent – als Chance und als Bedrohung – erscheinen lässt.“ (Horn, 2009: 13)

Die hier formulierte Ambivalenz und Unberechenbarkeit geht auch vom Megafonchor aus. Die im Theater entwickelten Bewegungsprinzipien lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- a) Jede Performerin orientiert sich in jedem Moment an jeweils zwei Mit-Performerinnen, die in ihrem Blickfeld sind. Sie richtet das eigene Tempo des Gehens oder Drehens an ihnen aus. (Ist nur eine Performerin im Blickfeld, ist sie die Orientierung. Sind alle aus dem Blickfeld, gibt die Performerin selbst Tempo und Richtung vor und »führt« bis wieder jemand im Blickfeld auftaucht.)
- b) Jede Performerin bewegt sich so, dass die Richtung des Megafontrichters und die des eigenen Oberkörpers an immer zwei weiteren für sie sichtbaren Performerinnen ausgerichtet bleibt.

Der Megafonchor bewegt sich somit in einer stetigen gegenseitigen Einflussnahme jenseits einer zentralen Steuerung durch Z.B Befehl oder Anweisung. Der Schwarm geht improvisierend, spontan und flexibel mit Hindernissen, Grenzen und den im Raum beweglichen Körpern der Zuschauer*innen um. Orientiert an Schwarmprinzipien/Schwarmtaktiken aus Aktivismus und Kunst wurde eine Choreographie erarbeitet und auf der Bühne sowie im urbanen Raum erprobt, die sich - wie jeder Schwarm – durch hohe Anpassungsfähigkeit und Flexibilität auszeichnet. Der Soundschwarm lässt sich an beliebige Orte/in andere Situationen übertragen und bleibt in der selben

Relationalität gemeinsamen Operierens in Bewegung. Damit eignet er sich insbesondere für ad hoc Einsätze zum Beispiel im Rahmen von Demonstrationen. Die Bewegungsprinzipien sind relativ leicht auf weitere Performerinnen übertragbar, die nicht langfristig mit dem Megafonchor geprobt haben. Das ist wichtig, weil die »Einsätze« auf der Straße und für spezifische Anlässe jeweils spontan und in fluktuierenden Zusammensetzungen eines Pools aus möglichen Mitwirkenden unternommen werden.



Abb.24/25 ESSO HÄUSER ECHO Foto: Margit Cenki



Abb.26 ESSO HÄUSER ECHO Foto: Margit Cenki

8.2.3 Ein Public Address System, das Platz nimmt

In oben analysierter Sequenz der Videodokumentation übertrugen sich die im Theaterraum entwickelten choreographischen Prinzipien eines Sound-Schwarms auf das Publikum, dessen Bewegungen sich unwillkürlich am Chor orientierte: der Lautstärke ausweichend und sich annähernd, um sehen zu können. Die Anwesenden richteten sich ebenfalls aneinander aus, machten einander Platz, jede*r beständig neu den eigenen Raum suchend. Der Megafonchor verschafft sich Gehör. Der Raum der Aufmerksamkeit für die chorisch verstärkten und versammelten Stimmen wird als »öffentlicher« Raum nicht vorausgesetzt, sondern mit der Choreographie geschaffen. Das Publikum wurde in Bewegung gebracht und auf dem gesamten Platz verteilt.

Vor dem Bauzaun, hinter dem die Reste der Esso Häuser hervorragen, versammelt sich ein Publikum, das zu einem großen Teil aus ehemaligen Bewohner*innen, Nachbar*innen und aus Aktivist*innen besteht, die sich für einen Erhalt der Gebäude eingesetzt hatten. In der beschriebenen Szene wurde also nicht nur Publikum im Raum der Aufführung verteilt. Die Versammelten beziehen vor Ort Stellung. Sie nehmen einen Standpunkt ein.

Im weiteren Verlauf der Performance beziehen sich die wiedergegebenen Interview-Texte immer wieder kritisch darauf, dass der Stadtteil St. Pauli in seiner Tradition als Nachtleben-Kiez zum »entertainment district« stilisiert wurde. (Vgl. Textausschnitte im Anhang ab S.151). Insbesondere der Spielbudenplatz ist »heimgesucht« von Großevents und Prestige-generierenden Festivals, welche die Anwohner*innen in hoher Frequenz durch Lärm, Menschenmengen und Absperrungen belasten, ohne dem Stadtteil einen nachhaltig nützlichen Effekt zurückzugeben. *Harley Days*, *Schlagermove*, *Eurovision Song Contest*, *Reeperbahnfestival* u.s.w. werden von vielen

Bewohner*innen als Teil einer inszenierten Aufmerksamkeitspolitik im neoliberalen Stadtmarketing wahrgenommen. Die Auralen Architekturen und Sound-Schwarmformationen, welche der Megafonchor erzeugt, choreographieren eine Versammlung, die demonstrativ auf dem privatisierten Spielbudenplatz im Raum zwischen zwei großen Event-Bühnen *Platz nimmt*.

Der Spielbudenplatz an der Reeperbahn wurde für die beiden Tage der Megafonchor-Aufführungen (24. und 25. Mai 2014) zu einem öffentlichen Ort der Versammlung, Debatte und der Trauer. Zuschauer*innen, Passant*innen und Mitglieder der *Initiative Esso-Häuser* und der sich formierenden *planbude* blieben vor und nach den Aufführungen auf dem Platz und diskutierten, was an die Stelle der Häuser gebaut werden sollte. Die Filmemacher*innen der Dokumentation »Buy Buy St. Pauli« dokumentierten nicht nur die Aufführungen als Teil der filmischen Recherche. Sie zeigten und diskutierten vor Ort auch Ausschnitte aus ihrer Arbeit. Der Bauzaun wurde an den Tagen der Aufführungen von Nachbar*innen künstlerisch gestaltet und mit Fotos der ehemaligen Wohnungen und ihrer Bewohner*innen dekoriert. Die *planbude*, welche die durch den politischen Widerstand erkämpfte Mitbestimmung der Anwohner*innen an der Neuplanung gestaltet, stellte erstmals ihr Konzept am Ort des Geschehens vor.

8.2.4 Ausgestellte Prozesse der Signifikation

*In einer langen Linie bewegen sich die Performer*innen wie eine langsam näher rückende sprechende Wand frontal auf die Versammelten zu. Der unisono und megafonverstärkt wiedergegebene Interview-Text scheint in diesem Bild aufzugehen. Er wird in eine Interaktion mit Publikum und Raum übersetzt:*

„Ähm stoppen lässt sich’s natürlich nich“

Stoppen lässt sich’s natürlich nich“

Stoppen lässt sich’s natürlich nich“

Ähm stoppen lässt sich’s natürlich nich“...“

*Unaufhaltsam kämmt sich der Chor in gerader Linie und in gleichmäßigem Tempo durch die Versammelten, zwingt diese, auszuweichen. Die durch neun Megafone verstärkten Stimmen hallen von den umliegenden Gebäuden wider. Die meisten Zuschauer*innen treten bereitwillig zur Seite. Einige zögern, spielen kurz damit, sich dem vervielfachten Instruktionsapparat entgegenzustellen und weichen im letzten Moment aus. Die bewegte und in Bewegung bringende Beschallung erzeugt eine gesteigerte Aufmerksamkeit für gemeinsames Sprechen und Zuhören als Handlung. Erst nach einigen Wiederholungen des Satzes „Stoppen lässt sichs natürlich nich““ wird deutlich, dass es im Text um unaufhaltsame Gentrifizierung geht:*

„Ähm Stoppen lässt sich's natürlich nich' / Stoppen lässt sich Gentrifizierung natürlich nich'...“

Die Zuschauer*innen werden von der Linien-Formation des Chors verdrängt. Von der Mitte des Platzes weichen sie an seine Ränder aus – so wie viele ehemalige Mieter*innen der Esso-Häuser in die Peripherien Hamburgs.

„Stoppen lässt sich Gentrifizierung natürlich nich' / Sondern man kann 'n paar kleine / Inseln raus hau'n / Und vor allen Dingen / Kann man sie wahnsinnig nerven / Und das is' irgendwie gut / Dass man's nicht einfach so überlässt / Sondern wenigstens die wahnsinnig nervt / Ich hab Lust, sie wahnsinnig zu nerven / Obwohl ich gar nich' / Der Typ eigentlich dafür bin.“ (Vgl. Gerlach 2019, min 12:00-14:00, abrufbar unter:

<https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023))

Die beschriebene Szene ist ein Beispiel dafür, wie Bewegung und Sprache in der entstehenden Versammlungschoreographie ein ständiges Kippen der Bedeutungen erzeugen. Das Sprechen folgt Mustern versetzter und gemeinsamer Wiederholungen in unterschiedlichen Lautstärken. Durch die bewegte Richtcharakteristik der Megafone entsteht eine Musikalisierung und Verräumlichung der Sprache. In einer Verlangsamung und Spektralisierung des Rede-Sinns werden Hören und Zuhören vor Ort erfahrbar als verkörperte Akte der Verstärkung dessen, was gesagt wird, als Handlung sowohl des Megafonchors wie der durch ihn Versammelten, die sich immer wieder neu positionieren, die vor Ort immer neu diverse Standpunkte einnehmen.

Die Interview-Aufnahmen, die der Megafonchor verstärkt, bringen als spezifische Textsorte Unvollständigkeiten und Lückenhaftigkeiten mit sich. Denn sie dokumentieren die Kommunikation von Gesprächspartner*innen in einem Kontext, dessen performative Dimensionen sich nur noch als Spuren im Klang der Stimmen andeuten. Bewegung, Mimik und Gestik, das körperliche Zeigen fallen weg. Aus dieser immer fragmentierten Sprachform des akustisch aufgezeichneten Interviews generiert der Megafonchor eine eigene Poetik; einen Sprachrhythmus der Wiederholung, des Zögerns, der Lücke und der Unabgeschlossenheit. Verbale Sprache und nonverbale Körpersprache des Megafonchors bilden in Interaktion mit dem Publikum ein *Public Address System*, in dem der Raum und die umgebenden Architekturen zu Körpern der verstärkten Stimmen werden. Den Interview-Statements wird der Status poetischer Texte oder Dramentexte zugestanden, die durch die Aufführung Neu-Interpretationen erfahren.

Der Megafonchor stellt Signifikationsprozesse aus bzw. verstärkt sie in einer Praxis, die als Performance der Verstärkung etwas vor Augen führt/ zu Gehör bringt. *In actu* und *vor Ort* ergibt sich eine Versammlungschoreographie, die Stimmen »verstärkt«: im Sinne einer Anerkennung, Legitimation und Autorisierung dieser Stimmen.

8.2.5 Vom Lamentieren Ungezählter

Aus den Megafonen ist ein Flüstern zu hören:

„Guck’ dich mal um / Alles weg / Es sind die Ganzen Leute weg / Da waren früher mal Läden, da biste umgefall’n...“

Die Versammlungschoreographie ändert sich durch die Social Spatiality, die das Flüstern evoziert. Das Publikum kommt näher und umringt vier auf Umzugskartons kniende Frauen, welche eine Klage-Improvisation mit rhythmisierter Body-Percussion beginnen.

Mit der rechten Hand schlagen die Performerinnen rhythmisch auf den Boden, die Knie und die Brust. Die linke Hand hält das Megafon-Mikrofon vor den Mund. Die Megafontrichter liegen neben dem Körper und zeigen jeweils nach hinten (von der Performerin aus).

Durch den angedeutete Halbkreis der Sitz-Formation ergibt sich eine angedeutete Rundum-Beschallung.

Die vier knienden Frauen fallen nach und nach ein in eine Improvisation der rhythmisch gesprochenen Sätze: „Guck dich mal um, alles weg“, „Es sind die ganzen Leute weg“ und „Da war’n früher mal Läden, da biste umgefall’n“. Die übrigen Performerinnen akzentuieren den Rhythmus gehend oder stehend, stampfend. Sie drehen sich und den Schalltrichter ihres Megafons langsam um die eigene Achse und stellen damit eine bewegte Beschallung des Platzes her. Die sitzende Gruppe beginnt unisono zu sprechen:

„Meine Tanke is’ weg / Meine Tankstelle / 46 Jahre meines Lebens fehlen / 46 Jahre wohn’ ich jetzt hier auf St. Pauli / 46 Jahre sind jetzt irgendwie / Meine Tanke is’ weg / Jetzt is’ der Wandel vollzogen / Und ich weiß warum ich diesen Stadtteil / Geliebt hab’ ich hab 15 Jahren in den Esso Häusern gewohnt / Meine Tanke is’ weg / So sieht’s aus / Und das ist mit einem Schlag halt / Weg alles ’ne / Es sind die ganzen Leute weg / So / Ich glaube das letzte Stück St. Pauli / Ist jetzt mit den Esso Häusern / Gestorben / So sieht’s aus / ,..., Hier wird nur noch / Disney World draus gemacht / Jetzt fehlt nur noch / Dass wir dieses / Bescheuerte Riesenrad kriegen / Und und und die bekloppte Seilbahn ja klar...“⁹⁷

(Vgl. Video-Dokumentation: Gerlach 2019, min 16:05-19:30, abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023))

Das Lamento baut sich über den Zeitraum von etwa 8 Minuten auf. Es handelt sich um eine Collage aus Interview-Statements, die am Tag des Abriss-Beginns gesammelt wurden. (Vgl. 8.1.1) Der Megafonchor versammelt mit *ESSO HÄUSER ECHO* ein Trauer-Wissen lokaler Akteur*innen: Erfahrungs- und Alltagswissen über den im Abriss begriffenen Ort, über den Stadtteil St. Pauli und seine Transformationen, über persönliche und soziale Auswirkungen eines Gentrifizierungs-Prozesses. In die Form einer Klage gebracht, bringen die wiedergegebenen Texte die *Symbolic*

⁹⁷ vollständiger LAMENTO-Text im Anhang S.151

Spatiality eines Trauer-Rituals hervor. Im Verlauf der Rede nimmt die Vehemenz der Stimmen, der Sprech-Rhythmen und der Schläge auf Körper und Boden zu, die das Sprechen akzentuieren. Bei Betrachtung des Videos fällt auf, dass reziprok zu dieser sich steigenden Intensität der Bewegung und Lautstärke der Performer*innen, das Publikum immer leiser und unbewegter wird.

Nur noch das Filmteam von »Buy Buy St. Pauli« und andere Menschen mit Kameras wechseln von Zeit zu Zeit vorsichtig ihren Standort. Eine Frau kniet sich auf den Boden und spiegelt damit die Körperhaltung der Performerinnen. Viele stehen nahezu bewegungslos mit verschränkten Armen. Einige hören mit gesenkten Köpfen zu. Niemand redet. Plötzlich stoppt die rhythmisierte Klage. Die Performerinnen sitzen für einen Moment bewegungslos und schweigend.

Dabei zeigt sich eine Stille, die an einem Samstagabend auf dem Spielbudenplatz an der Hamburger Reeperbahn unwahrscheinlich ist. Die Gesichter der Umstehenden sind ernst. Jede Regung scheint an die Performerinnen übergegangen zu sein, die sich stellvertretend für die Umstehenden zu bewegen scheinen, die stellvertretend für die Umstehenden zu sprechen scheinen. (Vgl. Video-Dokumentation: Gerlach 2019, min 17:00-24:00, abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023))

Die Performerinnen des Megafonchors agieren in der Funktion von Klageweibern⁹⁸ als Medien zwischen privatem und öffentlich relevantem Schmerz. Die Versammelten verhalten sich wie Teilnehmer*innen einer Trauerfeier⁹⁹. Sie wohnen der Beerdigung der ESO-Häuser bei. Im Verlauf der beschriebenen Szene wird das Lamento wahrnehmbar in seiner doppelten Wortbedeutung:

„1. das Lamentieren, [lautes] Gejammer, heftige Klage. Gebrauch: umgangssprachlich abwertend und 2. Musikstück von schmerzlich-leidenschaftlichem Charakter. Gebrauch: Musik“ (Duden 2021).

Der Megafonchor vollzieht in *ESSO HÄUSER ECHO – ein Nachruf* »Verstärkung« als künstlerische Performance (als Chor-Auftritt) und als Vollzug (einer Häuserbeerdigung). Es entsteht eine Versammlungschoreographie, die kein Gemeinsames/keine gemeinsame Sache voraussetzt oder fordert. Keine politischen Slogans, keine Transparente, keine vorgetragene Forderung, keine

⁹⁸ Klageweiber (im griech. Kontext auch »Moirologinnen« von »Moira« griech. Schicksal und »lógos« von Sprache) singen noch heute bei Beerdigungen in Griechenland, aber auch in Montenegro, China und Indien. (Vgl. Hucal, Sarah 2020, abrufbar unter: <https://www.dw.com/de/volkstrauertag-frauen-trauern-griechenland-klageweiber-moirologie/a-55590388>, letzter Zugriff: 22.03.2020) „Als Klageweib wird eine Frau bezeichnet, die gewerbsmäßig die rituelle Totenklage (gegen Honorar) ausübt. ..., Klageweiber gab es in orientalischen, alten Ägyptischen und seltener auch in griechischen und römischen Trauerbräuchen, hier vor allem seit der hellenistischen Zeit bei Bestattungen wohlhabender Verstorbener.“ (ebd.) Die Frauen agieren mit Wehgeschrei, Jammer, Raufen der Haare und Schlägen auf die Brust, aber auch in der Darbietung von Tanz, Liedern und improvisierten Gesängen. (Vgl. ebd.) Sie erhalten Bezahlung, um ihnen unbekannte Tote zu betrauern. Das Gewerbe wird ausschließlich von Frauen ausgeübt, die beauftragt werden, die Trauernden durch Jahrhunderte alte Rituale kollektiver Klage zu führen als „Lotsen durch den Totenkult“ (ebd.)

⁹⁹ Diese Funktion erfüllten die Performances *ESSO HÄUSER ECHO* am 24. und 25. Mai 2014 nach Aussage mehrerer ehemaliger Bewohner*innen, Gewerbetreibenden und Nachbar*innen. (Vgl. Roethig/Jörg 2014: 1)

Fahnen oder Konterfeie (sieht man vom vervielfachten »Image« des Megafons ab) verweisen auf eine konkrete gemeinsame politische Agenda der Versammelten. Kein Überzeugen oder Rekrutieren; kein Anliegen, keine politische Forderung wird postuliert. Der aktivistische Widerstand, an dem der Megafonchor teilgehabt hatte, war (in diesem Moment) gescheitert.

Und doch ist das Lamento Politische Rede, die sich vor Ort mit-teilt und etwas demonstriert. Der Megafonchor performt die Verstärkung von Interview-Texten als Politische Rede und als lokale Trauerpraxis. Der ausschließlich aus Frauen bestehende Chor vollzieht einen Akt der Fürsorge, einen öffentlichen Trauerakt, der das private und individuelle Lamentieren kollektiviert und anerkennt. In dieser Anerkennung liegt das politische Statement des *Public Address Systems*. Auf dem Platz entsteht eine politische Demonstration, indem Performerinnen und Publikum eine Versammlungschoreographie der Stimm-Verstärkung herstellen.

Stimmen bedürfen eines gesellschaftlich-kulturellen Raumes, um gehört zu werden (Vgl. Spivak 2020, Couldry 2010). Jacques Rancière stellt seine Auffassung von »Politik« einer dominierenden Ordnung (Polizei) gegenüber, die einige Sprecher*innen als intelligibel und andere als nicht intelligibel konstituiert: „eine Ordnung der Körper, die die Aufteilungen unter den Weisen des Machens, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens bestimmt, die dafür zuständig ist, dass diese Körper durch ihre Namen diesem Platz und jener Aufgabe zugewiesen sind; sie ist eine Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm.“ (Rancière 2002: 41). *Public Address Systeme* können, das zeigen meine medienhistorische Recherche wie die Reflexion des Partizipativen Künstlerischen Forschungsprozesses an und mit dem Megafonchor, als »Polizei« oder »Politik« agieren.

ESSO HÄUSER ECHO transformiert die Abriss-Stelle in einen Erscheinungsraum pluraler Stimmen gesellschaftlich relevanten Bedauerns. Der von den Performerinnen verkörperte Affekt:

- im Vollzug der Boden/Body-Percussion
- in der stimmlichen Steigerung
- in der Vehemenz der Bewegungen (Schlagen, Trommeln) insistiert auf die Anerkennung der dokumentierten Stimmen.

In der beschriebenen Szene wird das »Lamento« zur politisch relevanten Rede, zur „voice that matters“ (Couldry 2010) durch die Stille, die Aufmerksamkeit und die Bewegungslosigkeit der Versammelten vor Ort. Meine Video-gestützte Analyse einer Aufführung von *ESSO HÄUSER ECHO* an der Abriss-Stelle reflektiert, wie aus diesem spezifischen Prozess ein *Public Address System* hervorgegangen ist, das vor Ort einen Unterschied zwischen Trauer und Resignation demonstriert.

