

Fazit: Technologisierte Stimm-Körper

Mit der surrealistischen Produktion *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) von Jean Cocteau und den *Ballets Suédois* sowie *My Private Bodyshop* (2005) der Tanzcompagnie *Liquid Loft* wurden in diesem Kapitel zwei choreographische Positionen vorgestellt, die in ihrem jeweiligen historischen Kontext Verkörperungen von Stimmen im Gefüge jeweils zeittypischer Medientechnologien als Parodien inszenieren.

Les Mariés parodiert Klischees nationaler (französischer) Identität um 1900 anhand der emblematisch mit dem Eiffelturm verbundenen Technologien Photographie und Phonographie sowie daran geschulter Seh- und Hörweisen, die – ebenso wie die avantgardistische Selbstpositionierung der *Ballets Suédois* – kolonialistisch imprägniert sind. Während der moderne Tanz im Kontext des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit vielfach als Signum jener Aura konzipiert wird, die nach Walter Benjamin eine durch das Hier und Jetzt erzeugte Echtheit bedeutet,¹ stellt *Les Mariés* jene ›Echtheit‹ dezidiert in Frage: Die Inszenierung maskiert das theatrale Ereignis als mediale Reproduktion. Dass die technologisierte Stimme keineswegs mit Rationalität und modernem Fortschrittsdenken einhergeht, sondern in der Moderne vielmehr im Gegenteil das sogenannte ›Primitive‹ und Magische aktiviert, also die Macht der Stimme, Unbelebtes zu animieren, zeigt sich deutlich in Cocteaus Produktionsweise und Wirkungskonzept. Produktionsästhetisch werden Körper und Stimmen, Hören und Sprechen radikal getrennt, wobei den verdinglichten Tänzer:innen »Phonograph« und »Photoapparat« als eigenständige, anthropomorphe Körper zur Seite stehen. Choreophonie umfasst hier die radikale produktionsästhetische Trennung von Stimmen und Körpern und ihre an cinematische Verfahren angelehnte Synchronisierung während der Aufführung, die in der kulturell konditionierten Wahrnehmung der Zuschauenden ›sprechende‹ Figuren erzeugt. Hören spielt dabei in zweierlei Weise eine spezifische Rolle: Erstens wird der Hörsinn der Tanzenden durch die Kostüme ausgesetzt. Dies führt zu einem mechanisch durchgezählten, gänzlich entindividualisierten Tanz, der mit der Trennung von Hör-

1 Vgl. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 12: »Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.« Zum Tanz als Aura in der Moderne siehe auch McCarren: *Dancing Machines*, S. 9.

und Sichtbarem Praktiken vorwegnimmt, wie sie in den 1950er Jahren mit der Zusammenarbeit von Merce Cunningham und John Cage populär wurden. Zweitens wird die performative Konstruktion intelligibler Figuren von Cocteau im Sinne eines zeittypisch als ›primitiv‹ bewerteten und kolonialistisch grundierten mimetischen Hörens konzipiert, wobei das Publikum das gedoppelte mimetische Spiel einer live performten Reproduktion mutmaßlich nicht zu erkennen vermag.

Im Jahr 2005 fungieren die Lautsprecher in *Liquid Lofts My Private Bodyshop* als körperliche Stimmprothesen und scheint Technologie im Körper verinnerlicht zu sein. Derartige »Bewegungsgefüge«² von Körpern und Soundtechnologien sind aus dem Kontext des zeitgenössischen Tanzes nicht mehr wegzudenken. In ihnen resonieren Fragmente des jahrhundertealten Faszinosums für sowohl sprechende als auch tanzende Maschinen, verkörpert in Figuren wie Puppen, Robotern oder Cyborgs.³ Stimme kann hier in drei verschiedenen Bezügen zum Körper verstanden werden. Erstens verweist das Gefüge von technologisch bearbeiteten Stimmen und bewegten Körpern darauf, dass Stimme grundsätzlich nicht auf das Auditive reduziert werden kann, sondern im Sinne von Steven Connors Idee des ›vokalen Raums‹ komplexe Beziehungen zwischen phänomenalem Körper, dessen Bewegungen sowie spezifischen historisch-kulturellen Kontexten umfasst. Zweitens erfährt Stimme in *Liquid Lofts* Bewegungstechnik des Gesprochen-Werdens eine choreographische Funktion: Als Choreophonie kann hier der durch die aufgezeichneten Stimmen erzeugte vokale Score verstanden werden, der Struktur, Modellierung und Rhythmus der Körperbewegungen anordnet, sie wörtlich *bestimmt*. Hier zeigt sich eine andere Dimension der Stimme, als sie bisher betrachtet wurde: Nicht als destabilisierendes Phänomen, sondern als Instanz der Macht. Diese wird insbesondere innerhalb der in der Produktion thematisierten medialen Gefüge relevant und ruft im Kontext des Tanzes den Topos der ›hörigen‹ Tänzerin auf. Drittens aber deessenzialisieren die in diesem choreographischen Playback-Setting erscheinenden Figuren partiell durch ihre singulären performativen Verkörperungen von Stimme. Anders ausgedrückt: Figurationen des (Nicht-)Menschlichen und damit verbundene Vergeschlechtlichungen werden offenkundig als Konstruktionsprozesse eines (*un-*)*doing human* und (*un-*)*doing gender* kenntlich gemacht.

Im Kontext des Geflechts von Medientechnologien und Bewegungstechniken heben beide Inszenierungen auf je spezifische Weise den produktiven, prozesshaften Charakter von Audiotechnologien im Wechselverhältnis mit Körpertechniken hervor und verweisen damit auf die zwei spannungsgeladenen, widersprüchlichen Seiten dieser Produktion: als Affirmation jeweiliger Normen wie als Potenzial ihrer Verschiebung. Wenngleich der Begriff Posthumanismus erst seit dem späten 20. Jahrhundert verwendet wird, um die Verbindungen von Mensch und Technologie und eine damit einhergehende Kritik am autarken humanistischen Subjekt zu beschreiben, werfen

2 Als »Bewegungsgefüge« standen und stehen in choreographischen Anordnungen immer schon technologische, (bewegungs-)technische und ästhetische Entwicklungen mit kulturellen Wissensordnungen im Verbund (vgl. Hardt / Weber: *Choreographie – Medien – Gender: Eine Einleitung*, S. 11–15).

3 Vgl. Meine / Hottmann (Hrsg.): *Puppen, Huren, Roboter*.

beide Produktionen *avant* und *après la lettre* Fragen hinsichtlich der posthumanen Kon-
dition auf, wie sie sich in den komplexen Verflechtungen von ›natürlich‹ und ›künstlich‹,
Mensch und Maschine, Körpertechniken und audiovisuellen Technologien zeigen.⁴
Dabei machen beide Beispiele jedoch auch deutlich, dass die posthumane Auflösung des
Subjekts in der Verknüpfung mit Technologien nicht per se mit einer Überwindung bi-
näarer und anthropozentrischer Identitätskonstruktionen einhergeht, sondern ihm die
Gefahr innewohnt, implizite normative Vorstellungen unhinterfragt weiterzuführen.

4 Siehe dazu auch Doris Kolesch: Natürlich künstlich. In: Kolesch / Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*,
S. 19–39.

