

borg-Figurationen und Pop-Art inspirierten Inszenierungen entwerfen »narcissistic fragmented selves [that] continuously attempt reunification with the(ir) other.«³

Ganz im Sinne des einleitenden Zitats von Felicia M. McCarren resoniert in den genannten frühen Produktionen von *Liquid Loft* dabei der viel ältere Topos der tanzenden wie auch sprechenden Maschine, wie er in vielfältigen Figurationen seit spätestens dem 18. Jahrhundert virulent geworden ist.⁴ Die damit seit jeher aufgerufenen Fragen nach Präsenz und Wiederholung, nach Unmittelbarkeit und Medialität stehen im Zentrum des Interesses der Gruppe:

»Von Beginn an bricht Liquid Loft also mit der Vorstellung, dass die Präsenz des Körpers in der Performance in irgendeiner Weise unmittelbarer sein könne als etwa die sprachliche Äußerung oder das mediale Bild. Jedem Eindruck von Natürlichkeit auf einer Bühne wird misstraut, es wird vielmehr nach den kulturellen Einschreibungen und choreographischen Mitteln, die diesen Eindruck hervorrufen, gefragt. [...] Wie sich unsere Wahrnehmung und Körper durch visuelle Medien und den alltäglichen Gebrauch von Technik verändern.«⁵

Vor diesem Hintergrund spielen filmische und visuelle Anordnungen eine große Rolle und arbeiten *Liquid Loft* mit wechselnden Künstler:innen zusammen.⁶ Am Beispiel von *My Private Bodyshop* soll im Folgenden der erwähnten signature practice der »akustischen Dislozierung« von *Liquid Loft* nachgegangen werden. Dieses Verfahren wirft Fragen nach dem Ort der aufgezeichneten Stimme, nach dem Verhältnis von elektronisch bearbeiteten Stimmen und der Verkörperung von Gender sowie ihr inhärenten Machtstrukturen auf.

Posthumane Stimm-Körper

Nach dem Solo *Legal Errorist* (2004) und dem Trio *Kind of Heroes* (2005) ist *My Private Bodyshop* die dritte Arbeit, mit der *Liquid Loft* die für sie spezifische technologische Verschränkung von Stimmen und Tanz im thematischen Kontext posthumaner Konditionen ausarbeiten.⁷ Entsprechend des Titels verfolgt die Produktion die Idee der technologisch

3 Kim Knowles: Film, Performance, and the Spaces Between: The Collaborative Works of Mara Mattuschka and Chris Haring. In: *Cinema Journal* 57,2 (2018), S. 89–112, hier S. 98.

4 Wie es u.a. in Léon Delibes' Ballett der tanzenden Puppe *Coppélia* (1870) oder bei ihrem singenden Pendant »Olympia« in Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* (1881) inszeniert wird, die beide auf E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* zurückgehen.

5 Marlies Pucher: Chris Haring und Liquid Loft – Vom Fremdkörper zum talking head. In: *gift* 1 (2011), S. 46–47, hier S. 47.

6 So sind etwa in Kooperation mit der Künstlerin und Filmemacherin Mara Mattuschka eine Reihe von Performances in Filme adaptiert worden.

7 Das Posthumane definiert N. Katherine Hayles folgendermaßen: »[T]he posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born. [...] In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot

ermöglichten Austauschbarkeit des Subjekts und seines Körpers im neoliberalen Individualismus: Es zeigt vier Figuren, die danach ringen, sich selbst darzustellen, in einer dystopischen Atmosphäre zwischen »exhibitionism, voyeurism, and surveillance«. ⁸ Programmatisch warnt eine Tänzerin im Stück: »Everything you do has been recorded and safed. ... They want to create a whole new you. ... Don't trust anybody!« ⁹ Die Figuren verkörpern das, was N. Katherine Hayles als Alptraum des Posthumanen bezeichnet: »my nightmare is a culture inhabited by posthumans who regard their bodies as fashion accessories rather than the ground of being«. ¹⁰ Ihre performative Identität permanent aufs Spiel setzend, erzählen die vier Tänzer:innen (Ulrika Kinn Svensson, Stephanie Cumming, Johnny Schoofs, Giovanni Scarcella) in abgegriffenen Floskeln globalen Englischs vermeintlich persönliche Anekdoten und legen intime Bekenntnisse ab: Sie »wühlen im hintersten Winkel ihres Privateigentums und kehren ihr Innerstes akustisch verstärkt nach außen.« ¹¹ Dramaturgisch setzt sich die Performance aus einer Abfolge solistischer »Ansprachen« an das Publikum zusammen, mit wiederkehrenden Momenten, in denen alle Performenden zwar zeitgleich, aber jede:r für sich sprechen.