8.3 Wiederholung und Erinnerung vor Ort

„Was verschwindet, sind die Orte, die sich ökonomisch nicht tragen, die jedoch von hohem Gebrauchswert für diejenigen sind, die sie nutzen. Es sind die unbespielten Ecken, die verwilderten Zwischenräume, die heterogenen Viertel, die öffentlichen Plätze, an denen sich Menschen aufhalten können, ohne zu konsumieren.“ (Nicole Vrenegor, 2014: 105)

„Wiederholung ist ein entscheidender Ausdruck für das, was „Erinnerung“ bei den Griechen gewesen ist. Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung; denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert.“ (Constantin Constantius alias Sören Kierkegaard in »Die Wiederholung« Kierkegaard, 1991: 3)

Um zu verstehen, warum sich ein breiter und heterogener Widerstand erhob, um für den Erhalt einer Tankstelle zu kämpfen und den Abriss eines in die Jahre gekommenen Stahlbetonbaus zu verhindern, muss man sich vergegenwärtigen, was die Esso-Häuser als urbanen Ort ausgemacht hat und ausmacht. Ein Ort ist ein Punkt, an dem sich etwas zuspitzt. Die alt- und mittelhochdeutsche Wortherkunft von Ort verweist auf die 'Spitze (bes. einer Waffe oder eines Werkzeugs); das äußerste Ende, Ecke, Rand, Stück'. (Vgl. Weber 1998: 33) Der Philosoph Samuel Weber setzte sich im Zusammenhang mit dem Theater im Medienzeitalter mit dem Ort auseinander. Aus einer etymologisch hergeleiteten „Tendenz zur Delokalisierung“ (Weber 1998: 33) definiert er den Ort als einen Bruch in der Kontinuität von Raum und Bewegung: „der Ort kommt zustande, indem die Bewegung auf ein Ziel gewaltsam abgebrochen wird.“ (Weber 1998: 33) Und an dieser „Abbruchstelle“ geschehe etwas, ereigne sich der Ort. So bezeichnete der Ort in der Bergmannssprache nicht nur das Ende einer Strecke und damit den Punkt im Berg, wo man nicht mehr weiterkommt. Der Ort als Ziel im Berg sei zugleich die Abbaustelle, an der gearbeitet, der Punkt, an dem agiert werde. Verwenden wir heute den Term „vor Ort“ meinen wir damit „unmittelbar am Ort des Geschehens“ zu sein, bemerkt Weber und benennt damit den „Geschehenscharakter“ von Orten. (Weber 1998: 34)

Die Geschichte der Esso-Häuser, ihre Rolle in den stadträumlichen Konzepten der Nachkriegszeit; das, was in fünf Jahrzehnten in den Gebäuden stattfand und gelebt wurde, das Geschehen in und um die Häuser aber auch der politische Konflikt selbst, der die Esso-Häuser als Symbol für politischen Widerstand gegen Gentrifizierung markierte, machen die Gebäude über ihren Abriss hinaus zu einem urbanen Ort. Groß-Demonstrationen und eine breite Protestbewegung gegen den Abriss hatten gezeigt, dass die Esso-Häuser für viele Menschen im Sinne oben dargestellter Etymologie

von »Ort« eine Zuspitzung, eine nicht mehr hinnehmbare Verschärfung eines bereits andauernden Prozesses bedeutete. Die Esso-Häuser wurden „das äußerste Ende, Ecke, Rand, Stück“ (Vgl. Weber 1998: 33), das zum Beispiel auch die Situation benachbarter Mieter*innen als eine zunehmend prekäre Existenz auf »Messers Schneide« offenbart:

„Ich fürchte wir sind so die nächsten / Denn wir sind mit dem Block hier die Letzten / Die noch einigermaßen finanzierbaren Wohnraum haben.“ (ESSO HÄUSER ECHO/ Megafonchor 2014)

Die Esso-Häuser wurden 1958-1961 auf einem ehemaligen zweigeschossigen Tiefbunker errichtet, in dem im 2. Weltkrieg bis zu 20.000 Menschen Zuflucht gesucht hatten (Afflerbach/Schilling 2014: 17). Die den Esso-Häusern gewidmete 7. Ausgabe der Hamburger Bauhefte verdeutlicht deren Stellenwert als Fortschrittsvision einer neuen Gesellschaft. Der Bunker sei nach Kriegsende in die sogenannten Reeperbahn-Garagen umgewandelt worden und gab als Manifestation der damaligen Idee vom modernen, mobilen und somit autogerechten Stadtleben den Esso-Häusern ihr Fundament. Die Gebäude markierten vor 50 Jahren einen Bruch mit der Vergangenheit. Im schlichten Stahlbeton, der seine Plattenbauweise bewusst nicht verbirgt, manifestierte sich, so Afflerbach/Schilling der demokratische Neuanfang einer Gesellschaft, deren Blick nach vorn gerichtet sein wollte; auf eine egalitäre, fortschrittsgläubige, konsumorientierte und urbane Idee von städtischem Leben. (Vgl. Afflerbach/Schilling 2014: 14-19) Auch wenn die Prämisse der autogerechten Stadt aus heutiger Sicht fragwürdig ist und die »Schönheit« des Plattenbaus an der Hamburger Reeperbahn schon vor seinem (durch fahrlässige Unterlassung von Instandhaltungsmaßnahmen hervorgerufenen) Verfall umstritten war, begünstigte das architektonische Konzept die Entstehung eines Ortes, der sich, folgt man Samuel Weber, durch seinen Geschehenscharakter hervorbringt. Die nachkriegsmoderne Architektur der Gebäude, die Mensch und Auto, Wohnen und Tanken, Parken und Leben, Arbeiten und Erholung jeweils mit dem Einkaufen verbinden wollte, erhielt gerade mit ihrem als »Schandfleck«¹⁰⁰ markierten Verfall urbane Nischen niedrigschwelliger (konsumfreier oder kostengünstiger) Begegnung, Raum für das Nebeneinander diverser Subkulturen, geheimer und öffentlich gelebter Leidenschaften, für billige Läden, für Cafés und Bars, in denen sich nicht nur Tourist*innen sondern auch Anwohner*innen und Nachbar*innen trafen, Raum für einen Sexshop, für den legendären Konzert-Club »Molotow«, für ein Autohotel mit Eckkneipe und Anschluss an eine Tankstelle (an der schon »gecornert«¹⁰¹

¹⁰⁰ Christoph Twickel reflektiert in einem Zeit-Online Artikel den Wandel der öffentlichen Wahrnehmung der Esso-Häuser vom „Schandfleck“ zum Widerstandssymbol: <http://www.zeit.de/2014/21/essohaeuser-hamburgabriss> (letzter Zugriff am 5.1.2015)

¹⁰¹ »Cornern« meint gemeinsam verbrachte Zeit: Plaudern, Trinken, Musik hören, »Abhängen« an der Straßenecke. Der Begriff wurde in den 1970er und 80-er Jahren durch die Hip Hop Szene der Bronx geprägt, welche Straßenecken zum Schauplatz, zum Ort der Breakdance Battles und Ghettabluster machte. Im Umfeld der Hamburger Recht auf Stadt -Bewegung wurde das »Cornern« während des G20 Gipfels als Form des Protests entdeckt und als Strategie angewendet, das Demonstrationsverbot zu umgehen. „Jugendphänomene wie das Cornern bilden sich als Alternative zu etwas Bestehendem heraus, sagt der Hamburger Zukunftsforscher Ulrich Reinhardt.

wurde, bevor das Wort im deutschsprachigen Gebrauch war). Ein Ort als Schnittstelle zwischen Städtischem und Privatem: Wohnort, Ort der Durchreise, Verbindungsort. Eine begrünte Dachfläche zwischen den beiden Wohnblöcken diente einigen Bewohner*innen als Gemeinschaftsgarten. Die Architektur begünstigte in besonderer Weise die Entstehung eines urbanen Miteinander und Aneinander-vorbei, welches das Leben in den Häusern ausmachte. (Vgl. Bude/Sobczak 2014), Roethig/Jörg 2014) Als die Esso-Häuser im Dezember 2013 aufgrund von akuter Einsturzgefahr geräumt werden mussten, kam es zugleich zu einem Abbruch individueller Aneignungen des Gewerberiegels durch die Gewerbetreibenden, Bewohner*innen und Nutzer*innen der Häuser, zum Abbruch eines über Jahrzehnte gewachsenen soziokulturellen Gefüges in und um die Gebäude, zum Abbruch des Kult-Status eines urbanen Ortes, der für den Stadtteil selbst informelles Zentrum und Verdichtung pluraler Treffpunkte bedeutete.

In seiner kontinuierlichen Teilhabe an der Protestbewegung gegen den Abriss der Gebäude nahm der Megafonchor Stimmen in sich auf, um sie zu verstärken. Mit diesem Verfahren reagierte er permanent auf die Prozessualität der Sozialen Bewegung gegen den Abriss, reagierte auf Ereignisse und veränderte parallel zum aktuellen Geschehen nicht nur die wiedergegebenen Interview-Passagen, sondern auch Erscheinung, Stil und »Funktionen« seiner Performances. Das darin konstante Verfahren der Wiederholung von Interview-Statements wurde in vorliegender Arbeit als Form der Dokumentation von Stimmen mit all ihren Eigenheiten (Vgl. 6.4) beschrieben. Doch die entstehenden Dokumente sind ebenso ephemere wie die Stimmen der Interviewten. Aufzeichnung und Wiedergabe von Interview-Passagen über das flüchtige Medium Stimme(n) bzw. ihre Verstärkung durch einen Megafonchor geben ein Zeugnis, das „gehend kommt“ (Weber, 1998: 34)

„Mein Name ist Zlatko / Ich war der letzte Mohikaner / Der letzte Gewerbetreibende mit Migrationshintergrund am Spielbudenplatz“ (ESSO HÄUSER ECHO/ Megafonchor 2014)

Mit dem sprachlichen Bild des *Gehend-Kommens* formuliert Samuel Weber, anhand seiner Lektüre von Sören Kierkegaards »Die Wiederholung« im Aufsatzes »Vor Ort: Theater im Zeitalter der Medien« das Potential des Theaters: „sich am Rande, als Randerscheinung der Virtualisierung zu insistieren, zu existieren, vor allem aber einfach zu sistieren: das wäre ein Theater am Rand des Virtuellen. Ein Theater, das gehend kommt. Ein Theater vor Ort.“ (Weber 1998: 34)

Der Megafonchor demonstriert in ESSO HÄUSER ECHO vor Ort das Verschwinden eines Ortes. Die Wiederholung ist also kein Wieder-Holen, keine Wieder-Gabe wie im einleitenden Zitat von Constantin Constantius in Sören Kierkegaards »Die Wiederholung« erhofft.

Die Argumente fürs Cornern: draußen statt drinnen, günstig statt teuer, selbst gewählte Musik statt vorgegebene. Außerdem hängt man nicht nur mit seinen Freunden ab – schließlich wechselt die Zusammensetzung an der Ecke ständig. Cornern ist ungezwungen und bildet einen Gegenpol zum Konsum, wie Reinhardt sagt.“ (Klimkeit 2015) Cornern statt Clubben. Das ist der Reiz vom Bier auf dem Bürgersteig in: DieWelt 27.08.2015 abrufbar unter: <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article145695835/Das-ist-der-Reiz-vom-Bier-auf-dem-Buergersteig.html> (letzter Zugriff: 28.09.2021)

Die technischen Artefakte, aus denen sich eine PA zusammensetzt, bestehen aus Schallwandlern und Verstärkern. Beispielsweise transformiert ein Mikrofon akustische in elektrische Signale, während der Lautsprecher umgekehrt das elektrische in ein vom menschlichen Ohr wahrnehmbares Signal wandelt. Dazwischen liegt der Verstärker, welcher, physikalisch ausgedrückt, die Amplitude der elektrischen Schwingung vergrößert, das elektrische Signal also verstärkt von Mikrofon zu Lautsprecher weitergibt. Die Bezeichnung »Repeater« für Signalverstärker in der Telekommunikation verdeutlicht das zentrale Moment des Weitergebens, Wiedergebens und Wiederholens als Funktion von Übertragung (und Verstärkung). Der Megafonchor vollzieht Verstärkung (im soundtechnischen Sinn) als modifizierte Wiedergabe und Weitergabe von Interview-Statements. Er übersetzt soundtechnische Prinzipien des Verstärkers/Repeaters performativ in eine konkrete Versammlung von Körpern, Stimmen, Texten und Auralen Architekturen: in ein *Public Address System*.

8.4 Zusammenfassung

Der Megafonchor agierte auch vor Ort wahrnehmbar im Format einer künstlerischen Performance. Der durch die vorangegangene Theater-Version *verstärkte* Aufführungscharakter, eine strategische Betitelung als »Tanztheater« und der Mitveranstalter Kampnagel (als öffentlich geförderte Theater-Institution) erwiesen sich als funktionierende Strategien einer dennoch aktivistischen und demonstrativen Rauman eignung. Die Theaterversion diente der Entwicklung und Erprobung ästhetischer Verfahren, die sich vor Ort (in den Aufführungen an der Abriss-Stelle) als Strategien der Besetzung und Produktion von Raum bewähren. In der Auseinandersetzung mit den aus dem Kontext der *sound studies* übernommenen Kategorien »Sound as Hinge« (Labelle) und »Aurale Architekturen« (Blessner/Salter) wurden in der transdisziplinären Forschung von Aktivist*innen und Künstler*innen Verfahren des Public Address entwickelt, die Verbindungen und Affizierungen der Versammelten mit dem/in Bezug auf den Ort verstärken.

Der Erfindungsprozess des Megafonchores als Public Address System suchte in der chorischen Vervielfachung der Stimmen und Megafone nach einem Gebrauch des Megafons als *Versamlungsmedium*. Jenseits von Instruktion, Warnung, Befehl und Bekehrung ruft das technische Artefakt Megafon in *ESSO HÄUSER ECHO* Versammlungschoreographien hervor, die als Hybrid *zwischen* Aufführung (vor Publikum) und Demonstration/politischer Kundgebung »Interviews« (Zwischen-Blicke/Zwischentöne) gemeinsamen Sehen/Zusehens und gemeinsamen Hörens/Zuhörens Vieler ermöglichen.

Der Megafonchor stellt stellvertretendes Sprechen aus. Es ist permanent präsent im Tonfall des Nachsprechens, in der Künstlichkeit des Chors als sprechender Entität, in der ästhetisch-musikalischen Überformtheit eines Sprechens, das sich in jedem Moment als Wiedergabe, als

Wiederholung kenntlich macht.

In der (von der Analyse des Human Mic als Public Address System (Vgl.) inspirierten wörtlichen Wiedergabe von Statements, die aus aufsuchenden Interviews generiert werden, stellt der durch Theater und Bühne geschulte Megafonchor Signifikationsprozesse aus. Er markiert das Gesagte als Wiederholung/Wiedergabe gesprochener Sprache. Verstärkt wird nicht allein, was von den Interviewten intendiert und tatsächlich gesagt oder ausgedrückt wurde, sondern ebenso etwas, was sich in der Performance der Verstärkung vor Ort (akustisch und visuell) zeigt.

Das Public Address System Megafonchor ruft Soziale Choreografien (Hewitt) hervor, in denen Repräsentation als Akt, als soziale Praxis einer Veröffentlichung, als Signifikationsprozess ausgestellt und problematisiert wird. Als künstlerisch informiertes (in wiederholten Übersetzungen zwischen Theater und urbanem Raum geschultes) Format *entspricht* der Megafonchor der Repräsentationskritik der politischen Bewegung, die er verstärkt.

Es wird ein Wissen hervorgebracht, dass sich in Form von Trauerarbeit offenbart. Es ist das Wissen um einen Verlust, welches das Verlorene in Form eines Nachrufs öffentlich und vor Ort (an der Abriss-Stelle der Esso-Häuser) vergegenwärtigt, es anschaulich macht. Am Ort des Geschehens/am Schauplatz zeigt sich die gesellschaftliche Relevanz des im Verschwinden begriffenen Alltagswissens trauernder ehemaliger Bewohner*innen, Nachbar*innen und Nutzer*innen der Gebäude. Es zeigt sich, dass dieses Wissen öffentlich hörbar gemacht sowie geteilt werden kann und dass es durch die Versammlung vor Ort anerkannt und legitimiert wird.

9. Fazit: Zur Politik der verstärkten Stimme

Vorgelegte Arbeit stellt eine Begriffsentwicklung des Terms »*Public Address System*« bereit, die von der soundtechnischen Bezeichnung PA (Abkürzung für Public Address) ausgeht. »PA« benennt technische Artefakte der (Stimm-) Verstärkung: einen Aufbau aus Lautsprecher(n), Verstärker(n), Mikrofon(en). Dagegen markiert der von mir neu definierte Begriff *Public Address System* eine Erweiterung dieser rein technischen Bestimmung. Als *Public Address Systeme* bezeichne ich Versammlungschoreographien der Stimmverstärkung. Der Begriff markiert das Potential von Public Address Medien:

- Beziehungen zwischen Versammlungsraum, Zeit der Versammlung und versammelten Körpern zu organisieren und zu gestalten,
- Machtkonstellationen, Systeme der Repräsentation und der Stellvertretung nicht nur zu spiegeln, sondern aktiv festzulegen oder zu transformieren,
- spezifische politische Arenen als konkrete Auditorien zu schaffen, die Teilhabe und Ausschluss *bestimmen*,
- als Apparate, Methoden und Techniken des Versammelns wirksam zu werden.
- Versammlungsakte zu konstituieren, die zum Beispiel Aufmerksamkeit produzieren, autorisieren, anerkennen, legitimieren, beglaubigen, Evidenz stiften, öffentlichen Raum produzieren oder urbanen Raum demonstrativ besetzen.

In einer medienhistorischen Analyse der Mediengenese von Public Address Technik wurde die Transformation der technisch *übertragenen* in eine technisch *verstärkte* Stimme nachgezeichnet. Nicht die Entwicklung der technischen Artefakte der Stimm-Verstärkungssysteme, sondern choreographische Fragen nach der Verortung der Rede, nach der Verräumlichung der technisch übertragenen Stimme einerseits und nach dem psycho-akustischen Bezug zu sichtbaren Körpern der Sprecher*innen wie der Versammelten andererseits markierten das Entstehungsmoment von *Public Address Systemen*. In einem Prozess aufeinander folgender und voneinander lernender Versammlungspraktiken emanzipierten sich Mikrofon, Verstärker und Lautsprecher aus der Technik der Fernkommunikation und des Rundfunks und wurden zu einem *Medium der physischen Versammlung Vieler vor Ort*.

Als audio-visuelle Versammlungschoreographien organisieren *Public Address Systeme* Beziehungen zwischen:

- sichtbaren Körpern und hörbaren Stimmen
- sichtbaren Architekturen und ihren auralen Wahrnehmungen.

Abschließend führe ich diese in medienhistorischer Recherche gewonnenen Erkenntnisse mit dem Erfahrungswissen aus der Partizipativen Künstlerischen Forschung in einer Reflexion zur Politik verstärkter Stimmen zusammen.

9.1. Public Address Systeme als Extimitäten politischer Versammlungen

„Daß ferner der Mensch in weit höherem Maße als die Bienen und alle anderen herdenweise lebenden Tiere ein politisches Lebewesen ist, liegt klar zutage. Denn nichts tut, wie wir behaupten, die Natur zwecklos. Der Mensch ist aber das einzige Lebewesen, das Sprache (lógos) besitzt. Die bloße Stimme (phōnē) nämlich zeigt nur das Angenehme und Unangenehme an, darum kommt sie auch den anderen Lebewesen zu (denn so weit reicht ihre Natur, Angenehmes und Unangenehmes wahrzunehmen und von dieser Wahrnehmung einander Zeichen zu geben); die Sprache dagegen ist dazu bestimmt, das Nützliche und Schädliche deutlich kundzutun und also auch das Gerechte (díkaion) und Ungerechte (ádikon). Denn das ist eben dem Menschen eigentümlich im Gegensatz zu den Tieren, daß er allein fähig ist, sich vom Guten (agathón) und Schlechten (kakón), von Recht und Unrecht Vorstellungen zu machen. Die Gemeinschaftlichkeit dieser Vorstellung ruft aber eben das Haus und den Staat ins Leben.“ (Aristoteles Politik, dt. Ausgabe v.1994: 1253A 7–18)

In Mladen Dolar's Theorie der Stimme wird das Kapitel »Die Politik der Stimme« (Dolar 2014: 142-169) mit oben stehendem Zitat aus Aristoteles' »Politik« eingeleitet. Auch Jaques Rancière's »Das Unvernehmen« (Rancière 2002:14-32) und Giorgio Agamben's »Homo sacer« (Agamben 2002: 17-22) - beide 1995 im französischen Original erschienen - beginnen mit Erörterungen des Abschnitts. Aristoteles unterscheidet den Menschen als politisches Lebewesen anhand der Sprache (logós) vom Tier, welches nur über die Stimme (phoné) verfüge. Politik wird durch und als Sprache (als sprachliches Urteils-, Bewertungs-, Differenzierungs- und Verhandlungsvermögen) gedacht. Voraussetzung für die Teilhabe am Gemeinschaftlichen der pólis sei der lógos. Politisches Handeln und Leben sieht Aristoteles an die Sprache geknüpft, während die bloße Stimme dem Politischen äußerlich sei.

