

IV Technologisierte Stimm-Körper

»[T]hat ›the post human‹, in the form of a human body sound machine assemblage, might have been a condition of possibility of the discourse of gender performativity right from its conception as a form of resistance against phonocentric notions of identity.«¹

Annette Schlichter

1 Schlichter: Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity, S. 50.

Prägend für die heutige Wahrnehmung von Körpern und Stimmen sind die sich seit dem frühen 20. Jahrhundert ausbreitenden medialen Technologien wie Phonographie oder Film.² Im Spannungsfeld von Dissoziation und Synthese, De- und Re-Synchronisierung von Körper und Stimme wird Subjektivität dabei zwar offenkundig eine Frage der Konstruktion, die aber zugleich vielfach in der Zusammenheftung zu Stimm-Körpern verschleiert wird.³

Wenn Produktionen der vorherigen Kapitel unterschiedlichste performative Einsprüche gegen die widerspruchsslose Einheit von Körper und Stimme inszeniert haben – etwa mit dem in gespaltenen Zungen sprechenden Chor Marta Górnickas, den queeren Verkörperungen lyrischer Stimmen von Harrell und Rubinstein sowie den vom Lachen und Schreien pluralisierten Figuren bei Gert und Baehr –, dann heben die technologisierten Stimm-Körper, um die es im Folgenden gehen wird, mit De- und Re-Synchronisierungen den ambivalenten Riss zwischen Körper und Stimme hervor.⁴ Statt einer im Körper wurzelnden Stimme, wie sie im vorherigen Kapitel mit Górnickas Konzept der Körper/Stimme thematisiert wurde, sind es hier umgekehrt Körper, die von technologisierten Stimmen *bestimmt* werden oder umgekehrt den Stimmen einen Körper verleihen und performativ mit ihnen ›verwachsen‹.

An dieser Stelle ist zu betonen, dass technologisch reproduzierte Stimmen sich nicht grundsätzlich von nicht-technologisch bearbeiteten Stimmen unterscheiden, sondern die ohnehin ambiguitive Konstitution der Stimme lediglich überhöhen, indem sie die prekäre Beziehung von Stimmen und ihrem körperlichen Ursprung vorführen, die jeglicher vokalen Verlautbarung eigen ist. Anders ausgedrückt: Eine Stimme ist nie zur Gänze identisch mit einem Körper, als sie erstens ihre körperliche Quelle verbirgt, der ›tatsächliche‹ Ursprung des Vokalen nicht sichtbar und so zu einem gewissen Grad immer mit Bauchrednerei verbunden ist.⁵ Zweitens unterliegt die Erzeugung vokaler Laute je

-
- 2 Ich verwende im Text diese Schreibweise, um Phonograph / Phonographie als historisches Phänomen zu markieren.
 - 3 Vgl. Connor: *Dumbstruck*, S. 41. Steven Connor verwendet in seiner historischen Studie zur Bauchrednerei den Begriff ›voice-body‹, um die in einer Verknüpfung von Körper und Stimme entstehenden prozessualen imaginären ventriloquistischen Körper zu beschreiben. Charakteristisch ist, neben der Einwirkung der Stimme auf die Bewegungen des Körpers, ihr Status als externalisiertes Objekt: »What characterizes a vocalic body is not merely the range of actions which a particular voice-function enjoins on the body of the one producing the voice, but also the characteristic ways in which the voice seems to precipitate itself as an object, upon which it can then itself give the illusion of acting.« (Ebd., S. 36.) Ich beziehe den Begriff hier auf die Verkörperung technologisch vom Körper getrennter Stimmen – ein Verfahren, für das die Bauchrednerei nicht nur als historischer Vorläufer gesehen werden kann, sondern das auf einer ähnlichen strukturellen Beziehung von Stimme und Körper basiert.
 - 4 In Baehrs und Harrells Ansätzen spielen Soundtechnologien, wie gezeigt wurde, ebenfalls eine wesentliche Rolle. Im Gegensatz zu den folgenden Beispielen, die die Technologien als solche ins Zentrum stellen, nutzen Erstere sie vielmehr, ohne sie zu thematisieren.
 - 5 Vgl. in diesem Sinn Slavoj Žižek: »Eine unüberbrückbare Kluft trennt für immer einen menschlichen Körper von ›seiner‹ Stimme. Die Stimme stellt eine gespenstische Autonomie zur Schau, sie gehört nie völlig dem Körper, den wir sehen, so daß selbst dann, wenn wir eine lebende Person sprechen hören, immer ein Minimum an Bauchrednerei im Spiel ist: Es ist, als ob die Stimme des Sprechers diesen aushöhlen würde und gewissermaßen ›von selbst‹, durch ihn spräche.« (Slavoj