Die erwähnte akustische Verstärkung ist Teil von *Liquid Lofts* signature practice der »akustischen Dislozierung«, die in Kooperation mit dem Komponisten Andreas Berger entwickelt wurde. Das Verfahren umfasst drei Schritte zwischen Ent- und Verkörperungen der Stimmen der Performer:innen: erstens die Aufnahme von Texten, die die Tänzer:innen teils selbst sprechen und die teils von anderen Personen gesprochen werden; zweitens die elektronische Bearbeitung und Komposition der Aufnahmen nicht nach semantischen, sondern vielmehr klanglich-musikalischen Parametern; und drittens die Wiedereinverleibung der den einzelnen Tänzer:innen zugeordneten Stimmen mittels präziser Synchronisation der Lippen, Gesten und Posen.

Die Synchronisation der Stimmen findet in *My Private Bodyshop* in einem minimalistischen Bühnensetting statt, entworfen von Erwin Wurm: Auf weißem Tanzboden ist jedem/jeder ein eigener schwarzer Lautsprecher als sicht- und hörbares Objekt zugeordnet. Die Lautsprecher fungieren hier als offensichtliche technologische Extension des organischen Körpers, als prothetisches Körperteil, das – in variable räumliche Positionen gebracht – einmal akzentuiert, ein anderes Mal (fast) nicht mehr wahrgenommen wird: So ersetzen die schwarzen Lautsprecherquader etwa jeweils die Köpfe der zu Beginn des Stücks liegenden Figuren, während aus ihnen eine verlangsamte, verzerrte Version des Elvis-Songs *Blue Moon* singt. An späterer Stelle platzieren die Tänzer:innen ihr Stimmobjekt hinter sich auf dem Boden oder tragen es unter dem Arm durch den Raum (Abb. 1–2).

technology and human goals.« (N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press 1999, S. 3.)

8 Knowles: Film, Performance, and the Spaces Between: The Collaborative Works of Mara Mattuschka and Chris Haring, S. 98.

9 Grundlage der Analyse ist eine Videoaufzeichnung der Premiere im September 2005 im Tanzquartier Wien, Video: Michael Loizenbauer.

10 Hayles: *How We Became Posthuman*, S. 5.

11 Liquid Loft, <https://liquidloft.at/de/projects/my-private-bodyshop-2/#> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

Abb. 1: Liquid Loft: My Private Bodyshop. © Michael Loizenbauer.



Abb. 2: Liquid Loft: My Private Bodyshop. © Michael Loizenbauer.



Die bearbeiteten Lautsprecherstimmen produzieren in ihrer Verkörperung durch die Tänzer:innen vier unterschiedliche cyborgartige Figuren, die jede für sich ein spezifisches Amalgam anthropomorpher Maschinen ist: der sich mit maschinellen Geräuschen bewegendes Roboter, der nur gelegentlich unverständlich murmelt; die Figuren einer ›Frau‹ und eines ›Mannes‹, aus deren Stimm-Körpern aber immer wieder technologische Durchdringung spricht; sowie eine ›Cyborg‹, die als künstliche Frau erscheint. Ihre Berichte sind vielfach nicht zu verstehen, sie sprechen verzerrt und in entfremdeten fremden Sprachen, durchsetzt von maschinellen Geräuschen, sie sprechen von Liebe, Begehren, Wünschen. In einer Szene gegen Ende beschwören alle vier mit einer geteilten Stimme, die aus unterschiedlichen Stimmen synthetisiert erscheint, den frei adaptierbaren Körper: »I have a whole society right here in my mind. Who says that this body can only have one personality?«

Die Stimm-Körper in *My Private Bodyshop* affirmieren und irritieren in ihren wechselnden Klanglichkeiten und jeweiligen Verkörperungen durch die einzelnen Tänzer:innen essenzialistische Körper-Stimm-Beziehungen. Das heißt, in graduellen, technologisch erzeugten Verschiebungen fließen die Figuren zwischen Attribuierungen, die zwischen ›weiblich‹, ›männlich‹, ›maschinell‹ und ›menschlich‹ changieren. So stellt beispielsweise das extreme Nach-unten-Pitchen der Stimme eines männlich lesbaren Performers die codierte Verbindung von sonor-tiefer Stimme und Maskulinität heraus, die sich zugleich dem maschinellen Sound annähert, der seine Bewegungen begleitet. Analog dazu geht die schnelle, hohe, von einer Tänzerin verkörperte Sprechstimme über in den Klang des Vorspulens eines Videos, begleitet von immer schnellerem Gestikulieren. Beide Beispiele rekurrieren auf unsere medialisierte Wahrnehmung von Körpern, wenn sie auf parodistische Weise stereotype Geschlechtszuordnungen der Stimme – ›Männer haben tiefe, Frauen hohe Stimmen‹ – mit technologischen Klängen verbinden. Dabei setzen die in der Durchdringung von Technologie und Körper posthuman wirkenden Figuren der Inszenierung Geschlechterstereotype in parodierender Überzeichnung fort. Gleichwohl werden diese immer wieder irritiert: wenn die Stimme etwa cross-gendered Diskrepanzen zum sichtbaren Körper erzeugt; sich alle vier Performer:innen unisono eine vervielfachte Stimme teilen; eine Tänzerin mit abwechselnd nach oben und unten gepitchter Stimme spricht; wenn Stimmen Klänge medialer Räume annehmen oder sich zu gänzlich nicht-humanen Maschinengeräuschen transformieren.