Giorgio Agamben führt Aristoteles' über einen Ausschluss der Stimme geführte Definition des Politischen auf die grundsätzliche Trennlinie zurück, welche in »Politik« zwischen zoe (das nackte Leben) und bios (das politische Leben) gezogen wird. In der paradoxen Wendung einer

„einschließende(n) Ausschließung“ (Agamben, 2012: 17) beharrt Agamben auf der grundsätzlichen Untrennbarkeit: zoe und bios stehen in einer „Ausnahmebeziehung“ (ebd: 28, Vgl. Dolar 2014: 143). Das nackte Leben (zoe) sei eingeschlossen im Leben der polis (bios), in dem es (im Ausgeschlossen-sein) dieses politische Leben/gemeinschaftliche Leben (bios) erst konstituiert. Im Rückgriff auf Jacques Lacans Begriff der »Extimität« gründet Mladen Dolar seine Theorie der (politischen) Stimme auf der von Agamben formulierten Ein/Ausschließung (Dolar 2007: 144). Er bezeichnet die Stimme als „das den logos zugleich stützende und aus dem Gleichgewicht bringende Produkt des logos selbst“ (ebd: 145). Sprache und Stimme sind demnach nicht voneinander trennbar: die Stimme als animalische¹⁰² Seite des Menschen artikuliert die Sprache (logos) aus einer Position der „Extimität, der gleichzeitigen Einschließung/Ausschließung, die das Ausgeschlossene in ihrem Innersten bewahrt“ (ebd. 144-5 [Herv. i. Orig.]). Wie ist diese Ein/Ausschluß-Beziehung, welche die Stimme als Schnittstelle zwischen phone/zoe und logos/bios situiert, mit der Frage der Stimm-Verstärkungs-Medien und der durch sie hervorgerufenen Versammlungschoreographien der Verstärkung von Stimmen (*Public Address Systeme*) zusammen zu denken?

Politik kann sich nur realisieren, indem die Stimme „als Praxis des Buchstabens“ (Dolar, 2014: 154) zum Einsatz kommt. Der Stimme komme, so Mladen Dolar, (für bestimmte klar definierte und reglementierte soziale Situationen und Räume) die Dimension eines realen Vollzugs, einer performativen Inkraftsetzung zu, die Sprache sozial wirksam werden lässt. Sie sei in dieser Hinsicht auch im politischen Handeln¹⁰³ „aufs Engste mit der Dimension des Heiligen und Ritualen verwoben“ (ebd. 145). Die Verwobenheit, die Dolar hier beschreibt, ist ausnahmslos eine Verwobenheit in Versammlungen. Die Versammlung ist Konstituente aller von Dolar angeführten, an die stimmliche Verlautbarung gebundenen Beispiele wirksamer Sprechakte: Gericht (Zeugenaussage, Eide, etc.), das Parlament (von *parlare*: Ort des „stimmlichen Rituals“, aus dem das Gesetz hervorgeht (ebd.: 149), die universitäre Versammlung (einer Dissertations-Verteidigung *viva voce* als ritueller Akt der Anerkennung), die Schule (in der die Stimme des Lehrenden Wissen inszeniert und vermittelt, die Rolle von Akklamationen im Königsritual u.s.w. (Vgl. ebd.: 151) sind jeweils spezifische Versamlungsformen. Es ist die Stimme als Versamlungsmedium (die von einer Versammlung gehörte, anerkannte und bezeugte Stimme), die Dolar hier in den Blick nimmt. Karl Heinz Göttert würde von der „öffentlichen Stimme“ als Medium sprechen. (Vgl. Göttert, 1998: 12). Wie Heras Stentor-Stimme im Mythos (Vgl. 4.2.1) handelt es sich bei *verstärkten* Stimmen um (von einer konkreten Versammlung) geliehene/verliehene Stimmen. Nur über die Verstärkung der

¹⁰² Das Kapitel beginnt mit Bezug auf den Beginn der Aristotelischen Politik, in der der Mensch als »politisches Lebewesen« sich über die Sprache (lógos) vom Tier unterscheidet, welches nur über die Stimme (phōné) verfügt. (Vgl. Dolar 2007: 142ff)

¹⁰³ Das Ritual der Stimme bringe im politischen Diskurs das Gesetz hervor, während es im juristischen Feld Medium der Rechtsdurchsetzung sei, die den Buchstaben des Gesetzes verbindlich realisiere. Wenn die Stimme den gesetzgebenden Buchstaben ersetzt, handelt es sich Dolar zufolge um die „Antipolitik der Stimme“ (Dolar 2007: 153) in autoritären oder diktatorischen Regimen.

Stimme - über das Konstrukt einer Versammlung, die hört, anerkennt und bezeugt - wird ein Sprechakt über die Raum-Zeit der bestehenden Versammlung hinaus *wirksam*. Nicht die Intimität, sondern die »Extimität« veröffentlichter, medialisierter (im Terminus meiner Forschung: *verstärkter*) Stimmen ist als vollziehende/wirksame/performative „Vervollständigung und Vollendung des Buchstabens“ (ebd. 153), als seine »In-Kraft-Setzung« zu denken. Die politische Wirksamkeit von Sprache ist bedingt durch spezifische Soziale Choreographien (Hewitt 2005) der Stimm-Verstärkung in Versammlungen, die ich mit dem Begriff »Public Address System« fasse. Angelehnt an Mladen Dolar/Agamben definiere ich *Public Address Systeme* als »Extimitäten« politischer Versammlungen. Der Begriff markiert (im Unterschied zu »Public Address«), dass es hier nicht ausschließlich um die technischen Artefakte geht, die etwa als Mittel zum Zweck, als rein technische Bedingung, als »stumme« Hilfsmittel aus der Politik einer Versammlung auszuklammern wären. *Public Address Systeme* sind Konstituente *jeder* Versammlung. Sie sind unweigerlich/untrennbar an der öffentlich artikulierten Stimme und an der Wirksamkeit der von Dolar beschriebenen stimmlich vollzogenen Sprechakte beteiligt. Der Begriff *Public Address System* markiert die mediale Bedingtheit jeder öffentlichen Rede als ein Aspekt von Versammlung. Versammlungen haben das Potential, Stimmen mehr oder weniger Gewicht zu (ver-)leihen. Der Vollzugscharakter der Stimme ist durch ihre *Verstärkung*: durch *Public Address Systeme* als spezifische Versammlungschoreographien bedingt.

Mladen Dolar gelangt von der Extimität der politischen Stimme als potentieller Inkraftsetzung (mit rituellem Charakter), vom stimmlich getragenen Handlungscharakter der Sprache unmittelbar zu den „Antipolitiken der Stimme“, welche die einschließende Ausschließung von Buchstabe und Stimme, logos und phōnē aufheben und im Totalitarismus münden. (Dolar 2007: 153-163) In 4.3.7 habe ich ausgehend von Epping Jägers Ausführungen zum »Dispositiv Laut/Sprecher« (Epping-Jäger 2003) herausgearbeitet, dass Hitlers Stimme nicht „unmittelbare Verbindung zwischen Herrscher und Massen“ schafft, wie Dolar an dieser Stelle formuliert (Dolar: 2007: 161), sondern dass die Stimme diese Wirksamkeit ausschließlich mittelbar inszenieren und vollziehen kann – nicht als Stimme, sondern in einer Versammlungschoreographie der Stimm-Verstärkung, in einem spezifischen *Public Address System*. Die audiovisuell inszenierte Allmacht des »Führers« ist durch ein ausgefeiltes System der Stimmverstärkung – bestehend aus Lautsprecheranlagen, Radio-Übertragung und Massen-Aufmarsch hergestellt. (Vgl. 4.3.7, Vgl. Epping-Jäger 2003/2006/2013, Ehlert 2005: 330-337) Die simultan choreographierten, dokumentierten und kommentierten Versammlungen der Massen werden zum Verstärker der Stimmgewalt des »Führers«, zur Performance der Ideologie einer von der Führerstimme verkörperten deutschen Volksgemeinschaft.

9.2 Public Address Systeme als Versammlungschoreographien der Anerkennung, Autorisierung und Legitimation von Stimmen

Die Aristotelische Ausschließung der *phōnē* aus der Sphäre des *lógos*, die Rancière/Agamben/Dolar in Frage stellen (Vgl. 9.1), ist zugleich Trennlinie zwischen denen, die repräsentiert werden und jenen, die nicht repräsentiert sind. Sie entspricht einer Einteilung in diejenigen, die autorisiert und legitimiert sind zu sprechen, die eine Stimme (geliehen oder verliehen bekommen) und jene, deren Stimme nicht als Sprechen, sondern als Lärm wahrgenommen wird.

Jacques Rancière definiert das Politische als Überwindung und Verschiebung eben dieser Einteilung: „Es gibt Politik, weil der Logos niemals einfach die Rede ist, weil er immer untrennbar die Rechnung ist, die von dieser Rede gemacht wird: die Rechnung, wodurch eine lautliche Ausdehnung als Rede verstanden wird, fähig, das Rechte auszusprechen, während eine andere nur als Lärm wahrgenommen wird, der Freude oder Schmerz, Zustimmung und Revolte signalisiert.“ (Rancière 2002: 34). Die Gleichheit der Rede wird hier (in Bezug auf die zeitgenössischen repräsentativen Demokratien) nicht als gegeben vorausgesetzt. Denn den *lógos* macht Rancière als Verfügungsgewalt jener aus, deren Macht und Machterhalt sich im Ausschluss Anteilloser am sogenannten Gemeinsamen konstituiert. Das »Unvernehmen« bezeichnet einen „Streit darüber, was Sprechen heisst“ (ebd. 10).

Eine Politische Rede, (ich spezifiziere für den Kontext meiner Partizipativen Künstlerischen Forschung: eine im Sinne des politischen Aktivismus der Hamburger Recht auf Stadt Bewegung relevante Form der Stimm-Verstärkung/ein Public Address System im Einsatz für den Erhalt der Esso-Häuser auf St. Pauli) hat, folgt man Rancière, mit einer Umverteilung des Rechts, das Rechte auszusprechen zu tun, mit der Herstellung einer Sprechsituation, welche die »Aufteilung des Sinnlichen« (Vgl. Rancière 2002 und 2006) in Rede und Lärm, in *lógos* und *phōnē* verschiebt. Das Politische als Reformulierung und Umgestaltung der Aufteilung des Sinnlichen versus Polizei (police) verändert die „symbolische Verteilung der Körper“, hebt die Teilung auf in „jene, die man sieht und jene, die man nicht sieht; jene, von denen es einen Logos – ein erinnertes Wort, eine aufzustellende Rechnung – gibt, (...) jene die wirklich sprechen, und jene, deren Stimme, um Freude und Leid auszudrücken, die artikulierte Stimme nachahmt.“ (Rancière 2002: 41). Als politische Handlung bezeichnet Rancière eine Tätigkeit, „die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.“ (ebd.: 41).

Nick Couldry rückt in seiner Abhandlung »Why Voice Matters, Culture and Politics after Neoliberalism« die Stimme in den Mittelpunkt einer Kritik des Neoliberalismus. Die Anteillosen seien durch fundamentalistische Marktlogiken absolut ausgeschlossen von der Partizipation an politischen Entscheidungen. Den Gebrauch der Stimme fasst Couldry als prozessuale soziale Praxis

des »giving an account« (Couldry 2010: 7). Der Begriff betont das Zählen im Erzählen, Aspekte des Rechenschaft-Ablegens in der Narration aber auch das Gezählt-Werden und Zählen (im Sinne von relevant sein/jemandem Relevanz zusprechen). Stimme wird als „capacity to make, and be recognized as making narratives about one's life“ (Couldry 2010: 7) definiert. Eine Stimme haben, bedeutet demnach „being regarded as relevant to the distribution of speaking opportunities“ (ebd.: 107).

Die ungleiche Anerkennung der Accounts spiegelt, so Couldry die ungerechte Verteilung materieller sowie sozialer Ressourcen. Stimme sei abhängig von symbolischem und materiellem Status: Machtverhältnisse und Anteile bringen Stimmen des *lógos* als gemäße, ‚vernünftige‘, sinnvolle, anzuerkennende hervor. Dieser Analyse stellt Couldry das emanzipatorische Potential des »giving an account« sowie Anerkennen und Zuhören als praktische Voraussetzungen der »voice that matters« gegenüber. In diesem Sinn kann der von mir erarbeitete Term *Public Address System* (als Extimität von Versammlungen) mit Couldrys pluralistischer Vision wechselseitiger Anerkennung zusammen gedacht werden. In dem spezifischen aktivistischen Kontext meiner Partizipativen Künstlerischen Forschung bedeutete dies: jemanden als ein politisches Subjekt hören und bezeugen, um so einen *homo politicus* neben dem *homo æconomicus* (Vgl. ebd: 34) anzuerkennen.

9.3 Die verstärkte Stimme als Stimme in Stellvertretung

Sei es im eigenen Namen oder im Namen einer anderen Person, eines Dings, einer Sache oder Angelegenheit: Personen werden dadurch definiert, dass sie repräsentativ handeln oder sprechen bzw. sich vertreten lassen können. Eines der einflussreichsten Werke politischer Philosophie, das als Grundlage neuzeitlicher Staatstheorien und von Politikwissenschaft gilt - der 1651 erschienene »Leviathan« von Thomas Hobbes bindet öffentliches Handeln, vertragliche und geschäftliche Regelwerke an eine Konstruktion theatralen Ursprungs. (Öffentliches) Handeln ist demnach an das Konzept der Person gebunden, das sich durch Akte der Stellvertretung und durch Darstellung konstituiert (Vgl. Trüstedt 2011, 2013, 2020, Vgl. Bernstorff 2018: 139-151). Im Englischen ist der von Hobbes betonte Zusammenhang von Handlung und Darstellung im »to act« (als Handeln) und »Actor« (als Bezeichnung für den Schauspieler) evident. „A PERSON, is he whose words or actions are considered, either as his own, or as representing the words or actions of an other man, or of any other thing to whom they are attributed, whether Truly or by Fiction“ beginnt das mit »Of Persons, Authors and Things Personated« überschriebene XVI. Kapitel des »Leviathan«. Hobbes verweist auf die Herkunft des Personenbegriffs aus dem Kontext von Bühne und Schauspiel: „And from the Stage, hath been translated to any Representer of speech and action, as well in Tribunalls as Theaters. So that a Person, is the same that an Actor is ,..., and to Personate, is to Act, or Represent...“ (Hobbes 2020: 68) Sprechen oder Handeln *als*, wirksames Sprechen mit Vollzugscharakter, Redeakte und sprachliche Handlungen, Anstelle-von-jemand-oder-etwas-

anderem-sprechen-oder-handeln (d.h. eine Instanz vertritt eine zweite Instanz vor einer dritten Instanz), das Delegieren von Handlungsmacht¹⁰⁴ (die wie Besitz übertragbar wird) und damit verknüpfte Prozesse der Autorisierung und Anerkennung von Stellvertreter*innen-Stimmen sind elementare Kulturtechniken, welche Politik, Bürokratie und Rechtswesen, Religion aber auch Literatur, und Theater durchdringen. Soziale Handlungsfähigkeit wird erst durch Formen der Repräsentation hervorgebracht und ist an Konzepte von Person und Stellvertretung gebunden (Vgl. Trüstedt 2011, 2013, 2020).¹⁰⁵ Katrin Trüstedt verweist auf die Gefahren der „Entfremdung und Spaltung zwischen Vertreter und Vertretenem, wie auch die Möglichkeit ihrer Überdeckung und des Ununterscheidbarwerdens“ (Trüstedt 2011: 1), die mit dem auf Hobbes zurückgehenden Konstrukt der Person (als Stellvertreter*in bzw. jemand, die*der sich vertreten lassen kann, der*die für sich selbst oder für andere öffentlich spricht) einhergehen. „Denn wenn jemand die Stelle einer anderen Person einnimmt, ergänzt er diese auf eine Weise, die sie einerseits präsent macht, ihr Handlungsmacht gibt, sie gleichzeitig aber in Gefahr bringt, überschrieben und ersetzt zu werden“ (Trüstedt 2013: 322). Trüstedt arbeitet die juristische wie theatrale Bestimmung des Personen- und Vertretungsbegriffs heraus, die bereits im Leviathan als „Theater besonderer Art angelegt“ sei (ebd.: 5). Im Aufführungs-Skript der ebenfalls im Rahmen des Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe« entstandenen Theater-Arbeit »Das jüngste Gericht« von Elise von Bernstorff (eine künstlerische Erforschung des Gerichts mit Kindern) wird dies wie folgt auf den Punkt gebracht: „Im Gericht wie im Theater sprechen alle Beteiligten anstelle eines anderen: der Richter entscheidet im Namen des Volkes, der Staatsanwalt vertritt das Gesetz, der Anwalt spricht für seine Mandanten, der Schauspieler für die Figur. Und sie alle sprechen im Angesicht der Öffentlichkeit. Sie alle sprechen also für jemandem und vor jemandem.“ (Bernstorff 2018: 129) Und weiter: „So wie im Agon des Theaters nur in Erscheinung treten kann, wer sich einer Verwandlung unterzieht, so kann im Recht der Neuzeit die Person nur als Rechtsperson auftreten. Diese Verwandlung stellt Autorität her und unterbindet Individualität um den Preis einer Verdopplung.“ (ebd.: 148)

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich Mladen Dolar's Ausführungen zu Wirksamkeit und Vollzugscharakter der Stimme als Analyse eingeordnet, welche die Stimme als Versammlungsmedium fokussiere. Ich habe herausgearbeitet, dass die von Dolar benannte Wirksamkeit und der Vollzugscharakter der Stimme jeweils konventionalisierte Versammlungsformate - Dolar nennt sie die „hochkomplexen Situationen“ (Dolar 2014: 145) voraussetzen. Mit hier skizzierter Bindung des Begriffs der Person an eine Konstruktion der Stellvertretung lässt sich weiter formulieren, dass es sich bei den von Dolar betrachteten wirksamem stimmlichen Inkraftsetzungen mit Vollzugscharakter nicht um Stimmen von Subjekten

¹⁰⁴ „an Stelle einer anderen Figur sowie im Namen einer übergeordneten Institution sprechen und handeln“ (Trüstedt 2011: 2)

¹⁰⁵ „Eben das macht eine Person aus: dass sie Handlungsmacht besitzt und übertragen kann.“ (Trüstedt 2011: 5).

handelt, sondern von Personen: um verdoppelte Stimmen in Stellvertretung (des eigenen Selbst, einer Partei, anderer Personen, von Dingen, Angelegenheiten, Funktionen oder Ämtern). Bettine Menke analysiert entsprechend die rhetorische Stimme als stets verliehene und stellvertretende Stimme: „Des Redners Stimme kann (oder muß sogar) verliehen werden, für einen anderen sprechen, und fingiert dessen persona; sie ist nicht die eine, mit sich selbst identische.“ (Menke 2002: 117)

Public Address Systeme sind Versammlungschoreographien der Stimmverstärkung, die diese Akte der Verdoppelung (als Veröffentlichung von Stimmen in einer Versammlung) vollziehen. Versammlungen verleihen Autorität unter der Voraussetzung einer Verdoppelung des Subjekts, als (öffentliche) Person und in Konstrukten der Stellvertretung. Technische Artefakte der Stimmverstärkung als Versammlungsmedien zu analysieren, eröffnet die Erkenntnis, dass nicht allein die Lautstärke der Stimme erhöht wird. *Public Address Systeme* verdoppeln/maskieren die Stimme des sprechenden Subjekts, das Stellvertreter*in/Darsteller*in (seiner selbst/anderer Instanzen/Autoritäten/Entitäten/Dinge/Anliegen wird). Das deutsche Wort »Stellvertretung« betont eine Verortung in der Beziehung zwischen Repräsentierendem und Repräsentiertem, so Katrin Trüstedt, denn jemand erzeugt in Vertretung eine Stelle. (Vgl. Trüstedt 2013: 322f.) Durch diesen Akt erhalte der, die oder das Vertretene einen definierten, begrenzten Raum. Der*die Stellvertreter*in produziert diesen Raum, in dem er*sie ihn einnimmt, was der*dem Vertretene(n) öffentlich Gewicht (im Terminus meiner Forschung »Verstärkung«) verleiht. Zugleich ist das Erscheinen der*des Vertretenen »vor Ort« und an dieser Stelle verunmöglicht, da Ort bzw. Stelle bereits besetzt (vertreten) sind. (Vgl. Trüstedt 2013: 322f., Vgl. Bernstorff 2018: 140f.) Die durch *Public Address Systeme* (als Versammlungsmedien) hervorgebrachten verdoppelten Stimmen bedingen eine (ebenso problematische wie ermöglichende) Beziehung zwischen Vertretenen und Stellvertreter*innen, Repräsentiertem und Repräsentant*in.

