

Aufeinandertreffen verlaufe, lägen die Differenzen vielmehr bereits innerhalb der Heterogenität des Sicht- wie Hörbaren – etwa in »Bewegungen, Spuren, Codes«²⁷ –, die in punktuellen und stets spezifisch kontextualisierten Kombinationen zusammenträfen.²⁸

Begriffe wie Dislozierung, Schizophrenie oder Dissemination von Stimmen, die unter Berufung auf die moderne technologische Kondition den Topos körperlicher Entfremdung, Verzerrung, Fragmentierung hervorheben, scheinen mit ihrer Betonung der Trennung nicht nur reduktionistisch, sondern unzureichend zur Beschreibung dieses komplexen Gefüges. Denn wie *My Private Bodyshop* exemplarisch zeigt, ist weniger der Akt des ›Trennens‹ der entscheidende Schritt, sondern die Frage, welche spezifischen Verkörperungen vokale Räume finden.

›Gesprochen-Werden‹ und ›Performing Voice‹

Die Verkörperung der vokalen Räume bei *Liquid Loft* folgt zwei tendenziell gegenläufigen Prinzipien: einerseits hinsichtlich des Produktionsprozesses einer Choreographie des ›Gesprochen-Werdens‹, andererseits im performativen Konstruktionsprozess von Stimm-Körpern in der Aufführung einem ›Performing Voice‹.

Die Bewegungstechnik, die *Liquid Loft* angelehnt an die Technik der Synchronisation im Playback entwickelt haben, bezeichnet Haring als »Gesprochen-Werden«²⁹. Bewegungsanalytisch ist die Rede vom Gesprochen-Werden bei *Liquid Loft* wörtlich zu nehmen, denn die Artikulationen der Stimme werden in bewegte Artikulationen des Körpers übertragen, wie es etymologisch im lateinischen *articulatio* als ›Gliederung‹, ›Gelenk‹ und ›deutliche Aussprache‹ verknüpft ist. Als Bewegungsmaterial dienen alltägliche Gesten und Posen sowie deren Transformationen in Bildmedien. Bewegungsanalytisch betrachtet, beruht die Technik auf isolierten Rotationen, Beugungen und Streckungen vor allem der distalen Gelenke (Abb. 3–4). Charakteristisch ist der sukzessive Verlauf der Bewegungen durch einzelne Gelenke, in dem die typische Bewegungssprache der Roboterfigur dechiffrierbar ist. Hinsichtlich der energetischen Modulierung überwiegt ein durch Pausen rhythmisch gegliederter, ansonsten aber gleichbleibend geführter, leichter Energiefluss. Ähnlich der schwerkraftlosen Bewegungsqualität computeranimierter Figuren wird so ein Effekt kontinuierlich ›morphender‹ Posen erzeugt. Darüber hinaus sind Wiederholungen und eine durch Frontalität und Statik der Tanzenden erzeugte Bildlichkeit

27 Michel Chion: Ton und Bild – eine Relation? Hypothesen über das Audio-Divisuelle. In: Butte / Brandt (Hrsg.): *Bild und Stimme*, Paderborn: Fink 2011, S. 48–63, hier S. 53.

28 Vgl. ebd.

29 Chris Haring, unveröffentlichtes Interview mit J.O., 27.09.2017: »Was sich von Anfang an durchgezogen hat, war eine Bewegungssprache, die uns sehr interessiert hat. Und das war immer so dieses leicht Fluide, Durchlässigkeit, ein Separieren und dem gegenüber gesetzt aber auch ein Abhacken, ein sehr klares rhythmisiertes Brechen der einzelnen – wir haben immer von Linien gesprochen. Also nicht nur einfache Linien, wie im Ballett zum Beispiel, wo diese komplizierte Körperlichkeit immer sehr stark vereinfacht wurde auf Linien, ... wenn ich also aus den zwei Armen nicht einfach eine Gerade mache, sondern zehn Geraden. Weil genau das trägt dann diese Schriftzeichen in sich und hat meiner Meinung nach auch die Schärfe einer Artikulation und Präzision.«

markante Elemente. Auf diese Weise entsteht eine Bewegungstechnik, die in den alltäglichen Gesten der Figuren ›authentischen‹ Ausdruck suggeriert, der aber zugleich die für Expressivität von Bewegung im dramatisierten Sinn notwendigen energetischen Akzente und Differenzierungen fehlen, wodurch sich ein künstlicher Eindruck vermittelt.

Abb.3-4: *Liquid Loft: My Private Bodyshop*. © Michael Loizenbauer.