Die Inszenierung von Stimmen und Körpern in *My Private Bodyshop* basiert einerseits auf deren technologischer Trennung, wie sie Hans-Thies Lehmann in Bezug auf das sogenannte postdramatische Theater unter dem Stichwort der Dissemination von Stimmen und damit verbundenen Effekten der Desubjektivierung und Dehumanisierung beschrieben hat;¹² andererseits spielt die Synchronisation und damit Einverleibung spezifischer Stimmen durch spezifische Körper eine entscheidende Rolle. Diese ist gerade nicht mit Begriffen der Dissemination zu beschreiben. Die tänzerische Synchronisation verleiht der Stimme einen Körper, sie performt Stimme vielmehr und wirft damit auch Fragen nach der vokalen Verkörperung von Geschlecht auf. Die beiden folgenden Abschnitte widmen sich der Frage nach dem Status des Stimm-Körpers in *Liquid Lofts*

12 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 277–279.

Verfahren: zunächst mit Blick auf die Situierung der Stimme, anschließend hinsichtlich ihrer Verkörperung.

»Akustische Dislozierung«: Wo ist der Ort der Stimme?

Die Rede von der akustischen Dislozierung legt den Prozess der Aufteilung eines zuvor einheitlichen, ganzen Ortes nahe.¹³ Aber was genau ist hier mit Ort gemeint? Die Einheit des Subjekts mit seiner Stimme? Die Situiertheit des Körpers im Hier und Jetzt? Und inwiefern kann in *My Private Bodyshop* von einer Verschiebung, Entzweiung von Stimme und Körper oder einer Entortung der Figuren gesprochen werden? Die folgenden Überlegungen gehen diesen Fragen nach und erkunden die Voraussetzungen dieser begrifflichen Setzung und ihre Implikationen.

Stimme als klangliches Phänomen ist Raum.¹⁴ Gleichzeitig kann die Stimme mit Jenny Schrödl als »Labyrinth«¹⁵ beschrieben werden, indem sie vielschichtige Räume eröffnet:

»[S]o trifft man auf ein komplexes Gefüge von ineinander geschichteten und miteinander korrelierenden Räumen, auf Klangräume wie auf Räume des Körpers, der Sprache und des Subjekts, auf Hör-, Affekt-, Imaginations- und Erinnerungsräume, auf medientechnologische Räume ebenso wie auf Kommunikations- und Interaktionsräume.«¹⁶

Die allgemeine Räumlichkeit der Stimme und ihr Vermögen, spezifische – reale wie imaginäre – Räume zu öffnen, machen sich *Liquid Loft* zu Nutze. Im Kontext ihrer Praxis der Dislozierung verstehen sie Stimme als Teil eines umfassenden »sound environments«¹⁷ einer Figur. Das heißt, die Stimmkompositionen in *My Private Bodyshop* beinhalten neben gesprochenen Passagen – in denen auch die Räume resonieren, in denen die Stimmen aufgenommen wurden – unter anderem Umgebungsgeräusche, medientechnologische Sounds und spezifische mediale Räume, etwa wenn ein Tänzer mit einer unverständlichen Stimme spricht, die an den verzerrten Sound einer Fernsehübertragung erinnert. Die bearbeiteten und elektronisch verstärkten Stimmräume vermögen die auf der Bühne im Hier und Jetzt agierenden Figuren in ein je spezifisches – mediales, kulturelles, imaginäres – Umfeld zu versetzen, das immer wieder abweicht vom geteilten Raum der Aufführung. Fern eines Verständnisses von Stimme als Signum von Präsenz und Identität umspült die Stimme als »Sound Environment« hier vielmehr den ihr zugeteilten Körper und verleiht ihm einen temporären, wandelbaren Ort.

Dieses Verfahren trägt auch maßgeblich zur Vereinzelung der Figuren bei. Jede der Figuren scheint in einer anderen klanglich erzeugten Blase zu agieren, nur gelegentlich

13 Von lat. *dislocare*: verschieben, *dis*: entzwei, *locus*: Ort, Stelle.

14 Vgl. u.a. Connor: *Dumbstruck*, S. 13: »I want to say now that the voice takes up space, in two senses. It inhabits and occupies space; and it also actively procures space for itself. The voice takes place in space, because the voice is space.«

15 Jenny Schrödl: Stimm(t)räume. In: Kolesch / Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*, S. 143–160, hier S. 144.

16 Ebd.

17 Chris Haring, unveröffentlichtes Interview mit J.O., 27.09.2017.