Meine Partizipative Künstlerische Forschung zu Public Address Systemen widmete sich der Verortung und Verräumlichung von Stellvertreterinnen-Stimmen. Der Megafonchor sprach stellvertretend für Nachbar*innen, Nutzer*innen und Mieter*innen der Esso-Häuser, für Aktivist*innen der Initiative Esso-Häuser und aus dem Umfeld des Hamburger Recht auf Stadt Netzwerks. Er sprach für die Gebäude als urbanen Ort und informellen Versammlungsraum im Stadtteil St. Pauli. Der Megafonchor schafft ein bewegliches Auditorium als wandernde »Stelle« für die zuvor interviewten Personen. In den beiden Video-gestützten Analysen der Performances VERSTÄRKUNG und ESSO HÄUSER ECHO (Kapitel 7+8) habe ich herausgearbeitet, dass ein Public Address System (als Versammlungschoreographie vor Ort) entsteht, das auch die Publika der Aufführung zu Stellvertreter*innen der durch den Megafonchor verstärkten Entitäten macht.

Nicht die Interviewten Personen (ehemalige Bewohner*innen, Anwohner*innen, Nutzer*innen der

Esso-Häuser), nicht die Sprecher*innen, die im politischen Diskurs um die Esso-Häuser ungehört blieben, werden durch den Megafonchor befähigt zu sprechen. Vielmehr bildet sich eine akustisch versammelte Stellverteter*innenschaft der Interviewten (in *ESSO HÄUSER ECHO* auch eine Stellvertretung der im Verschwinden begriffenen Gebäude), durch

- die am Megafonchor beteiligten Performer*innen
- durch deren Publika »vor Ort«.

In einer spezifischen Form kollektiv erarbeiteter Rede (mit den Worten anderer), im zuhörenden Wiederholen als vom Human Mic inspirierter Form wörtlichen Nachsprechens, im Insistieren auf die Wiedergabe auch des Stotterns, Stolperns, des Zögerns und der Pausen verweist der Megafonchor permanent auf die prekäre Legitimation dieser Stellvertretung.

9.4 Qod erat demonstrandum

Der Begriff »Demonstration« bezeichnet performative und öffentliche Signifikationsprozesse sowohl im Aktivismus: als Kundgebung, Aktion oder Versamlungsform politischen Protests als auch in der Forschung: als anschauliche Erklärung oder wissenschaftliche Beweisführung. In beiden Feldern handelt es sich um Verfahren der Herstellung von Evidenz, Relevanz und Legitimation. So überführt die lateinische Wendung »quod erat demonstrandum« (was zu beweisen war) Annahmen oder Thesen in objektives Wissen. Die Abkürzung q.e.d. schließt mathematische Funktionen, logische oder auch juristische Beweisführungen ab, die jeweils eine voran gestellte Annahme *anschaulich* bestätigen oder widerlegen. Demonstrieren in der Bedeutung von „öffentlich kundtun, darlegen, vorführen“ ist abgeleitet von „lat. dēmōnstrāre (dēmōnstrātum) ‘deutlich bezeichnen, hin-, nachweisen, darlegen’“ und enthält den lateinischen Wortstamm mōnstrāre ‘: zeigen, (hin)weisen’“¹⁰⁶ (dwds 2021), der zugleich auf die liturgische »Monstranz« verweist: ein wertvolles, häufig goldenes oder aufwendig verziertes Zeige-Gefäß für kirchliche Reliquien sowie die Hostie, die „sichtbar zur Verehrung ausgesetzt“ (ebd.) öffentlich zur Anschauung gebracht wird. In Prozessionen wird die Monstranz erhöht und gut sichtbar getragen.¹⁰⁷

Sibylle Peters verweist auf die Herkunft des Begriffs »Vortrag« aus der konkreten Handlung des „nach vorne Tragen(s= eines Dokuments aus einem Archiv“ (Peters 2011: 106) bzw. eines Präparats aus einer naturwissenschaftlichen Sammlung. In ihrer Untersuchung des »Vortrags als

¹⁰⁶ Siehe »Demonstration, die«, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, abrufbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Demonstration> (letzter Zugriff: 22.03.2023)
Hier heißt es weiter: „unter Einfluss von engl. demonstration die Bedeutung ‘öffentliche Kundgebung zur Durchsetzung politischer Ziele’ (Mitte 19. Jh.). Demonstrant m. ‘durch Demonstration Erklärender’ (2. Hälfte 18. Jh.), ‘Teilnehmer an einer Massenkundgebung’ (2. Hälfte 19. Jh.); aus dem Part.
Präs. lat. dēmōnstrāns (Genitiv dēmōnstrantis). demonstrativ Adj. ‘anschaulich, auffallend, beweisend, hinweisend’“. (ebd.)

¹⁰⁷ Vgl. »Monstranz, die«, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, abrufbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Monstranz> (letzter Zugriff: 22.03.2023)

Performance« (Peters 2011) markiert sie die wissenschaftliche Demonstration als eine Schnittstelle zwischen Forschung und ihrer Darstellung. Sie sei Wissenspräsentation und Wissensproduktion in einem. Evidenz gehe aus einer Beziehung zwischen Aussage und Demonstration, einer „Kombination von Sagen und Zeigen“ (ebd.: 104) (auch »show and tell«) hervor. Die wissenschaftliche Demonstration als Beweis/Nachweis der Richtigkeit einer Annahme, als Garant von Objektivität, als Akt der Beglaubigung und Anerkennung vorgetragenen Wissens beruht auf einer die Sprache überschreitenden performativen Dimension. Die Produktion von Wissen im Szenario des Vortrags sei zugleich auf „eine Rückkehr des Monströsen“ angewiesen; darauf, dass sich etwas zeigen kann, das nicht intendiert war, nicht bewiesen oder nachgewiesen werden sollte. (Vgl. ebd.: 103-108)

Die durch den Megafonchor praktizierten Methoden der Stimm-Verstärkung: das ausgestellte Sprechen als Wiedergabe, die wörtliche Wiederholung der Interview-Antworten, die choreographierte Beschallung des Ortes beinhalten Verfahren der Signifikation, die das, was gesagt wird, überschreiten. Die Verstärkung als Performance, die der Megafonchor vollzieht, verweist permanent auf ein bestehendes Archiv aus Interviews, auf eine Sammlung, aus denen einzelne Samples oder Proben vorgetragen bzw. vor Ort verstärkt/vertont/wiedergegeben und damit veranschaulicht bzw. demonstriert werden.

Das Projekt Partizipativer Künstlerischer Forschung verbindet aktivistische Verfahren und Verfahren der Forschung in einer Kunst des DeMonstrierens. Durch eine mediale, raumzeitliche, materielle und körperliche Übertragung der Interview-Rede wurde etwas gezeigt bzw. zeigte sich etwas, was die Performativität von *Public Address Systemen* beobachtbar und verbalisierbar machte. Public Address Medien verstärken Stimmen nicht nur in einer technischen Erhöhung der Lautstärke. Sie bringen Versammlungschoreographien hervor, die Stimmen verstärken, indem sie diese *anschaulich* legitimieren, autorisieren, ihnen mehr oder weniger Gewicht verleihen. Die verstärkte/öffentliche Stimme wird in den Performances des Megafonchors als eine Stimme in Stellvertretung wahrnehmbar.

ANHANG

»Versammeln« aus: Wiki A-Z der Transdisziplinären Forschung¹⁰⁸

Erstellt durch das künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg >Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste< (Hafencity Universität, Forschungstheater/ FUNDUSTHEATER/ K3-Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg) 2012-2014

Raum und Zeit des Versammelns

Für das Wissen, das im Zuge des Versammelns entsteht, spielen Raum und Zeit eine wesentliche Rolle. Es gibt Räume, in denen man sich versammelt: z.B. Bundestag, Platz, Theater, Plenumsraum usw. Andererseits kann auch durch das Versammeln ein Versammlungsraum entstehen.

Versammlungen können ihre Räume erschaffen. Versammeln beinhaltet, dass sich eine bestimmte Anzahl von Personen, sei es körperlich oder virtuell zu einer festgelegten, begrenzten Zeit versammeln. Ein wichtiges Kriterium des Versammelns ist die zeitliche Begrenztheit bzw. eine verwandte Form der differenzierten Synchronisierung. Im Gegensatz zum Sammeln, welches meist auf Dauerhaftigkeit, auf das Bewahren angelegt ist, ist bei einer Versammlung immer das Zusammenkommen und wieder Auseinandergehen impliziert. Versammlungen sind demnach temporär. Der Raum/das Setting der Versammlung bestimmt mit, ob und welches Wissen qua Versammlung zirkuliert. In einem Hörsaal sind beispielsweise bestimmte Formen der Versammlung nicht möglich, die eine Kneipe ermöglicht und umgekehrt. Durch die räumliche Anordnung werden Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit der Beteiligten, Rollen und Hierarchien mitdefiniert. Räume die sich erst durch das Versammeln konstituieren, können dabei genauso ausschließend sein, wie baulich physische Räume (Schwarzer Block vs Bürgerversammlung) Solche Räume strukturieren sich oft über die Anordnung von Körpern. In unterschiedlichen Versammlungsräumen werden unterschiedliche Wissensformen angeregt. Räume mit Sprechermikrophonen und Tischen generieren anderes Wissen als Räume mit Schlafsofas oder Demonstrationen. Rechtliche Rahmenbedingungen regeln, welche Räume unter welchen Umständen zu Versammlungsorten werden können (Stichwort: Privatisierung des öffentlichen Raums, Räumungen etc.).

Versammeln als Forschungsverfahren zu begreifen, kann sich damit verbinden, Raum- und Zeitparameter zu verändern und damit neues Wissen generieren. Das Theater bietet sich dafür als ein Ort an, da es sich in viele andere Foren verwandeln kann. Dort können Versammlungsstrategien und Parameter übereinandergelegt, miteinander vermischt, neu befragt werden.

Medien und Medialität des Versammelns

Eine Versammlung ist eine Zusammenkunft, die jemandem/mehreren/vielen eine Stimme verleiht im Sinne einer Autorisierung und / oder Selbstautorisierung. ‚Eine Stimme verleihen‘ ist dabei immer auch als ein medialer Vorgang zu verstehen. Dieser Vorgang ist gebunden an die Adressierung bzw. Konstituierung einer Gruppe, die eine Zeugenschaft übernimmt. Dies ist häufig, aber nicht immer, eine bestimmte Form von Öffentlichkeit. Setzt man das klassische Kopräsenzkriterium für Versammlungen an, lässt sich der Medieneinsatz vor, während und nach der Versammlung unterscheiden. Dann wird sofort deutlich, dass unterschiedliche Medien zugleich die Verhältnisse zwischen dem Vor, dem Während und dem Nach der Versammlung verändern und zwar so grundlegend, dass dabei auch das Kriterium der Kopräsenz als solches in Frage gestellt wird.

Legt man einen weiten Medienbegriff zugrunde, sind Versammlungen immer medial: So werden beispielsweise Sprecherinnen im Zuge ihrer Teilhabe an der Versammlung zu ‚Medien‘. In diesem Zusammenhang wäre der Medienbegriff zu Figuren der Stellvertretung und der Repräsentation

¹⁰⁸ Der Wiki-Artikel »Versammeln« ist zum Zeitpunkt der Veröff. meiner Dissertation nicht online verfügbar und wurde aus diesem Grund dem Anhang beigelegt. Er bündelt im künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste« (Hafencity Universität, Forschungstheater/ FUNDUSTHEATER/ K3-Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg) 2012-2014 hervorgebrachtes Wissen über das Versammeln als Methode Transdisziplinärer Forschung. Ich beziehe mich in meiner medienhistorischen Recherche zu *Public Address Systemen* als Versammlungsmedien (4.1.2) auf den Artikel.

durch Personen ins Verhältnis zu setzen.

Wie steht die Medienentwicklung im Verhältnis zu Versammlungskonventionen? Ob die Medienentwicklung zu horizontaleren, ‚flüssigeren‘, basisdemokratischeren Strukturen führt, ist derzeit eine viel diskutierte Frage, ein Begehren.

Die Planungszeiträume, die Dynamik von Versammlungen verändern sich durch Medien, z. B. Initiator_innen werden unklar, Schwarmlogik greift (jeder hat das Gefühl, mit aufgerufen zu haben). Damit geht ein Widerstand gegenüber klassischen repräsentativen Strukturen, ein Anspruch auf Selbstrepräsentation einher, eine Vervielfältigung von Teilöffentlichkeiten (z.B. ‚Freunde‘ in social media) ist die Folge.

Wie entwickelt sich die Handlungsfähigkeit von Versammlungen im Verhältnis zum Aufbrechen repräsentativer Strukturen? Was geschieht, wenn die bindende Kraft klassischer repräsentativer Strukturen schwindet?

Gibt es zu dieser Entwicklung auch eine Gegenbewegung: Eine neue Wertschätzung der geschlossenen Versammlung, der Exklusivität, der Sakralität der Präsenz?

Was ist medial aktualisierbar in einer Versammlung?

Wie richten Medien die Aufmerksamkeiten der Versammlung ein?

Wie konditionieren Medien die Aufzeichnung der Versammlung?

Publika des Versammelns

Jede öffentliche Versammlung hat ein doppeltes Publikum (intern/ extern, anwesend/abwesend, o.ä.). Die Adressierung des externen oder abwesenden Publikums ist häufig medial vermittelt. Mittlerweile ist aber auch die interne Kommunikation immer stärker medial vermittelt. Dies kann damit einhergehen, dass die Grenzen zwischen internem und externem Publikum verwischen. Über Medien kann darüber hinaus eine Skalierung zwischen internem und externem Publikum stattfinden.

Versammlungen können danach differenziert werden, ob sie eher heterogene oder eher homogene Akteure versammeln. Versammeln als Forschungsverfahren zu begreifen, verbindet sich eher mit Versammlungen von Akteuren, die normalerweise nicht zusammenkommen

Versammeln als transdisziplinäres Forschungsverfahren/ Versammeln als Forschen in der Actor-Network-Theory:

In der neueren Methodendiskussion der Sozial- und Kulturwissenschaften findet sich eine Engführung von Versammlung und Forschung, und zwar in Bruno Latours entsprechend betitelter Buch *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. In dem im folgenden zitierten Abschnitt geht es Latour um die Frage, was eine sozialwissenschaftliche Untersuchung leisten soll:

(...) through the report concluding the enquiry the number of actors might be increased; the range of agencies making the actors act might be expanded; the number of objects active in stabilizing groups and agencies might be multiplied; and the controversies about matters of concern might be mapped. (...) a good account will perform the social in the precise sense that some of the participants in the action – through the controversial agency of the author – will be assembled in such a way that they can be collected together. (Herv. B. Latour) (1)

Eine sozialwissenschaftliche Untersuchung ist diesem Verständnis zufolge nicht in erster Linie darauf angelegt, auf einer gänzlich vom Gegenstand der Untersuchung unterschiedenen Ebene Erkenntnisse zu produzieren und festzuhalten. Es geht vielmehr darum, im Untersuchungsfeld, dem Sozialen selbst, mittels der Untersuchung zu wirken. Wer ein Actor-Network beschreibt, wird tendenziell zu einem Teil des beschriebenen Netzwerks. Das kann das Netzwerk verändern, kann die Zahl der Akteure im Netzwerk erhöhen und neue Handlungsmöglichkeiten eröffnen. Latour schreibt, der Report, oder auch Account, performe das Soziale, indem er die an der Aktion

Beteiligten so versammelt, das sie gesammelt werden können. Um dies zu verstehen, gilt es den spezifischen Handlungsbegriff Latours mitzudenken, demzufolge nicht Menschen handeln, sondern Netzwerke oder Ensembles, in denen Menschen und Nicht-Menschen, also Maschinen, Dinge, Materialien, andere Lebewesen, miteinander in Verbindung stehen. Erst die Verbindung zwischen beiden Arten von Akteuren macht Handlung möglich. Und was für das Handeln im allgemeinen gilt, gilt auch für das Wissen: Nicht Menschen wissen, sondern Netzwerke von Menschen und Dingen, Medien, Institutionen, Materialien, Werkzeugen. Reassembling meint vor diesem Hintergrund auch, im Unterschied zur traditionellen Auszeichnung des Menschen als eigentlich handelndes und wissendes Subjekt, die Mitwirkung der Dinge in Erinnerung zu rufen und zu würdigen. Reassembling kann dies insofern genannt werden, als die Beschreibung eines Actor-Networks das Netzwerk als Versammlung zur Erscheinung bringt. Der gute Account ordnet das Netzwerk als Versammlung an und performt damit das Soziale, insofern das Netzwerk als Versammlung seine Mitglieder zählen, sich von sich selbst Rechenschaft ablegen und weitere Handlungen abstimmen kann. Oder im Hinblick auf das Wissen als Handeln, das Forschen, formuliert: Es ist das Netzwerk, das weiß, doch es ist das Netzwerk als Versammlung, das weiß, dass es weiß, und das vielleicht auch weiß, was es nicht weiß, aber herausfinden könnte.

Versammeln als Teil des klassischen Forschungsprozesses: Wenn Wissenschaftler_innen sich versammeln, um sich – etwa im Rahmen eines Kolloquiums - über ein bestimmtes Thema auszutauschen, entsteht im Zuge des Austausches, der Kombination und Diskussion gegebener Wissensstände immer auch neues Wissen, und zwar nicht nur auf in faktischer, sondern auch in einer diskursiven Dimension, in der verhandelt wird, was wie gesagt werden kann, was wie gezeigt werden muss, was vorausgesetzt wird, ob und wie Aussagen einander ergänzen oder einander widersprechen etc. Dennoch werden solche Versammlungen im Zeichen des Wissens, solche epistemischen Versammlungen, meist nicht im engeren Sinne als Teil eines Forschungsverfahrens betrachtet, sondern als Momente der Veröffentlichung von Forschungsergebnissen begriffen, die auf andere Weise und an anderer Stelle gewonnen werden. Dabei spielen Praktiken wie das Vermitteln oder das Präsentieren von Wissen eine wichtige Rolle.

Aus performativer Perspektive ist die Präsentation von Wissen ein Prozess der Vergegenwärtigung und der Verkörperung, der nicht ohne Transformation vonstatten geht. In der Dimension des Performativen schwimmt daher die Grenze zwischen Lernen und Forschen, denn Wissen in neuer Weise zu verkörpern, hat immer das Potenzial, nicht nur gegebenes Wissen zu reproduzieren, sondern auch neues Wissen zu generieren (2). Dieser wissenspoietische Charakter der Präsentation lässt sich sowohl in experimenteller als auch in historischer Perspektive fokussieren (3): Lecture Performances, also Wissenspräsentationen, die gezielt mit ihrem performativen Charakter arbeiten, können ein Vortragsszenario gezielt als Forschungsszenario gestalten und auswerten. Dazu gehört auch die Versammlung eines bestimmten Publikums, die Praxis des Versammelns also - qua Einladung, Adressierung und Beteiligung. Parallel dazu lässt sich in wissenshistorischer Dimension zeigen, dass die Entwicklung einer neuen Episteme, wie beispielsweise die Entwicklung des naturwissenschaftlich-experimentellen Wissens, immer auch mit der Entstehung einer neuen Art von Öffentlichkeit und damit zugleich mit neuartigen Formen des Versammelns in Verbindung steht, etwa indem man die Zuschauer erstmals als Augenzeugen eines gezielt hervorgebrachten Geschehens adressiert und einbezieht (3).