kulturspezifischen Körpertechniken, das heißt, Stimme ist immer ein Produkt von Techniken.⁶ Scharnier dieser Verflechtung von Technologien und Körpertechniken ist der Begriff der *technē*.⁷ Technik (als im menschlichen Körper gespeichertes, im Handeln aktualisiertes Wissen) und Technologie (als die an maschinelle Körper delegierte Technik) stellen zwei historisch aufgeteilte Formen von *technē* dar, die sich nicht qualitativ, sondern lediglich hinsichtlich des Mediums der Verkörperung unterscheiden.⁸ Daraus ergibt sich ein grundsätzlicher Verbund von (Medien-)Technologien, Körper- und Wahrnehmungstechniken, der den unsicheren Status der Stimme verkompliziert, wie John Durham Peters es ausdrückt: »Modern media leave the voice in a curious limbo between body and machine, text and performance, animal and angel, singular event and endless repetition.«⁹ Der Verkörperung technologischer Stimmen ist ein (re-)produktiver Charakter eigen, der zugleich Fragen nach dem Menschlichen und Nicht-Menschlichen wie nach den spezifischen Performanzen von Differenzkategorien wie Gender oder Race aufwirft.

Vor diesem Hintergrund widmet sich das Kapitel im Folgenden den Stimm-Körpern zweier Tanzproduktionen: *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) der *Ballets Suédois* sowie *My Private Bodyshop* (2005) der Wiener Tanzcompagnie *Liquid Loft*.¹⁰ Beide Datierungen markieren medienhistorische Momente des Umbruchs (durch Radio und (Ton-)Film einerseits, digitale Medien andererseits) und spannen so einen Bogen von den Anfängen der massiven technologisch bedingten Trennung von Stimmen und Körpern in der Moderne hin zu vermehrten posthumanen Transformationen zwischen Technologischem und Organischem in der Gegenwart. Anhand dieser Produktionen soll in ihrem jeweiligen historischen Kontext nach den Bezügen zwischen technologischen Stimmen und ihrer Verkörperung durch bewegte Körper, nach dem Ort der Stimme und den evozierten Machtverhältnissen gefragt werden.

Žižek z.n. Mladen Dolar: Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung. In: Felderer (Hrsg.): *Phonorama*, S. 199–222, hier S. 213.)

- 6 Hier ist u.a. an Gesangstechniken und Rhetorik zu denken. Das rhetorische Mittel der *Prosopopoiia* ist etwa Thomas Macho zufolge der Beginn der Technik- und Mediengeschichte der Stimme, weil es um die Frage der Speicherung und Übertragung der Stimmen selbst geht und nicht der durch sie übertragenen Bedeutungen (vgl. Thomas Macho: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch / Krämer (Hrsg.): *Stimme*, S. 130–146, hier S. 134).
- 7 Dieser bezeichnet das praktische und *verkörperte* Wissen, Handeln und Produzieren (*poiēsis*) in Nachahmung (*mimēsis*) der Natur (vgl. Friedrich Kittler: Techniken, künstlerische. In: Barck / Fontius / Schlenstedt / Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 6): *Tanz bis Zeitalter/Epoche*, S. 15–23, hier S. 16).
- 8 Vgl. Jonathan Sterne: Communication as Techné. In: Gregory J. Shepherd / Jeffrey St. John / Ted Striphas (Hrsg.): *Communication as... Perspectives on Theory*. Thousand Oaks / London / New Delhi: Sage Publications 2006, S. 91–98.
- 9 Peters: *The Voice and Modern Media*, S. 92.
- 10 Eine erste Fassung dieses Kapitels ist erschienen unter dem Titel: Posthumane Stimm-Körper und die Produktion von Geschlecht. In: Eva Hausbacher / Liesa Herbst / Julia Ostwald / Martina Thiele (Hrsg.): *geschlecht_transkulturell: Aktuelle Forschungsperspektiven*. Wiesbaden: Springer 2020, S. 235–250.