Versammeln als Teil des performativen Forschungsprozesses

Während nach gängiger Auffassung die an einer epistemischen Versammlung Beteiligten ihre unterschiedlichen Wissensstände in die Versammlung mitbringen, um sie hier miteinander auszutauschen und zu verknüpfen, ist es aus performativer Perspektive eine wechselseitige Beziehung zwischen Sprechakt und verkörperter Versammlung, die ausmacht, was hier jeweils als gewusst erscheinen und damit erkannt werden kann. Für die transdisziplinäre Forschung zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, also für Forschungsprojekte an denen, je nach Forschungsfeld und -gegenstand, jeweils spezifische, so genannte Alltagsexperten beteiligt sind, ist ein solches Verständnis von Wissen in der Tat von zentraler Bedeutung. Hinsichtlich der im Theater der Gegenwart weit verbreiteten Arbeit mit so genannten Alltagsexperten wird selten

wahrgenommen, dass der Begriff des Alltagsexperten zunächst eine Art Oxymoron ist: Der Alltag kennt keine oder aber ausschließlich Experten. Entscheidend für die Arbeit mit Alltagsexpertinnen ist daher, die entsprechenden Personen mit ihren Erfahrungen zunächst als Expertinnen für etwas Bestimmtes zu begreifen und sie in der Rolle der Expertin anzusprechen. Die so genannten Alltagsexperten sind keineswegs von vornherein Expertinnen für ein bestimmtes Feld, sie werden vielmehr unter dem Begriff „Alltagsexperten“ gefasst, weil ihre Expertise eben nicht bereits durch gegebene gesellschaftliche und diskursive Rahmungen als Expertise erscheint oder gar beglaubigt ist. Stattdessen ist es der Rahmen des Forschungsprojekts selbst, der sie als Expertinnen für eine spezifische Forschungsfrage adressiert und einsetzt. Versammlungen mit solchen Expertinnen werden im Rahmen von transdisziplinären Forschungsprojekten also nicht einfach einberufen, um von einer gegebenen Expertise zu profitieren, sie müssen diese Expertise in der Art des Versammelns ein Stück weit erst als solche figurieren, müssen Rollen und Protokolle vorgeben, die es den Versammelten erlauben, in jenen „Zustand unserer“ zu kommen, der weiß. Dies umreißt in der Tat genau jene Praxis des Versammelns, die entsteht, wenn die performativen Künste sich mit epistemischen Versammlungen zu befassen beginnen. Ein prominentes Beispiel, an dem dies anschaulich werden kann, sind die Arbeiten Hannah Hurtzigs und der Mobilen Akademie, die mit ihrem Schwarzmarkt des Wissens ein Szenario erfunden und gestaltet hat, in dem bis zu hundert Personen aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft entlang eines gemeinsamen Themas zu Experten ernannt werden. Die performative Geste, die in dieser Anordnung steckt, ist zunächst die der Gleichstellung sehr unterschiedlicher Expertisen. Dabei sitzen alle Expertinnen an jeweils einem kleinen Tisch und stehen hier für kurze Beratungsgespräche zur Verfügung. Auf diese Weise werden die versammelten, sehr heterogenen Expertisen im Protokoll der Beratung einheitlich formatiert. Dies ist gerade deshalb interessant, weil unter Umständen gerade die Experten, deren Expertise gesellschaftlich bereits eindeutig beglaubigt ist, nämlich die Wissenschaftlerinnen, dafür eine Übertragungsleistung erbringen müssen. Eignet sich ihr Wissen doch unter Umständen weniger zur persönlichen Beratung als das ihrer praktisch tätigen Mitexperten. In den Forschungsprojekten des Kollegs Versammlung und Teilhabe finden sich vergleichbare Beispiele; etwa ein von Inga Reimers veranstaltetes Dinner, das Expertinnen und Gäste zum Thema der nicht-visuellen Wahrnehmung zusammenführt. Blinde, Volkskundler, Reiki-Lehrerinnen geben dabei einander formal gleichgestellte Inputs – einheitlich formatiert im Genre der Tischrede. Versammeln als Forschen kann in diesem Kontext auch bedeuten, einen spezifischen Personenkreis in neuer Weise zu versammeln und damit zum Sprechen, Wissen, Urteilen zu autorisieren. So hat Elise von Bernstorff unter dem Titel „Das jüngste Gericht“ Jugendliche an der Schwelle zur Strafmündigkeit probeweise als eine Art Prüfungskommission im Amtsgericht versammelt, da die Schwellensituation der Jugendlichen im Verhältnis zum Recht sie in gewissem Sinne zu idealen Prüferinnen unseres Rechtswesens macht. Damit eine Versammlung ihren Teilnehmern aber so grundlegend andere, gesellschaftlich nicht vorformatierte Rollen und Protokolle eröffnen kann, mehr noch: damit die Teilnehmerinnen diese Rollen tatsächlich performen können, ist in performativer Dimension eine intensive Vorarbeit zu leisten. Zahlreiche Aspekte sind in dieser Praxis forschenden Versammelns zu bedenken, denn was am Ende als das Wissen der Versammlung zur Erscheinung kommt, hängt wesentlich davon ab, wer wie zum Wissen eingeladen, autorisiert und ermutigt wird, wie Wissen aufgerufen und bestätigt, missverstanden, verkörpert und reenacted wird und zwar im Gebrauch von Interfaces zu anderen Versammlungen, im Gebrauch medialer Anordnungen der Aktualisierung und der Aufzeichnung, in der Performanz mehr oder weniger geteilter Rollenverständnisse, mehr oder weniger konfliktiver Strukturen der Stellvertretung und der Fürsprache und ganz unterschiedlicher diskursiver und imaginärer Rahmungen. Deshalb sind in Vorbereitung der Versammlung Adressierungen, Medieneinsätze, Raumordnungen, Zeitordnungen, Requisiten/Dinge/Werkzeuge, Kleiderordnungen, Choreographien und dramaturgische Protokolle mit Bedacht zu entwickeln und aufeinander zu beziehen (5). Hier lässt sich schließlich der Bogen zurück zur Actor-Network-Theorie spannen. Denn in der Tat umfasst die performative Aufmerksamkeit, die aufgebracht werden muss, um eine Versammlung in dieser Weise als Forschung zu betreiben, ungefähr jenes Spektrum von Akteuren, menschlichen und nicht-menschlichen, das auch in Actor-Networks verzeichnet wird. Zugleich gilt es in der performativen Praxis des Versammelns ebenso an bestehende Actor-Networks anzuschließen, sie aufzufinden, zu

aktivieren und sichtbar zu machen, wie das daraus sich ergebende Potenzial zu einer neuen, noch nicht dagewesenen Art der Versammlung zu nutzen. Aber auch ein Unterschied zwischen dieser Praxis forschenden Versammelns und dem von Latour geschilderten Zusammenhang zwischen Netzwerk, Account und Versammlung lässt sich vor diesem Hintergrund fassen. Er findet sich auf der Ebene der prozessualen Anordnung, der zeitlichen Abfolge. Denn während es bei Latour der Account, der Bericht, die Aufzählung des Gesammelten und darin Versammelten ist, der das Netzwerk zur Versammlung macht, ist es im Falle performativer Forschung umgekehrt das Versammeln als solches, das den Account als vielstimmige Rede und jeweils neue epistemische Praxis erst hervorbringt. Forschung zeigt sich dabei als eine Arbeit an den Voreinstellungen, die bedingen, was im Zuge einer Versammlung als Wissen zur Erscheinung kommen kann. Sie bringt neues Wissen nicht in erster Linie im Zuge der Erweiterung gegebenen Wissens, der Ausweitung des Wissens also, hervor, sondern indem sie Wissen anders als bisher zur Erscheinung kommen lässt. Während der Account bei Latour – trotz aller Vernetzung – an ein klassisches Rollenverständnis des Forschenden anschließt und denjenigen als den eigentlichen Forscher auszeichnet, der den Bericht gibt, lässt sich das, was durch die Arbeit an den performativen Voreinstellungen als Wissen der Versammlung hervorgebracht wird, nicht mehr ohne weiteres dem Initiator der Versammlung als Autorin zurechnen. Zugleich liegt es gewissermaßen in der Versuchsanordnung begründet, dass sich die Versammlungen, die auf diese Weise hervorgebracht werden, deutlich von den gängigen epistemischen Versammlungen im Namen der Wissenschaft unterscheiden. Interessanter Weise lässt sich Versammeln also gerade dann als Forschen evident machen, wenn es Szenarien hervorbringt, die nicht dem Diskurs akademischer Forschung entsprechen, und damit gesellschaftlich als Vermittlung, Popularisierung, Bildung, Selbsterfahrung, bürgerschaftliches Engagement oder Freizeitvergnügen gelten. Versammeln als Forschen zu betrachten, ist vor diesem Hintergrund ganz wesentlich mit der Frage nach der Beziehung von Forschung und Teilhabe verknüpft.

- (1) Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York, S. 138.
- (2) Gergen, Mary M. / Gergen, Kenneth J. (2010): „Performative Sozialwissenschaft“, in: *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, S. 358-366
- (3) Peters, Sibylle (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld.
- (4) Vgl. Schaffer, Simon/Shapin, Steven (1985): *Leviathan and the Air Pump. Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton.
- (5) Peters, Sibylle (2013): „THE ART OF BEING MANY. Zur Entstehung einer Kunst der Versammlung im Theater der Gegenwart“, in: Peters, Sibylle (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 167-187.

Text-Ausschnitte aus *ESSO HÄUSER ECHO* – ein Nachruf

STOP

Äh stoppen lässt sich's natürlich nich'
Stoppen lässt sich's natürlich nich'
Stoppen lässt sich's natürlich nich'
Äh stoppen lässt sich's natürlich nich'
Stoppen lässt sich's natürlich nich'
Äh stoppen lässt sich's natürlich nich'
Stoppen lässt sich Gentrifizierung natürlich nich'

Sondern man kann `n paar kleine
Inseln raushauen
Und vor allen Dingen
Kann man sie wahnsinnig nerven
Und das is' irgendwie gut
Dass man's nicht einfach so überlässt
Sondern wenigstens die wahnsinnig nervt
Ich hab Lust sie wahnsinnig zu nerven
Obwohl ich gar nich'
Der Typ eigentlich dafür bin

LAMENTO

Guck dich mal um / Alles weg
Es sind die ganzen Leute weg
Da waren früher / Mal Läden / Da biste umgefall'n

Meine Tanke ist weg / Meine Tankstelle
46 Jahre meines Lebens fehlen
46 Jahre wohn ich jetzt hier auf St. Pauli
46 Jahre sind jetzt irgendwie
Meine Tanke ist weg
Jetzt ist der Wandel vollzogen

Und ich weiß warum ich diesen Stadtteil
Geliebt hab
Ich hab 15 Jahre in den Esso Häusern gewohnt
Meine Tanke is' weg
So sieht's aus

Und das ist mit einem Schlag halt
Weg alles `ne
Es sind die ganzen Leute weg
So
Ich glaube das letzte Stück St. Pauli
Ist jetzt mit den Esso Häusern
Gestorben
So sieht's aus

Hier wird nur noch
Disney World draus gemacht
Jetzt fehlt nur noch
Dass wir dieses
Bescheuerte Riesenrad kriegen
Und und und die bekloppte Seilbahn ja klar
Da waren früher / Mal Läden/ Da biste umgefall'n

Guck dich mal um / Alles weg
Es sind die ganzen Leute weg
Da waren früher / Mal Läden / Da biste umgefall'n

Nö
Nö also
Dieser Stadtteil ist dermaßen vermarktet worden
Dermaßen zugeschissen
Meine Tanke is' weg

Hier is' nur noch, trendy Beliebigkeit angesagt
Hier gibt das Läden die würden überall hin passen
Nach Köln nach äh Honolulu nach Shanghai

Nö
Nö also
Dieser Stadtteil ist dermaßen vermarktet worden
Dermaßen zugeschissen
Meine Tanke is' weg

Ja tut mir Leid äh
Das hört sich verbittert an
Das hört sich immer wieder dasselbe an
Aber

Da war 'n Hotel an der Ecke
Da war 'ne kleine Bar
Da sind alles
Da sind Leute hingekommen von St. Pauli
Leute die nur gewohnt haben
Die hier gearbeitet haben
Ob seiden oder halbseiden – scheißegal
Nur
Das war'n Anlaufpunkt
Solche Läden gab das hier früher
'ne ganze Menge
So Nachbarschaftskneipen

Guck dich mal um / Alles weg
Guck dich mal um / Alles weg
Es sind die ganzen Leute weg
Da waren früher / Mal Läden/ Da biste umgefall'n

ZEICHEN VON ZEIT

Eigentlich verschwindet
Eigentlich verschwindet äh
Eigentlich verschwindet so'n Zeichen von Zeit
Und das find' ich immer ganz schwierig
Wenn man irgendwie die Zeit nich' mehr spürt
Also wenn alles so ähnlich ist
Dass halt keine Zeit mehr spürbar ist
Wenn du keine Epochen mehr irgendwo siehst
Sondern alles eine Zeit ist
Ich glaub das ist total schwer
Ich glaub man verliert sich dann da drin
Und das ist glaub ich das auch was alles gleich macht
Dass es nicht nur gleich aussieht
Sondern dass die Zeit verschwindet

BAGGER

Weil St. Pauli war ja / Das ist noch nicht so lange her / Ja auch ein einfacher Arbeiterstadtteil / Das ist nu' einmal so 'ne / Und da kann man nicht ratz fatz mal eben schnell äh / Hier 'ne / Hier so 'ne Luxus / Äh hier à la Mabeya hinstellen / Weil dann ist klar dass die Leute wütend werden / Sagen jetzt reicht's einfach mal / Es / Reicht / Jetzt

If Esso Häuser is gone / Then the whole community is gone / The whole concept of being one together / As one entity is gone / There is no perspective / There is nooo future anymore

Geht doch woanders hin / Man / Ihr könnt euch doch alles leisten / Ihr Reichen / Ihr könnt überall auf jede / Ihr könnt euch Inseln kaufen / Macht das doch da / 'ne / Oder in die Hafencity zum Beispiel / Die steht ja leer

St. Pauli is a kind of a community / A caring community / A future or a visionist community / If they are trying to destabilize the St. Pauli System / Humanly / Economically / Politically / Than that system is questionable / Yeah

Mein Name ist Zlatko / Ich war der letzte Mohikaner / Der letzte Gewerbetreibende mit Migrationshintergrund am Spielbudenplatz / Es ist nicht nur eine wirtschaftliche / Sondern auch eine ethnische Verdrängung in St. Pauli im Gange / Der eine muss bleiben / Der andere kann wie ein Stück Dreck entsorgt werden / Dabei macht doch die Mischung den Kiez doch aus / Die hat St. Pauli erst berühmt gemacht / Und auch wenn's die Tourismusverantwortlichen nicht gerne hören / Wirklich weltbekannt ist Hamburg nicht für Alster Hafen oder Elbphilharmonie / Sondern für St. Pauli und sonst für gar nichts

Krass wie der sich da rein frisst / So'n Bagger ist schon wahnsinnig faszinierend / Irgendwie so'n Abriss-Ding / Hat irgendwie was Tierisches / Sieht aus wie n futuristischer Dinosaurier / N Auge hat er auch

Sieht aus als würd'n Dinosaurier das Haus auseinander nehm' / Ah ich bin grad' / Ziemlich emotionslos ich / Ich bin grad' einfach fasziniert

Irgendwie ist das auch gut / Wenn man dann / Wenigstens selber dabei sein kann / Und das seh'n kann / Ich glaub das gehört zur / Trauerarbeit / Dass man die Zerstörung dann auch wirklich selber sieht

Ich fürchte wir sind so die nächsten / Denn wir sind mit dem Block hier die Letzten / Die noch einigermaßen finanzierbaren Wohnraum haben

CHORAL

Mit Grauen mit Grauen ahne ich
Mit Grauen mit Grauen ahne ich
was da jetzt hinkommt
Meine Tanke is' weg
Meine Tanke is'weg
Jetzt is' der Wandel vollzogen

GRABREDE

Es ist einfach der Puls
Dieses Stadtteils
Und der fehlt / der is' weg
Und den kann ich auch nicht dadurch ersetzen
Dass ich sage äh
Wir bauen irgendwie was Neues
Das ist nicht das Gleiche
Das ist absolut nicht das Gleiche
Nein Nein
Ich äh

SOWEIT IS' ES SCHON GEKOMMEN

Ey soweit is' es schon gekommen
Dass man für 'ne Esso kämpft
Soweit is' es schon gekommen
Eigentlich würde man ja nie für so was kämpfen
Für 'ne Tankstelle
Ich mein' das sind total schlimme Leute - Esso
Das is 'ne total schlimme Firma
Soweit is' es einfach schon gekommen
Eigentlich war ja die Esso schon irgendwas
Was man nich' unbedingt wollte
Eigentlich will man ja was ganz anderes
'ne ganz andere Stadt

Grauen

1)

148 149 150 151

morgen Mit Grau- en, mit Grau- en ah- ne ich Mit

heute Mei- ne Tan- ke ist weg

gestern Mei- ne Tan- ke ist weg

152 153 154 155 156

Grau- en, mit Grau- en ah- ne ich Mit Grau- en, mit

Mei- ne Tan- ke ist weg Mit Grau- en, mit

Mei- ne Tan- ke ist weg jetzt ist der

157 158 159 160 161

Grau- en ah- ne ich Mit Grau- en, mit Grau- en

Grau- en ah- ne ich was da jetzt hin- kommt. was

Wan- del voll- zo- gen jetzt ist der Wan- del voll-

Komposition: Christine Schulze und Megafonchor

Nachtkritik-Artikel über die Bühnenversion von *ESSO HÄUSER ECHO* – ein Nachruf

https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9467:esso-haeuser-echo-sylvi-kretzschmars-protesterprobter-megaphon-chor-gibt-auf-kampnagel-sein-indoor-debuet&catid=206&Itemid=99

Esso Häuser Echo - Sylvi Kretzschmars protesterprobter Megaphon-Chor gibt auf Kampnagel sein Indoor-Debüt Protestverstärkungsapparatur von Tim Schomacker

Hamburg, 1. Mai 2014. Einen viel besseren Premierentermin als den Ersten Mai mit seiner wechselhaften Protesttagsgeschichte kann man sich schwer vorstellen für eine Arbeit, die das Megaphon in den Mittelpunkt rückt. Als Fetisch- und Demo-Ding. Als tragbaren Teilhabe-Verstärker.

"Inseln raushau'n ..."

Als Nachruf will die Musikerin, Choreographin und Politaktivistin Sylvi Kretzschmar ihr Performance-Stück für zehnköpfigen megaphonierten Frauenchor verstanden wissen. Es ist ein Nekrolog auf die so genannten Esso-Häuser, ein Plattenbau-Ensemble im Hamburger Stadtteil St. Pauli, das nach dem Kauf durch Investoren vor dem Abriss steht. Eine Geschichte, an der sich – ähnlich wie seinerzeit bei der Entwicklung des Gängeviertels – Protest gegen aktuelle Stadtentwicklung in der Hansestadt zugleich konkret und symbolisch konzentriert. Und weil Protest eine Sache auch der Straße ist, spielt die in "Esso Häuser Echo" fokussierte Stimmverstärkungsapparatur eine zentrale Rolle.



"Ich habe Lust, sie wahnsinnig zu nerven." Die Choristas in Aktion. © Rasande Tyskar

Zu Beginn stehen und liegen zehn weiße Megaphone im sonst leeren Bühnenraum. Vom Band, über ein zum gefühlten langsamen Beat geschichtetes Hintergrundgeräusch, eine Stimme. "Ich denke..." Pause. "Äh..." Pause. Dann, deutlich weiter hinten und in schüchternerer Stimmlage: "...ich weiß nicht, was ich sagen soll." Ein Lachen. Eine Gruppe von zehn uneinheitlich schwarz gekleideten Frauen betritt die Bühne, nimmt die Megaphone zur Hand, formiert sich zu einer Rautenform. Aus den Verstärkertrichtern ist nun ein offenbar aus O-Tönen montiertes kurzes Musikstück zu hören. Aus allen zehn Trichtern derselbe scheppernde, wiederum langsame Rhythmus auf einem Geräuschbett, darüber eine fast verwehte Gesangsmelodie. Frauenstimme, ohne Text. Die Chorformation

setzt sich in Bewegung, durchschreitet den Raum. Misst ihn, indem die Schalltrichter in je unterschiedliche Richtungen gehalten werden akustisch ein wenig aus. Aus der schreitenden Raute wird eine Phalanx. Die Frauen nehmen das Sprechteil zur Hand. Und beginnen chorisch zu sprechen, während sie sich langsam auf das Publikum zubewegen: "Stoppen lässt sich das natürlich nicht". Es ließen sich höchstens "Inseln raushau'n". Und "Ich habe Lust, sie wahnsinnig zu nerven – obwohl ich eigentlich gar nicht der Typ dafür bin."

Ein Kollektivsubjekt wird nicht mehr angenommen

Was hier musikalisch, choreographisch inszeniert wird, ist ungeübtes öffentliches Sprechen. Inklusive all der Schüchternheiten und Stockungen, des Nichtweiterwissens und der Wiederholung. Dieses Sprechen findet just an der Schnittstelle von zugleich Notwendigkeit und Vergeblichkeit von Protest statt. Das wiederholte, langgedehnte "... sie ungeheuer zu nerven" gibt eine Richtung vor für "Esso Häuser Echo". Denn ein Kollektivsubjekt, dessen Stimme sich durch das technische Ding des Megaphons kanalisieren würde, wird nicht mehr angenommen. Es bleibt der Protest als Hemmschuh. Ein Echo von jenem französischen Holzschuh, aus dem sich etymologisch das Wort "Saboteur" herleitet. Dass es gelten (und vor allem möglich sein) könnte, Verhältnisse umzustößen, in denen der Mensch ein geknechtetes Leben führt, daran glaubt so recht kaum einer mehr. Die Teilhabe ist also in gewisser Weise eben jene Artikulation, um die es hier geht. Bis hin zu einer Sequenz kurz vor Schluss, in der der Chor nach wiederholtem "Soweit ist es schon gekommen" die bittere Pointe nachschiebt: "... dass man für eine Tankstelle kämpft".

Zwischen diesen beiden – vergeblichen – Sätzen entwirft Kretzschmars Chor eine nichtnarrative Bildfolge. In immer neuen Konstellationen – von denen nicht wenige diffus an ein konstruktivistisches choreographisches Theater der 1920er Jahre erinnern – formiert sich das Verstärker-Kollektiv. Schön eine Serie zu simpel auf Körper und Boden geschlagenem Rhythmus fast ritualhaft zelebrierter Variationen über den Satz "Guck Dich mal um ... die ganzen Leute ... alles weg". Oder eine vom Band auf die Megaphone gespielte hübsch arrangierte Collage aus Field-Recordings vom Teil-Abriss der nicht schönen aber mietgünstigen St.-Pauli-Häuser, die wörtlich die akustischen Gegebenheiten des Raums lautsprecherorchestral auspendelt. Darüber Einzelstimmen wie: "Ich glaube, das gehört zur Trauerarbeit dazu, dass man die Zerstörung dann auch wirklich selber sieht".



Damals noch Teil Straße: der Megaphonchor 2013. © Rasande Tyskar

Hilfreicher Anstoß

Auch wenn die Großform des Abends gegen Ende ihre Stringenz ein wenig aufgibt, auch wenn einzelne Bilder unnötig abgebrochen und nicht weitergeführt werden – so wird eine der Choristas einmal mit den Megaphonen aller behängt und fängt dann mit dieser neuen Situation nichts weiter an – ist "Esso Häuser Echo" ein hilfreicher Anstoß für ein neuerliches Nachdenken über das Verhältnis dieses Bühnendrinns und jenes Draußens, von dem Bühne ja doch gerne handeln möchte. Alles eine Frage des Kontexts. Ihren haben sich Kretzschmar und Ensemble insofern ertragreich abgesteckt, als der Megaphonchor im vergangenen Jahr tatsächlich Bestandteil jener Anti-Gentrification-Proteste war, den sie hier auf Kampfnagel gewissermaßen re-enacten. So wie das Textmaterial des Chorstücks von denen stammt, denen hier die vielbeschworene Stimme verliehen werden soll. Den (nunmehr früheren) Bewohner/innen der (inzwischen geräumten) Häuser.

Esso Häuser Echo – Ein Nachruf (UA)

Konzept, Regie: Sylvi Kretzschmar, Kostüme: Simone Ballüer, Choreographie, Musik: Camilla Milena Féher, Sylvi

Kretschmar, Dramaturgie: Liz Rech.

Mit: Vera Brakonier, Anne Brüchert, Doreen Grahl, Andrea Hantscher, Heike Noeth, Ann-Kathrin Quednau, Liz Rech, Regina Rossi, Annika Scharm, Anja Winterhalter.

Dauer: 1 Stunde, keine Pause www.kampnagel.de

Sylvi Kretschmar, 1977 Jena geboren, ist Absolventin des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft und arbeitet an der Schnittstelle von Performance, Musik und Choreografie. Mit Camilla Milena Féher, die zu ESSO HÄUSER ECHO die Musik beigesteuert hat, arbeitet sie auch unter dem Label [Skills](#). Darüber hinaus ist Sylvi Kretschmar Teil von [Schwabinggrad Ballett](#). Das Hamburger Schwabinggrad-Ballett-Projekt [Platz der unbilligen Lösungen](#) wurde im Sommer 2012 auf nachtkritik.de besprochen.

Kritikenrundschau

"Wie Klageweiber sehen die Frauen aus, wenn sie abwechselnd auf den Boden und den eigenen Brustkorb schlagen", schreibt DEF in der **Hamburger Morgenpost** (3.5.2014). Die Megaphone verwandelten sich in ihren Händen "wahlweise in eine Waffe, einen bedrohlichen Schlund oder mahnende Glocken". "Suchend nach unten getragen, sehen sie aus wie Geigerzähler, die den Grad der (gesellschaftlichen) Vergiftung melden könnten."

ST. PAULI BLOG

STARTSEITE
BLAULICHT
RÖTLICHT
SCHLAGLICHT
TAGESLICHT
IMPRESSUM

präsentiert vom

Hamburger Abendblatt



SCHLAGLICHT / SONNTAG, 25.05.2014

Esso-Häuser: Nachruf per Megaphon



Artikel empfehlen:

113

Teilen

0

Twittern

0

8+1

Das Megaphon-Ballett ist inzwischen ein Markenzeichen der Esso-Bewegung und bundesweit bekannt. Am Sonnabend führte es sein Requiem für die Esso-Häuser auf dem Spielbudenplatz auf.

In diesem Halblicht bei Gewitterhimmel sieht man sie zuerst gar nicht, wie sie aus der Taubenstraße kommen. Zehn Frauen mit Megafonen, die zuerst stumm Richtung Reeperbahn gehen, dann laufen sie in Reihe ein Stück zur Seite, sammeln sich vor dem Bauzaun, schreiten wieder mitten durch die Zuschauer. Das Megaphonballett erobert sich seinen (Spiel-)Raum, ernst und schlicht in Schwarz gekleidet. Es geht schließlich um das „Esso Häuser Echo“, eine Art Requiem.

Über den Autor:

Irene Jung

Irene Jung, 58, hat schon als Studentin im "Silbersack" durchgefeiert, arbeitet seit 25 Jahren für das Hamburger Abendblatt und lebt fast zehn Jahre auf St. Pauli. Jetzt kümmert sie sich um Themen zwischen Neuem Pferdemarkt und Park Fiction - von Wochenmarkt bis Blue Hour und Shisha-Cafe





So will die Musikerin und Performance-Künstlerin Sylvi Kretzschmar das Stück für zehnköpfigen megaphonierten Frauenchor verstanden wissen, das bereits auf Kampnagel, im Park Fiction und bei Kundgebungen aufgeführt wurde. Aber der eigentlich Ort dafür ist hier, auf dem Spielbudenplatz am Bauzaun vor den dunklen Resten der Esso-Häuser.

**“Guck dich mal um
die ganzen Leute alle weg”**

Viele kennen die Texte schon, die rhythmisch aus den Megaphonen schallen, kurz und einprägsam. Sie sind eine Art kollektiver Nachruf, entstanden aus O-Tönen von Anwohnern und Nachbarn.



“Mein Tanke ist weg”

Im Februar hatte die Gruppe einen Aufruf an „Entmietete, Entfernte, Verzogene“, Nachbarn und Verscheuchte der Esso-Häuser gerichtet und sie um telefonische Kommentare gebeten. Während gegenüber das „Keese“ blinkt und rechts der Biergarten vom „Herzblut“ rot flimmert, füllen die Gedanken der Anrufer jetzt den Platz.

**“Stoppen lässt sich das natürlich nicht
aber man kann wahnsinnig viel daraus lernen”**

Neben den Aktivisten der Initiative Esso-Häuser sammeln sich jetzt immer mehr Zuschauer, Passanten und Radfahrer bleiben stehen, folgen der Choreografie mit ihren Handykameras. Ein paar Meter weiter grölt ein Jungesellenabschied dazwischen, auf der Straße hupen Autos. Geräusche wie Eintagsfliegen, während es hier gerade um Geschichte geht.

**“Die Zeit verschwindet
Du spürst die Zeit nicht mehr
Das macht alles so gleich”**

Altes wird abgerissen, Gentrifizierung kratzt die Patina vom Stadtteil, nimmt ganze Fassaden weg. Und ersetzt sie durch die Schmucklosigkeit moderner

Baustandards, durch Mode-Ketten oder Kaffee-Filialisten, genauso wie in London oder

Köln, oder äh, Honolulu, Shanghai
... Und dann noch die blöde Seilbahn

Die Gedanken unbekannter Kommentatoren ergeben einen Sinn, sie erschließen sich, wenn man sich hier mal umsieht. Die Werbetafel am Musical-Haus zeigt gerade einen Kussmund, dann irgendwelche Mobiltechnik, lautlos wie beim Zappen ohne Ton, beliebig.



Dazu trommelt der Chor auf großen Pappen auf dem Boden. Vor allem hätten die Performerinnen einen Preis für die weltweit innovativsten Nutzungsvarianten von Megaphonen verdient: Mal schwenken sie ihre Flüstertüten wie Fahnen, mal präsentieren sie sie wie große trichterförmige Blumen. Und mal zielen sie damit auf die Anwesenden, wie mit Megaphonen eben, die einen Wiederhall fordern.

“Ich habe Lust, sie wahnsinnig zu nerven
Obwohl ich eigentlich gar nicht der Typ dafür bin”

Inzwischen steht das Ballett in der Mitte des Platzes, umringt von etwa 200 Menschen, und es regnet. Dass sie wetterfest sind, haben die Frauen schon vor zwei Wochen gezeigt, als sie im strömenden Regen die Demonstration zum Beginn des Anrisses begleiteten. Heute steht vom Ostbau der Esso-Häuser nur noch ein Gerippe. Der Abrissbagger hat sich schon von hinten in den Gewerberiegel gefressen,

“Als würde ein Dinosaurier das Haus auseinandernehmen”

Man kann sich dem Sog dieser Texte ebenso wenig entziehen wie der Aufstellung des Balletts, das an wechselnden Standorten wechselnde Standpunkte ausdrückt. Und eine Reflexion über die Bewegung an sich:

“So weit ist es schon gekommen
dass man für Esso kämpft
Für eine Tankstelle”

Als der Chor schweigt, ist es ganz still. In geordneter Reihe gehen die Frauen vom Platz zurück zur Taubenstraße. Erst dort beginnt der Applaus, das Gejohle, fünf Minuten lang. Der Chor verbeugt sich und verschwindet dann verdient in

ESSO HÄUSER REQUIEM

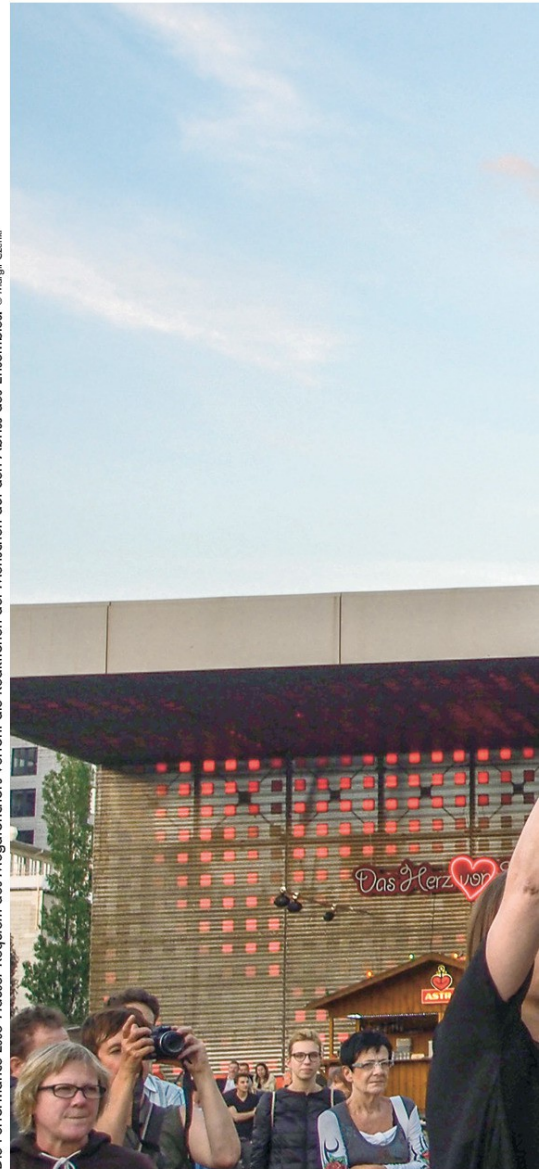
Svenja Baumgardt

Svenja Baumgardt (Kamera),
Mario Gehrke (zweite Kamera)
Sylvi Kretzschmar (Konzept
und Regie) mit dem Megafonchor
(Performance), 2014
Video, 25 Min., s/w, Ton
Courtesy Svenja Baumgardt

Während des Abrisses der *Esso-Häuser* interviewte die Hamburger Künstlerin und Performerin Sylvi Kretzschmar Passant*innen, ehemalige Bewohner*innen und Aktivist*innen der Initiative *Esso-Häuser*, die vergeblich für den Erhalt des Wohnkomplexes kämpften. Das dabei entstandene Textmaterial setzte sie mit dem Megafonchor in Szene. Das Stück verleiht so den Verdrängten buchstäblich die vielbeschworene Stimme. Der Chor aus zehn Frauen mit Megafonen bildet seit mehreren Jahren immer wieder ein temporäres, poetisches Kollektivsubjekt, das politische und choreografische Bewegungen eindringlich verstärkt. Die Performance *Esso Häuser Requiem* zum Abriss des Ensembles thematisiert das öffentliche Sprechen als Form der politischen Rede und des Protests. CR

162

Die Performance *Esso-Häuser Requiem* des Megafonchors vertont die Reaktionen der Menschen auf den Abriss des Ensembles. © Margit Camli



ARCH+ Magazin (abrufbar unter: <https://archplus.net/download/artikel/4955>)



163

ARCH+ Magazin (abrufbar unter: <https://archplus.net/download/artikel/4955>)

VIDEO-DOKUMENTATIONEN MEGAFONCHOR

Video1

Utopie TV (2013) VERSTÄRKUNG – eine kollektive Anrufung

Video-Dokumentation der Performance vom 13.05.2013 ca. 20 min

abrufbar unter: <https://vimeo.com/808998767> (letzter Zugriff 20.03.2023)

Video2

ESSO HÄUSER ECHO – ein Nachruf

Bühnenversion

Mitschnitt vom 1. Mai 2014 ca. 68min

abrufbar unter: <https://vimeo.com/94282895> (letzter Zugriff 20.03.2023)

Video3

Gerlach, Rasmus (2019) Sankt Paulis starke Frauen – der Megafonchor – Esso Häuser Requiem

Video-Dokumentation der Performance ESSO HÄUSER ECHO vom 25. Mai 2014) 41min

abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023)

LITERATUR UND QUELLENVERZEICHNIS

A

- AG Feministisch Sprachhandeln der Humboldt Universität zu Berlin (2014/2015) Sprachleitfaden. Zweite Auflage, Berlin. abrufbar unter: feministisch-sprachhandeln.org/wp-content/uploads/2015/04/sprachleitfaden_zweite_auflage.pdf (letzter Zugriff 22.03.2023).
- Agamben, Giorgio (2002) Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Übers. von Hubert Thüring, Frankfurt Main.
- Agamben, Giorgio/Badiou, Alain/Bensaid, Daniel/Brown, Wendy/Nancy, Jean-Luc/Ranciere, Jacques/Ross, Kristin/Žižek, Slavoj (2011) Democracy in What State?, New York.
- Anderson, Benedict (1983) Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London.
- Anonym (1919) Speeches Through Radiotelephone Inspire New York Crowds in: Electrical Review May 31 1919 (S. 895-896), abrufbar unter: <https://earlyradiohistory.us/1919vic.htm> (letzter Zugriff 22.03.2023).
- Appadurai, Arjun (2006) Fear of small numbers: An Essay on the Geography of Anger, Durham.
- Arch+ (2017): Neubebauung Areal Esso-Häuser, abrufbar unter: <http://archplus.net/home/archiv/artikel/46,4527,1,0.html> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Arch+ (2017) Esso Häuser Requiem, abrufbar unter: <https://archplus.net/download/artikel/4955> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Aristoteles (1994) Politik, Hrsg. v. Wolfgang Kullmann, übers. von Franz Susemihl, Reinbek bei Hamburg.
- Aschoff, Volker (1989) Geschichte der Nachrichtentechnik, Berlin/Heidelberg.
- Auslander, Philip (2008) Liveness. Performance in a medialized Culture, London/ New York.
- Austin, John Langshaw (1979) Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words), Stuttgart.
- Ayşe Çağlar (Hg.) (2019) Urbaner Protest: Revolte in der neoliberalen Stadt, Wien.

B

- Bacon, Francis (1626/1825) New Atlantis. A Worke Unfinished. In: The Works of Francis Bacon, Lord Chancellor of England Bd.2, hrsg. von Basil Montagu, London (S. 319-379).
- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Pérez, Germán Toro (Hg.) (2015) Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich-Berlin.
- Barthes, Roland (1990) Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M.
- Becher, Johann Joachim (1682) Nürrische Weißheit Und Weise Narrheit. Frankfurt a. M.
- Berger, Hilke (2014) Eintopf und Konsens. Urbane künstlerische Beteiligungsprojekte und die Kunst des sozialen Austauschs, in: Burri/Evert/Peters/Pilkington/Ziemer (S. 301-316).
- Bernstorff, Elise (2018) Die Performance des Gerichts. Zwei künstlerische Forschungen mit Kindern, Hamburg.
- Berr, Marie-Anne (1990) Technik und Körper, Berlin.
- Bippus, Elke (Hg.) (2009) Kunst des Forschens, Zürich-Berlin.
- Bippus, Elke (2010) Zwischen Systematik und Neugierde. Die epistemische Praxis künstlerischer Forschung. In: Gegenworte. Hefte für den Disput über Wissen, Heft 23 Frühjahr 2010 - Wissenschaft trifft Kunst (S. 21-23) abrufbar unter: people.zhdk.ch/elke.bippus/publikationen/gegenworte/Bippus_Gegenworte_2010.pdf (letzter Abruf am 22.03.2023).
- Birke, Peter (2010) Herrscht hier Banko? Die aktuellen Proteste gegen das Unternehmen Hamburg, in: Sozial.Geschichte Online/3, Duisburg und Essen (S. 148–191) abrufbar unter: duepublico.uni-duisburgessen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-24619/10_Birke_Banko.pdf (letzter Zugriff: 23.09.2021).

- Birke, Peter (2011) Im „Raum der Gegensätze“. Die Bedeutung der Auseinandersetzungen um Wohn- und Mietverhältnisse im Hamburger „Recht auf Stadt“-Netzwerk, in: Sozialistisches Büro (Hg.): Widersprüche e.V. 121, Scheßlitz (S. 67-78).
- Birke, Peter (2014) Sozialproteste im »unternehmerischen« Hamburg. Notizen zu ihrer Geschichte, in: Norbert Gestring /Renate Ruhne/Jan Wehrheim, (Hg.): Stadt und soziale Bewegungen, Wiesbaden (S. 83-98).
- Bischoff, Joachim/Joho, Michael/Schellner, Antje (2009) Hamburg als Paradigma, in: BdWi 15.02.2009, abrufbar unter: www.bdwi.de/forum/archiv/uebersicht/2380945.html#f2 (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Blessner, Barry/Salter, Linda-Ruth (2008) Aural Architecture, in: Doris Kleilein/Anne Kockelkorn/Gesine Pagels/Carsten Stabenow: Tuned City. Zwischen Klang und Raumspekulation, Berlin (S. 108-118).
- Böck, Christina (2019) Mit Hieronymus Bosch fing alles an, in: Wiener Zeitung 31.07.2019, abrufbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/medien/2020970-Mit-Hieronymus-Bosch-fing-alles-an.html> (letzter Zugriff am 22.03.2023).
- Boeing, Niels (2011) Recht auf Stadt - mehr als eine griffige Parole? Überlegungen zur neuen urbanen Bewegung und der Bedeutung von Henri Lefebvre für die Auseinandersetzung mit der neoliberalen Stadt. Ausschnitt aus Transmitter 6/2011; veröffentlicht auf: Recht auf Stadt Plattform für stadtpolitisch Aktive abrufbar unter: wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Recht_auf_Stadt_-_mehr_als_eine_griffige_Parole%3F (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Boeing, Niels (2015) Von Wegen. Überlegungen zur freien Stadt der Zukunft, Hamburg.
- Böhn, Andreas/Seidler, Andreas (2008) Mediengeschichte. Eine Einführung, Tübingen.
- Bösch, Frank (2011) Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen, Frankfurt/M.
- Bomblat, Ina (2016) Aufgehippt und Weggekauft, in: St. Pauli Selber machen (Hg.): Die 3. Stadtteilzeitung, Hamburg.
- Borgdorff, Henk (2006) The Debate on Research in the Arts. Abrufbar unter: http://www.ips.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf (letzter Zugriff 24.08.2021).
- Brandstetter, Gabriele (2005) Choreographie, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (2005) Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart und Weimar.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Eikels, Kai van (Hg.) (2007) Schwarm(e)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse, Freiburg i.Br.-Rombach.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2015) Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)* in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.) Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2. überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Bielefeld (S.11-30).
- Brück, Dominik/Lasarzik, Annika (2014) Wer nicht ins Bild passt, soll gehen in: DieZeit 29.04.2014 abrufbar unter: <https://www.zeit.de/hamburg/2014-04/hamburg-oeffentlicher-raum-umkaempft> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Bude, Irene/Sobczak, Olaf (2009) Empire St. Pauli - Von Perlenketten und Platzverweisen, Dokumentarfilm, Hamburg.
- Bude, Irene/Sobczak, Olaf/Jörg, Steffen (2014) Buy Buy St.Pauli. Über die Kämpfe um die Esso-Häuser, Dokumentarfilm, abrufbar unter: <http://www.buybuy-stpauli.de> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Bude, Irene/Does, Madeleine/Hansen, Lara/Jörg, Steffen/Sobczak, Olaf/Straßburger, Jan (2014) Buy Buy St. Pauli: Chronologie, abrufbar unter: <http://www.buybuystpauli.de/esso-haeuser-chronologie> (letzter Zugriff 17.09.2021).
- Burgdorff, Frauke (2016) Das Häkeln der Prozesse – Von der Kunst des Miteinanders in komplexen Planungsprozessen, in: Hoidn, Barbara (Hg.) DEMO:POLIS – Das Recht auf Öffentlichen Raum, Zürich (S. 60-63).
- Burri, Regula Valérie/Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Pilkington, Esther/Ziemer, Gesa (Hg.) (2014): Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste, Bielefeld.

- Busch, Kathrin (2009) Wissenskünste. Künstlerisches Forschen und ästhetisches Denken, in: Elke Bippus (Hg.) Kunst des Forschens, Zürich-Berlin (S. 141-158).
- Busch, Kathrin (2016) Anderes Wissen – Kunstformen der Theorie, München.
- Butler, Judith (2018) Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, Berlin.

C

- Certeau, Michel de (1988) Kunst des Handelns, Berlin.
- Couldry, Nick (2010) Why voice matters: culture and politics after neoliberalism, Los Angeles/London.
- Cvejic, Bojana/Vujanovic, Ana (2012): Public Sphere by Performance, Berlin.

D

- Dolar, Mladen (2007) His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme, Frankfurt a.M.
- DWDS (2021) Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, abrufbar unter: <https://www.dwds.de> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Duden (2021) Online Wörterbuch, abrufbar unter: <https://www.duden.de> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Dudenredaktion (Hg.) (2007): Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim/Zürich.

E

- Ebeling, Knut (2012) Stadien/Medien. Eine Archäologie des Public Viewing. In: Dietmar Kammerer (Hg.): Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst. Bielefeld.2012.
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (Hg.) (2009) Archivologie: Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten Berlin: (Kaleidogramme Bd. 30).
- EFAP (2019) A Charter for Advanced Practices. Available at: <https://advancedpractices.net> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Ehlert, Ralf Gerhard (2003) Knistern, Knattern, Rauschen... Von der provozierten zur komponierten Störung, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.) Signale der Störung, München, (S. 229-236).
- Ehlert, Ralf Gerhard (2005) Public-Address-Strategien von 1919 bis 1949, in: Daniel Gethmann/Markus Stauff (Hg.) Politiken der Medien, Zürich-Berlin.
- Ehlert, Ralf Gerhard (2021) medienstimmen, abrufbar unter: <https://www.medienstimmen.de/> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Eikels, Kai van (2013) Kunst des Kollektiven, München.
- Eikels, Kai van (2007) Schwärme, Smart Mobs, verteilte Öffentlichkeiten – Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation? in: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.) Tanz als Anthropologie, Paderborn (S.33-63).
- elexikon (2021) online lexikon, abrufbar unter: <https://elexikon.ch> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Epping-Jäger, Cornelia (2003) Eine einzige jubelnde Stimme. Zur Etablierung des Dispositivs Laut/Sprecher in der politischen Kommunikation des Nationalsozialismus, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.) Medien, Stimmen, Köln (S. 100-123).
- Epping-Jäger, Cornelia (2006) Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), Stimme, Frankfurt a.M. (S. 147-171).
- Epping-Jäger, Cornelia (2013): Lautsprecher Hitler. Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus, in: Gerhard Paul/Ralph Schock (Hg.) Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn (S. 180-185).
- Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.) (2006) Medien, Stimmen, Köln (S. 100-123).
- Ernst, Wolfgang (2003) Im Namen von Geschichte: Sammeln - Speichern - (Er)Zählen. Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses, München.
- EuroMayDay (2010) Campaigns abrufbar unter: www.tacticalmediafiles.net/campaigns/6410/EuroMayDay (Letzter Zugriff: 22.03.2023)
- Evert, Kerstin (2011) Dance Lab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien, Würzburg.

F

- Faßler, Manfred/Halbach, Wulf R. (1998) Geschichte der Medien, Paderborn.
- Felderer, Brigitte (Hg.) (2004) Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Ausstellungskatalog ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Berlin.
- Fischer, Peter (1996): Technikphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig.
- Fischer, Peter (2004): Philosophie der Technik, München.
- Fischer-Lichte, Erika (2001) Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat (2001) Verkörperung (Theatralität Bd. 2), Tübingen und Basel.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (2005) Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart und Weimar.
- Florida, Richard L. (2002) The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life, New York.
- Flusser, Vilém (1985) Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen.
- Fraser, Nancy (1990) Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, in: Social Text 12 (S. 56-80).
- Fraser, Nancy (2008) Die Transnationalisierung der Öffentlichkeit. Wiesbaden.

G

- Gebhardt, Dirk/Holm, Andrej (2011) Initiativen für ein Recht auf Stadt, Hamburg.
- geheimagentur (2011) The Art of Being Many. A Position Paper, in: Performance Research 16 (S. 36-42).
- geheimagentur/Schäfer, Martin Jörg/Tsianos, Vassilis S. (Hg.) (2016) The Art of Being Many Towards a New Theory and Practice of Gathering, Bielefeld.
- Geertz, Clifford (1983) Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main.
- Gerdien, Hans (1926) Über klanggetreue Schallwiedergabe mittels Lautsprecher, in: Telefunken-Zeitung, 8. Jg., Nr. 43 (S. 28-38).
- Gerlach, Rasmus (2019) Sankt Paulis starke Frauen – der Megafonchor – Esso Häuser Requiem, abrufbar unter: <https://vimeo.com/809071432> (letzter Zugriff 20.03.2023)
- Gerlach, Rasmus (2017) Megafonchor performs G20 – Megafonchor am Fischmarkt abrufbar unter <https://vimeo.com/224640909> (letzter Zugriff 20.03.2023).
- Gethmann, Daniel (2006) Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio, Zürich/Berlin.
- Glass, Ruth (1964) London: aspects of change, London.
- Golinski, Jan (1992): Science as Public Culture, Cambridge.
- Göttert, Karl-Heinz (1998): Geschichte der Stimme, München.
- Göttert, Karl-Heinz (2000): Zur Medialität der Stimme und ihrem historischen Wandel, in: Josef Kopperschmidt (Hg.) Rhetorische Anthropologie, München.
- Göttert, Karl-Heinz (2013) Wollt ihr den totalen Krieg? Der Lautsprecher und die Medialisierung der Stimme des Politikers, in: Gerhard Paul/Ralph Schock (Hg.) (2013) Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn (S.292-297).
- Graeber, David (2013) The Democracy Project. A History. A Crisis. A Movement, London.
- Graduiertenkolleg Versammlung und Teilhabe (2012) *Versammeln* Aus: Wiki A-Z der Transdisziplinären Forschung, im Anhang S. 146)
- Guelf, Fernand Mathias (2010): Die urbane Revolution. Henri Lefèbvres Philosophie der globalen Verstädterung Bielefeld.
- Güntner, Simon (2013) Kalkulierbare Segregation? Drei Perspektiven auf die sozialräumliche Polarisierung in Hamburg, in: Gerd Pohl/Klaus Wicher (Hrsg.) Hamburg: Gespaltene Stadt? Soziale Entwicklungen in der Metropole, Hamburg (S. 34-53).
- Gutzkoff, Karl (2013) Die Ritter vom Geiste, Buch 1, vollständige Neuauflage von Karl Maria Guth, Berlin.

H

- Habermas, Jürgen (1971): Strukturwandel der Öffentlichkeit, Berlin.
- Hamburg Tourismus (2021) Reeperbahn, abrufbar unter: <https://www.hamburg-travel.com/see-explore/sightseeing/reeperbahn/> (letzter Zugriff: 17.03.2023).
- Hamm, Marion/Adolphs, Stephan (2009) Performative Repräsentationen prekärer Arbeit: Mediatisierte Bilderproduktion in der EuroMayDay-Bewegung, München.
- Hardt, Yvonne (2004) Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Münster.
- Harvey, David (1989) „From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism“, in: Geografiska Annaler. Series B, Human Geography 71/1 (S. 3-17).
- Harvey, David (2013) Rebellische Städte. Vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution, Berlin.
- Hewitt, Andrew (2005) Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement, Durham.
- Hiebel, Hans A./Hiebler, Heinz/Kogler, Karl/Walitsch, Herwig (1999) Große Medienchronik, München.
- Hillebrandt, Frank (2014) Soziologische Praxistheorien - Eine Einführung, Wiesbaden.
- Hobbes, Thomas (2020/1651) Leviathan, Stuttgart.
- Hoeckner, Gloria (2015) Stimmen von Gewicht. Hamburg.
- Hörisch, Jochen (2004) Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet, Frankfurt.
- Hoffmann, Stefan (2002) Geschichte des Medienbegriffs, Hamburg.
- Holert, Tom (2015) Produktivität. In: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.) Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich-Berlin (S. 281-284).
- Holm, Andrej (2009) Recht auf Stadt – Soziale Kämpfe in der neoliberalen Stadt, in: Rosa-Luxemburg-Stiftung Thüringen (Hg.), Die Stadt im Neoliberalismus, Erfurt (S. 27-37).
- Holm, Andrej (2011) Das Recht auf die Stadt, Blätter für deutsche und internationale Politik 8/2011 abrufbar unter: <https://www.blaetter.de/ausgabe/2011/august/das-recht-auf-die-stadt> (letzter Zugriff am 22.03.2023).
- Holm, Andrej/Lebuhn, Henrik (2013) Die Stadt politisieren – Fragmentierung, Kohärenz und soziale Bewegungen in der »Sozialen Stadt«, in Martin Kronauer/ Walter Siebel (Hg.): Polarisierende Städte. Soziale Ungleichheit als Herausforderung für die Stadtpolitik. Frankfurt am Main (S. 194-215).
- Homer, Ilias (1975) Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main (S. 93).
- Horn, Eva/Gisi, Lucas Marco (Hg.) (2009) Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information, Bielefeld.
- Hucal, Sarah (2020) Professionelles Trauern - ein altes Ritual in Griechenland, abrufbar unter: <https://www.dw.com/de/volkstrauertag-frauen-trauern-griechenland-klageweiber-moirologie/a-55590388> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Huffingtonpost (2015) 15M, vamos despacio porque vamos lejos, abrufbar unter: <https://agoraalcorcon.org/uncategorized/15m-vamos-despacio-porque-vamos-lejos> (letzter Zugriff: 01.09.2021).

I

- Illigens, Sebastian. (2017) Henri Lefebvre: Entfremdung und das Recht auf die Stadt. Soziologiemagazin. 10. 10.3224/soz.v10i2.04.
- Indymedia (2013) Esso-Häuser-Demo: Last Exit Spielbudenplatz abrufbar unter: <https://linksunten.indymedia.org/fr/node/84528/index.html> (letzter Zugriff 20.03.2023)
- Initiative Esso Häuser (2010) Über uns, abrufbar unter: www.initiative-esso-haeuser.de/ueberuns.html (letzter Zugriff 22.03.2023).
- Initiative Esso Häuser (2010a) Presseartikel rund um die Esso-Häuser abrufbar unter: www.initiative-esso-haeuser.de/presse.html (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Irrgang, Bernhard (2008) Philosophie der Technik, Darmstadt.

J

- Jiménez, Alberto Corsín/ Estalella Adolfo (2013) ASSEMBLING NEIGHBORS The City as Hardware, Method, and »a Very Messy Kind of Archive«, Durham, abrufbar unter: DOI 10.1215/0961754X-2374808 <https://digital.csic.es/bitstream/10261/88419/3/Common%20Knowledge%202014%20Jimenez.pdf> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Jörg, Steffen/Schuster, Nina (2014) Von der Melkmaschine St. Pauli zu Utopia? St. Pauli selber machen! in: sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung 2/1 2014 (S. 151–166) abrufbar unter: <https://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/121> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Jung, Irene (2014) Esso-Häuser: Nachruf per Megaphon aus: Hamburger Abendblatt/St. Pauli Blog vom 25.05.2014 (Siehe Anhang S.159-161).

K

- Kelly, Kevin (1994) Out of Control. The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World, New York.
- DeKerckhove, Derrick (1993) Touch versus Vision. Ästhetik neuer Technologien. In: Wolfgang Welsch (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen, München (S.137-168).
- Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover.
- Kittler, Friedrich (2002) Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin.
- Kittler, Friedrich (1993) Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine, in: Ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig.
- Kittler, Friedrich (1986) Grammophon. Film. Typewriter. Berlin.
- Kittler Friedrich (1985) Aufschreibesysteme 1800/1900, München.
- Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.) (2002) Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, München.
- Klein, Gabriele (2010): Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis, in: Margit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.) Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung, Bielefeld (S. 79-94).
- Klein, Gabriele (2015) Die Logik der Praxis. Methodologische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel von Das *Frühlingsopfer* von Pina Bausch, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.) Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2. überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Bielefeld (S. 123-142).
- Klimkeit, Lena (2015) Cornern statt Clubben. Das ist der Reiz vom Bier auf dem Bürgersteig in: DieWelt 27.08.2015 abrufbar unter: <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article145695835/Das-ist-der-Reiz-vom-Bier-auf-dem-Buergersteig.html> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Kloock, Daniela, Spahr, Angela (1997) Medientheorien. 1. Aufl. München.
- KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien (2021) Sirenen abrufbar unter: <https://www.koer.or.at/projekte/sirenen/> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Kolesch, Doris/Krämer, Sibylle (2006) Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a.M.
- Kretzschmar, Sylvi (2013) ESSO HÄUSER ECHO – EIN NACHRUF Videomitschnitt der Bühnenversion, abrufbar unter: <https://vimeo.com/94282895> (letzter Zugriff 20.03.2023)
- Kretzschmar, Sylvi (2014) Verstärkung – Public Address Systems als Choreografien politischer Versammlungen in: Valérie Burri/Kerstin Evert/Sibylle Peters/Esther Pilkington/Gesa Ziemer (Hg.) Versammlung und Teilhabe, Bielefeld (S. 143-171).
- Kretzschmar, Sylvi (2015) VOR ORT LAUTSPRECHEN. Choreografien der Verstärkung im urbanen Raum. In: Marianne Bäcker/Mechthild Schütte (Hg.) Tanz Raum Urbanität, Leipzig, (S.197-208).
- Kretzschmar, Sylvi/Wildner, Kathrin (2016) Amplification and Assembly. In geheimagentur/Martin Jörg Schäfer/Vassilis S. Tsianos (Hg.) The Art of Being Many, Bielefeld (S. 169-181).
- Krohn, Wolfgang (2011) Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten. In: Martin Tröndle, Julia Warmers (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft.

Bielefeld (S.1-19).

-Krohn, Wolfgang/Grunwald, Armin/Ukowitz, Martina (2017) Transdisziplinäre Forschung revisited. Erkenntnisinteresse, Forschungsgegenstände, Wissensform und Methodologie, in GAIA 26/4 2017 (S. 341-347) abrufbar unter:

https://www.researchgate.net/publication/321968411_Transdisziplinäre_Forschung_revisited_Erkenntnisinteresse_Forschungsgegenstände_Wissensform_und_Methodologie (Letzter Zugriff: 22.03.2023).

-Kronauer, Martin (2018) Gentrifizierung: Ursachen, Formen und Folgen, Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung, abrufbar unter:

<https://www.bpb.de/politik/innenpolitik/stadt-und-gesellschaft/216871/gentrifizierung-ursachen-formen-und-folgen> (letzter Zugriff: 22.03.2023).

-Kurzenberger, Hajo (2009) Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaften, theatrale Kreativität, Bielefeld.

L

-LaBelle, Brandon (2010) Sound as Hinge. From Esemplaticism: Truth is a Compromise. Exhibition catalogue, TAG/Club Transmediale, Berlin, abrufbar unter:

[http://www.brandonlabelle.net/texts/LaBelle_SoundasHinge\(2010\).pdf](http://www.brandonlabelle.net/texts/LaBelle_SoundasHinge(2010).pdf) (letzter Zugriff am 22.03.2023).

-Latour, Bruno (2001): Das Parlament der Dinge, Frankfurt a.M.

-Latour, Bruno (2007): Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt a.M.

-Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.) (2005) Making Things Public. Atmospheres of Democracy, Karlsruhe.

-Latour, Bruno (1998) From the World of Science to the World of Research? Science 208, 536, (S. 208–209) abrufbar unter: www.ub.edu/prometheus21/articulos/obsprometheus/Latour208.pdf (letzter Zugriff: 22.03.2023).

-Lefèbvre, Henri (1977) Die Produktion des städtischen Raums (Übers. v. Franz Hiss und Hans-Ulrich Wegener) In: ARCH+. Band 9, Heft 34 (S. 52–57).

-Lefèbvre, Henri (1991) The production of space. Blackwell.

-Lefèbvre, Henri (2003) Die Revolution der Städte, Dresden.

-Lefèbvre, Henri (2016) Das Recht auf Stadt. Hamburg.

-Lehmann, Hans Thies (1991) Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart.

-Lehmann, Hans Thies (1999) Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main.

-Lewin, Kurt (1946) Action Research and Minority Problems. Journal of Social Issues 2, 4 (S. 34–46) abrufbar unter: <https://spssi.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-4560.1946.tb02295.x> (letzter Zugriff: 22.03.2023).

-Lippens, Volker (2007) Analyse des Bewegens und der Bewegung. Perspektiven einer Bewegungshandlungsanalyse im Tanz, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (eds): Methoden der Tanzwissenschaft – Modellanalysen zu Pina Bauschs 'Le Sacre du Printemps', Bielefeld, (S. 101-129).

-Loacker, Bernadette (2010) kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus, Bielefeld.

-Löw, Martina (2001) Raumsoziologie, Frankfurt am Main.

-Lorey, Isabell (2020) Demokratie im Präsens. Eine Theorie der politischen Gegenwart, Berlin.

Lorey, Isabell (2012) Demokratie statt Repräsentation. Zur konstituierenden Macht der Besetzungsbewegungen, in: Kastner, Jens/ Lorey, Isabell/ Raunig, Gerald/ Waibel, Tom (Hg.), Occupy! Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen, Wien (S. 7- 49).

M

-Macho, Thomas (2006) Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), Stimme, Frankfurt a.M. (S. 130-146).

-Marszolek, Inge (2013) Ganz Deutschland hört den Führer. Die Beschallung der „Volksgenossen“, in: Gerhard Paul/Ralph Schock (Hrsg.) Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889

bis heute (S. 186-191).

- MasterClass (2021) What Is Call and Response in Music? Abrufbar unter: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-call-and-response-in-music> (letzter Zugriff: 20.03.2023).
- Mauss, Marcel (2010) Die Techniken der Körper. Vortrag vor der Société de Psychologie 1934, In: Ders.: Soziologie und Anthropologie 2. Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken, Wiesbaden (S.199-220).
- Mayer, Margit (2003) The Onward Sweep of Social Capital. Causes and Consequences for Understanding Cities, Communities and Urban Movements, In: International Journal of Urban and Regional Research 27/1 (S. 110-132).
- Mayer, Margit (2009) The Right to the City in the context of shifting mottos or urban social movements; in: City-Analysis of Urban Change, Theory, Action Volume 13, 2009 - Issue 2-3: Cities for People, not for Profit (S.362-374).
- Mayer, Margit (2011) Recht auf Stadt Bewegungen in historisch und räumlich vergleichender Perspektive. In: Andrej Holm/Dirk Gebhardt (Hg.) Initiativen für ein Recht auf Stadt, Hamburg.
- Mayer, Margit (2013) Urbane soziale Bewegungen in der neoliberalisierenden Stadt. sub\urban. Zeitschrift für Kritische Stadtforschung, 1(1) (S. 155–168) abrufbar unter: <https://doi.org/10.36900/suburban.v1i1.64> (letzter Zugriff: 23.03.2023).
- Mayer, Margit (2014) Soziale Bewegungen in Städten - städtische soziale Bewegungen, in: Norbert Gestring/Renate Ruhne/Jan Wehrheim (Hrsg.): Stadt und soziale Bewegungen, Wiesbaden (S. 25-42).
- McKenzie. Jon (2001) Perform or else. From Discipline to Performance, London/New York.
- McLuhan, Marshall (1992) Die magischen Kanäle. Understanding Media, Düsseldorf.
- McLuhan (1964) Understanding Media: The Extensions of Man, New York.
- Megafon (2021) Zeitung der Reitschule Bern abrufbar unter: <https://www.megafon.ch> (letzter Zugriff 20.03.2023).
- Megaphon (2021) Österreichisches Straßenmagazin, abrufbar unter: <https://www.megaphon.at> (letzter Zugriff 27.08.2021).
- Megaphonemagazine (2021) abrufbar unter: <https://www.megaphonemagazine.com> (letzter Zugriff 27.08.2021).
- Menke, Bettine (2002) Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme, in: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme in: Friedrich Kitter/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.) Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, München.
- Menger, Pierre-Michel (2006) Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers, Konstanz.
- Mersch, Dieter (2009) Kunst als epistemische Praxis, in: Bippus, Elke (Hg.) Kunst der Forschens. Praxis eines Ästhetischen Denkens, Zürich-Berlin.
- Metzger, Joscha (2016) Wer darf (noch) auf St. Pauli wohnen?, in: St. Pauli Selber Machen (Hg.): Die 3. Stadtteilzeitung, Hamburg (S. 18-19).
- Meyers Lexikon (1885-1892a) »Palast« In: Meyers Konversations-Lexikon. 4. Auflage. Band 12, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig/Wien (S. 618), abrufbar unter: <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=112397> (letzter Zugriff 20.03.2023).
- Meyers Lexikon (1885-1892b) »Sprachrohr« In: Meyers Konversations-Lexikon. 4. Auflage. Band 15 Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig/Wien.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2001) Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin.
- Miessen, Marcus (2012) Albtraum Partizipation, Berlin.
- Müller-Jentsch, Walther (2016) Der Künstler als Kippfigur – Artisten in der postmodernen Arbeitswelt? in: Leviathan Jahrgang 44 (2016) Heft 3 (Seite 476 – 481) abrufbar unter: doi.org/10.5771/0340-0425-2016-3-476 (Letzter Zugriff: 20.03.2023)
- Müller-Schöll, Ulrich (1999) Das System und der Rest. Kritische Theorie in der Perspektive Henri Lefebvres (Thalheimer Sammlung kritisches Wissen; Band 31) Mössingen-Thalheim.

N

- Nancy, Jean Luc (1994): Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des »Kommunismus« zur
- 172

Gemeinschaftlichkeit der »Existenz«, In: Joseph Vogl (Hg.) Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, Frankfurt am Main.

-Nancy, Jean-Luc (2004): singular plural sein (Titel und Erscheinungsjahr der französischen Originalausgabe: Être singulier pluriel, 1996), Zürich.

-Neef, Andreas (2003): Leben im Schwarm: Ein neues Leitbild transformiert Gesellschaft und Märkte, abrufbar unter: https://www.changex.de/Article/article_924 (letzter Zugriff, 20.03.2023).

-Nesper, Eugen (1925) Lautsprecher, Berlin.

-NIONHH-Initiative (2009) Not In Our Name, Marke Hamburg abrufbar unter: wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Manifest_Not_In_Our_Name,_Marke_Hamburg! (letzter Zugriff: 20.03.2023)

O

-Ohne Autor*in a (2011) The People's Mic (unamplified amplification), abrufbar unter: https://youtu.be/tvJqLo_o7AM (letzter Zugriff 20.03.2023).

-Ohne Autor*in b (2011) Occupy Wall St – Human Microphone, abrufbar unter: <https://youtu.be/VoJBZxOh4bY> (letzter Zugriff 20.03.2023).

-Ohne Autor*in c (2011) How it works at Occupy Wall Street, abrufbar unter: <https://youtu.be/xIK7uxBSAS0> (letzter Zugriff am 20.03.2023).

-Online Etymology Dictionary (2021) abrufbar unter: <https://www.etymonline.com> (letzter Zugriff: 20.03.2023)

-Ovid (1992) Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen (Nach der ersten dt. Prosaübersetzung durch August von Rode neu übers. Und hg. Von Gerhard Fink), Frankfurt a.M.

P

-Park Fiction (2021) Projekt, abrufbar unter: <https://park-fiction.net/category/park-fiction-projekt/> (letzter Zugriff 20.03.2023)

-Paul, Gerhard/Schock, Ralph (2013) Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn.

-planbude (2014) Konzept, abrufbar unter: <https://planbude.de/planbude-konzept/> (letzter Zugriff: 20.03.2023)

-Plenarprotokoll des deutschen Bundestags (1992) 10324-10325 abrufbar unter: <http://dip21.bundestag.de/dip21/btp/12/12122.pdf> (letzter Zugriff 20.03.2023).

-Peters, Sibylle (2011): Der Vortrag als Performance, Bielefeld.

-Peters, Sibylle (Hg.) (2013): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld.

-Peters, Sibylle (2019) „Performing the Right to Research“, unpublished manuscript for Keynote CARPA6 Conference, Helsinki.

-Peters, Sibylle/Gunsilius, Maike/Matthias, Sebastian/Evert, Kerstin/Wildner, Kathrin (2020) Participatory Art Based Research, Hamburg, abrufbar unter: <https://pab-research.de> (letzter Zugriff 20.03.2023).

-Peters, Sibylle/Gunsilius, Maike/Matthias, Sebastian/Evert, Kerstin/Wildner, Kathrin (2020a) What is PABR? abrufbar unter: <https://pab-research.de/what-is-pabr-and-what-is-this-online-resource-about/> (letzter Zugriff 20.03.2023)

R

-Rancière, Jacques (2002) Das Unvernehmen, Frankfurt a.M.

-Rancière, Jacques (2006) Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin.

-Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2005) Publicum: Theorien der Öffentlichkeit, Wien.

-Recht auf Stadt (2021) About, abrufbar unter: <http://www.rechtaufstadt.net/ueber-about/> (Letzter Zugriff: 20.03.2023)

-Reckwitz, Andreas (2003) Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, H. 4, August 2003 (S. 282–301) abrufbar unter: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zfsoz-2003-0401/html> (Letzter Zugriff:

21.03.2023)

- Rheingold, Howard (2002) Smart Mobs – The Next Social Revolution, Cambridge.
- Right To The City Alliance (2021) about, mission, history & platform, New York, abrufbar unter: <https://righttothecity.org/about/mission-history/> (Letzter Zugriff: 23.09.2021)
- Roesner, David (2003) Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson, Tübingen.
- Roethig, Christina/Jörg, Steffen (2014) Städtische Auseinandersetzungen und die Rolle der Gemeinwesenarbeit – am Beispiel der Hamburger "Recht auf Stadt"-Bewegung und dem Konflikt um die ESSO Häuser, Beitrag, abrufbar unter: <https://stadtteilarbeit.de/gemeinwesenarbeit/grundlagen/beteiligung-auseinandersetzung-gentrifizierung-und-die-rolle-der-gwa> (letzter Zugriff: 25.09.2021)
- Röhm, Jens (2011) Das Körperliche und das Politische von Sound, Hamburg/ Berlin.
- Roschner, Wilhelm Heinrich (Hrsg.) (1915) Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie Band 14. Leipzig, abrufbar unter: <https://archive.org/details/ausfhrlicheslexi11rosch/page/n5/mode/2up> (letzter Zugriff: 28.09.2021).

S

- Scharlau, Ulf (1983) Zur Einführung in Athanasius Kirchers Phonurgia Nova Neue Hall- und Thon-Kunst in: Athanasius Kircher: Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Geheim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684 (Nachwort ohne Seitenangabe) Hannover.
- Schmölders, Claudia (2002) Stimmen von Führern. Auditorische Szenen 1900-1945 in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, München (S. 175-195).
- Schomacker, Tim (2014) Protestverstärkungsapparatur. ESSO Häuser Echo, abrufbar unter: http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9467:esso-haeuserecho-sylvi-kretzschmars-protesterprobter-megaphon-chor-gibt-auf-kampnagel-sein-indoordebut&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (letzter Zugriff: 24.09.2021) Siehe auch Anhang.
- Schwabinggrad Ballett/Arrivati (2017) Chöre der Angekommenen. Indiskrete Platzbefragung. Über die Besetzung des Oranienplatzes, Videotrailer, abrufbar unter: <https://vimeo.com/235543255> (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Schwabinggrad Ballett (2021) About. abrufbar unter: <https://schwabinggrad-ballett.org/about/> (letzter Zugriff: 23.09.2021).
- Schwark Jürgen (2020) Die Stadt als „Unternehmen“. In ebd.: Sportgroßveranstaltungen, Wiesbaden (S. 59-84) abrufbar unter: https://doi.org/10.1007/978-3-658-28303-2_3 (letzter Zugriff: 22.03.2023).
- Secor, H. Winfield (1920) The Versatile Audion. Some of the Many Practical Uses to Which the Audion Has Been Adapted, in: Electrical Experimenter, Februar 1920 (S. 1000f. Und 1080-1083) abrufbar unter <http://earlyradiohistory.us/1920au.htm> (letzter Zugriff 22.03.2023).
- Shepherd, Gerald A. (1986): When the President Spoke at Balboa Stadium, in: The Journal of San Diego History, 32. Jg., Nr. 2 (S. 92-101), abrufbar unter: <https://sandiegohistory.org/journal/1986/april/president/> (letzter Zugriff 22.03.2023).
- SOS-St-Pauli (2017a): Wichtige Stadtteilversammlung St. Pauli, abrufbar unter: <http://www.sos-stpauli.de/wichtige-stadtteilversammlung-st-pauli-resolutionverabschiedet-widerstand-angekündigt/> (letzter Zugriff: 03.08.17).
- SOS-St-Pauli (2017b): Erklärung und Demonstrationsaufruf, online unter: http://www.sosstpauli.de/sos_st_pauli_esso_haeuser_erklaerung_demonstartionsaufruf/ (Zugriff: 12.06.17).
- SOS-St.Pauli (2011): SOS St.Pauli 12 Punkte Plan, abrufbar unter: www.sos-stpauli.de/ueber-uns/warum-wir-was-fordern/ (letzter Zugriff: 20.03.2021).
- Spektrum (1998) »Echo« bereitgestellt durch Lexikon der Physik, Heidelberg, abrufbar unter: <https://www.spektrum.de/lexikon/physik/echo/3601#> (letzter Zugriff: 28.09.2021).
- Der Spiegel (1993) Entdröhnter Adler. Es krächzt im neuen Bonner Plenarsaal. Wer ist schuld an

der verhunzten Akustik? In: Der Spiegel 10/1993, abrufbar unter:

<https://www.spiegel.de/politik/entdroehnter-adler-a-ddc55bab-0002-0001-0000-000013682080> (letzter Zugriff: 02.09.2021).

-Spivak, Gayatri Chakravorty (2020) Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und Subalterne Artikulation, Wien-Berlin.

-Sprenger, Florian (2004) Review of Megafon und Mikrofon – Der Sound der Politik, abrufbar unter: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-53576> H.Soz-Kult, H-Net Review (letzter Zugriff 17.09.2021).

-Stengers, Isabelle (2017) Another Science is Possible: A Manifesto for Slow Science, Cambridge.

-Stöber, Rudolf (2013): Neue Medien. Geschichte: Von Gutenberg bis Apple und Google. Medieninnovation und Evolution, Bremen.

T

-Tappen, Otto (1959) Krieg um den französischen Konjunktiv. In: Die ZEIT. Nummer 39, 25. September 1959, abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1959/39/krieg-um-den-franzoesischen-konjunktiv> (letzter Zugriff 10. April 2021).

Thurner, Christina (2015) Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*, in: in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.) Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2. überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Bielefeld (S. 53-64).

-Trüstedt, Katrin (2011) Novelle der Stellvertretung. Kleists ‚Michael Kohlhaas‘, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 130 (S. 545–568).

-Trüstedt, Katrin (2013) Die Person als Stellvertreter, in: Jörg Dünne/Martin J. Schäfer (Hg.) Unübersetzbarkeit/Les Intraduisibles, Paris (S. 321–330).

-Trüstedt, Katrin (2020) Representing Agency: An Introduction, Law & Literature, 32:2/2020, (S. 195-206) abrufbar unter: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1535685X.2020.1763588> (letzter Zugriff: 18.09.2021).

-Tsomou, Margarita (2014) Der besetzte Syntagma-Platz 2011: Körper und Performativität im politischen Alphabet der >Empörten< in: Regula Burri/ Kerstin Evert/Sibylle Peters/Esther Pilkington/Gesa Ziemer (Hg.) Versammlung und Teilhabe Bielefeld (S.113-141).

-Tsomou, Margarita (2017) Zwischen Repräsentationskritik, Selbstrepräsentation und nicht-repräsentativen Politiken: die Aktionsformen der Aganaktismenoi auf dem Syntagma-Platz, Athen 2011 abrufbar unter:

https://repos.hcu-hamburg.de/bitstream/hcu/478/1/tsomou_dissupload_18_4_18.pdf (letzter Zugriff: 24.08.2021).

-Twickel, Christoph (2009) Vom Rotlichtviertel zur Sahnelage in Zeitschrift DerSpiegel Kultur 07.05.2009 abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/st-pauli-dokumentation-vom-rotlichtviertel-zur-sahnelage-a-623399.html> (letzter Zugriff: 28.09.2021).

-Twickel, Christoph (2010) Gentrifidingsbums oder eine Stadt für alle, Hamburg.

-Twickel, Christoph (2014) Geliebter Schandfleck in: ZeitOnline 15.05.2014 abrufbar unter: <https://www.zeit.de/2014/21/essohaeuser-hamburg-abriss> (letzter Zugriff: 27.09.2021).

U

-Umathum, Sandra (2005): Performance, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, (eds): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart (S. 231–234).

-Utopie TV (2011) Mietenwahnsinn stoppen Demonstration Hamburg 29.10.2011, abrufbar unter: <https://youtu.be/JbMF9-5HtUM> (letzter Zugriff am 20.03.2023).

-UtopieTV (2012) Platz nehmen Euromayday Parade 2012, abrufbar unter: <https://youtu.be/lk6CEnFgIDk> (letzter Zugriff: 20.03. 2023).

-Utopie TV (2013) KOLLEKTIVE ANRUFUNG : VERSTÄRKUNG! für die ESSO-Häuser! 13.05. 2013 Hamburg (utopieTV-doku-video) abrufbar unter: <https://vimeo.com/808998767> letzter Zugriff 20.03.2023) .

V

- Virilio, Paul (1990) Das letzte Fahrzeug. In: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig (S. 265-276).
- Virilio, Paul (1996) Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, Frankfurt am Main.
- Virilio, Paul (1998) Rasender Stillstand, Frankfurt am Main.
- Virilio, Paul (1999) Fluchtgeschwindigkeit, Frankfurt am Main.
- Vrenegor, Nicole (2014) Die Stadt von den Rändern gedacht. Drei Jahre Recht-auf Stadt-Bewegung in Hamburg - ein Zwischenstopp, in: Norbert Gestring/Renate Ruhne/Jan Wehrheim (Hg.): Stadt und soziale Bewegungen, Wiesbaden. (S. 99-110).

W

- Warner, Michael (2005) Publics and Counterpublics, New York.
- Weber, Samuel (1999) Vor Ort. Theater im Zeitalter der Medien, abrufbar unter: hydra.humanities.uci.edu/weber/art1.html (letzter Zugriff: 20.03.2023).

Z

- Zielinski, Siegfried (2002) Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Hamburg.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb.1 Ikonografie des Megafons: Werbung für Werbeflächen am Hauptbahnhof Wien, Foto: Sylvi Miko-Kretzschmar.
- Abb.2 Georg Philipp Harsdörffer: *Wie ein Rohr zu machen daß weit in die Ferne ertönt?* Quelle: Delitiae Philosophicae et Mathematicae. Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden Dritter Teil (1653) aus: Gethmann Daniel (2006) Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio, Zürich-Berlin (S. 11).
- Abb.3 Verstärkung durch Schall-Reflexionen/ Schneckenform des Sprachrohrs aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover (S. 51).
- Abb.4 Verstärkung durch Schall-Reflexionen/ Schneckenform des Sprachrohrs aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover (S. 93)
- Abb.5 Von Luft- und Kunst-Gebäuen für grosse Herren. aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover (S. 73)
- Abb. 6 *Dionysii Hauß-oder Kunst-Gebäu* aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover (S. 60)
- Abb. 7 *Horn Alexandri Magni wormit er sein Kriegs-Heer auf 100. Stadia solle haben zusammen beruffen können* aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover (S.94)
- Abb.8 Schneckenförmiges Alexanderhorn als ideales Sprachrohr aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover (S.96)
- Abb.9 *Von Verfertigung mancherley Thon- und Stimm-Gezeug* aus: Kircher, Athanasius (1983) Neue Hall- und Thon- Kunst/ oder Mechanische Gehaim-Verbindung, Reprint nach dem Original aus dem Jahre 1684, Hannover (S.117)
- Abb.10 Schallausbreitung nach Morland, Samuel (1671) *Tuba Stentoro-Phonica: An Instrument of Excellent Use, as Well at Sea as at Land*, aus: Gethmann Daniel (2006) Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio, Zürich-Berlin (S. 48).
- Abb.11 William Bulls *Speaking Trumpetts* um 1690 aus: Göttert, Karl-Heinz (1998): Geschichte der Stimme, München. (S.364)
- Abb.12 Ansprache im Berliner Sportpalast, vor 1925 aus: Göttert, Karl-Heinz (1998): Geschichte der Stimme, München. (S. 431)
- Abb.13/14/15 *Speeches Through Radiotelephone Inspire New York Crowds* aus: Electrical Review, May 31 1919 (S. 895-896) abrufbar unter: <https://earlyradiohistory.us/1919vic.htm> (letzter Zugriff: 26.09.2021)

- Abb.16/17 *President Woodrow Wilson addresses San Diegans in September, 1919 — the first time in history a U.S. president used an electric amplifying device to make his voice heard* aus: San Diego History Center's Title Insurance and Trust Collection, abrufbar unter: <https://sandiegohistory.org/journal/1986/april/presidentimages/> (letzter Zugriff: 26.09.2021)
- Abb.18 Ehler (2021) Zeichnung Patentanmeldung „Loud Speaking Public Address Systems“ 1923 Medienstimmen/Patente, abrufbar unter: <https://www.medienstimmen.de/public-address-strategien-von-1919-bis-1949/technologie-und-ideentransfer-nach-europa/#gb203677>
- Abb.19 Entwurf Redner*innentribüne von Gustav Klucis, 1922 aus: Göttert, Karl-Heinz (1998): *Geschichte der Stimme*, München (S. 451).
- Abb.20 »Unterm Hakenkreuz« Gemälde von Bernhard Heisig (1973) aus: Paul, Gerhard/Schock, Ralph (2013) *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn (S. 187).
- Abb.21 Megafonchor bei der Euromayday Parade 2013 Foto: Rasande Tyskar
- Abb.22 Der Megafonchor auf Park Fiction Performance VERTÄRKUNG! Am 13. Mai 2013 Foto: Rasande Tyskar
- Abb.23 Megafonchor-Performance am Spielbudenplatz 1.Mai 2023 Foto: Rasande Tyskar
- Abb.24/25/26 Ezzo Häuser Echo Foto: Margit Czenki

IMPRESSUM

Die Dissertation entstand im künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste« (HafenCity Universität [Fachbereich: »Kultur der Metropole«], Forschungstheater / FUNDUSTHEATER und K3-Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg) im Bereich C: Choreographie/ Performance.

Eingereicht: September 2021, Erstveröffentlichung: 22.03.2023

Gradverleihende Einrichtung: HafenCity Universität Hamburg

Autorin: Sylvi Miko-Kretzschmar

Akademische Betreuerinnen: PD Dr. Sibylle Peters, Prof. Dr. Kathrin Wildner, Dr. Kerstin Evert

DOI: 10.34712/142.39