Die Stimmräume der einzelnen Figuren entstehen, ebenso wie ihre Verkörperungen, im Laufe eines Probenprozesses über Improvisationen, werden aber zur Performance hin detailliert festgelegt. In diesem Prozess kommt der Stimme im Sinne des Gesprochen-Werdens eine stark manipulative Funktion zu. Wenn *Liquid Loft* Körper in ihren Inszenierungen als »kybernetische Landschaft«³⁰ verstehen, dann sind es die Stimmen, denen hier die ›Steuerung‹ und Kontrolle der Körper zukommt. Haring beschreibt dies so:

»Andreas Berger [...], der immer für unseren Sound zuständig ist seit dieser Zeit – hat ein sehr gutes System entwickelt, wie man sehr schnell damit improvisieren kann. Das basiert dann darauf, dass ich eine Stimme nehme, ich pitche sie rauf, ich erhöhe sie, verlangsame sie und was passiert dann mit dir, wenn du das machst? Ich kann dich jederzeit vervielfältigen usw. Das hat ein riesiges Spielfeld eröffnet, mit dem wir eigentlich noch immer spielen.«³¹

Produktionsästhetisch basiert das Verfahren auf stummen Tänzer:innen, die die von den Stimmen aufgerufenen Körper synchron *visualisieren*. Im Kontext des Films, der für *Liquid Lofts* stark medial geprägte Arbeit einflussreich ist, hat Kaja Silverman jene Synchronizität als Paradigma der verkörperten weiblichen Stimme bezeichnet. Ihrer feministischen Diagnose zufolge sei die unbedingte Synchronizität von Stimme und Körper die

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

31 Ebd.

vom Film etablierte Norm, die bei weiblichen Figuren zum Imperativ werde.³² Der Status der weiblichen Stimme nach Silverman »ist analog zu dem eines bespielten Bandes, das endlos das wieder abspielt, was zu irgendeinem vorgängigen Zeitpunkt aufgezeichnet wurde.«³³ Dieser unterworfenen Standpunkt äußere sich zudem im kontrollierten Modus des Gesprochen-Werdens, wobei »das weibliche Subjekt idealiter sowohl beobachtet und belauscht wird, und [...] das Ergebnis dieser doppelten Überwachung ist, dass sie selbst dann, wenn sie ihr eigenes Sprechen zu kontrollieren scheint, *gesprochen wird*.«³⁴ Dieser Kritik an der Verkörperung setzt Silverman eine Entkörperung der weiblichen Stimme entgegen. *Liquid Loft* folgen in ihrer Arbeitsweise der »gesprochenen« Tänzer und Tänzer:innen dem Imperativ der Synchronizität und dem damit verknüpften hierarchischen Modell der weiblichen Stimme: verkörpert, aber in ihrem reproduzierenden Status nur scheinbar selbstbestimmt.

Dieses hierarchisch strukturierte Verhältnis von Stimme als Medium der Aufzeichnung und Regelwerk, auf das sich der stumm agierende Körper bezieht, ruft zudem im Kontext des Tanzes Parallelen zum Verhältnis von Choreographie und Tanz auf, das André Lepecki wie folgt charakterisiert hat:

»[A]s a system of command, choreographic scoring reveals the formation of obedient, disciplined, and (pre)formatted bodies—technically and subjectively fit to produce and (more importantly perhaps) to reproduce certain staged images conveyed by an authorial will. And yet, the risky uncertainty in the act of dancing keeps in place a certain degree of improbability and freedom in the performance outcome.«³⁵

Die aufgezeichneten Stimmen in *My Privat Bodyshop* fungieren als eine solche choreographische Struktur – eine Art vokaler Score, ein »system of command« –, entlang derer die Körper ihre Bewegungen modellieren und strukturieren. Choreographie wäre hier in diesem Sinn vielmehr *Choreophonie*: Statt einer *Vorschrift* tritt die Stimme in ihrer autoritären Dimension als ordnende und *bestimmende* Instanz hervor. Ihr ist in diesem Zusammenhang eine spezifische Macht eigen, sie gibt nicht nur die Struktur vor, sondern dominiert auch, wie und als was die Körper wahrgenommen werden. Dennoch wahrt der tanzende Körper, wie Lepecki feststellt, in Bezug auf die choreographische *Vorschrift* immer einen Grad an Differenz und Kontingenz. Ebenso vermögen die Tanzenden in *My Private Bodyshop* der Stimme bewegt zu widersprechen, indem sie sie anders performen.

Liquid Lofts Prinzip des Gesprochen-Werdens hebt eines hervor: Stimme ist nie ein ausschließlich akustisches Phänomen. Denn nicht nur ist jede Stimme immer »auf der Suche nach einem Körper«,³⁶ in dem sie sich verkörpern kann, in diesem Prozess sind Hören und Sehen fundamental miteinander verbunden und kulturell konditioniert. Das von *Liquid Loft* verwendete Verfahren des Playback, wie es bereits »live« in Puppentheater und Bauchrednerei sowie mit aufgezeichneten Stimmen in Popkultur und Praktiken

32 Vgl. Kaja Silverman: Die weibliche Stimme ent-körpern (1984). In: Kathrin Peters / Andrea Seier (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 71–90, hier S. 73.

33 Ebd., S. 72.

34 Ebd., S. 76.

35 André Lepecki: *Singularities. Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge 2016, S. 16.

36 Dolar: *His Master's Voice*, S. 82.

des Drag zu finden ist, macht sich diese Verbindung von Stimme und Körperbewegung immer schon zu Nutze und führt damit zum zweiten wesentlichen Aspekt der Verkörperung von Stimme in *My Private Bodyshop: Performing Voice*.³⁷ Das Playback-Prinzip übertragen *Liquid Loft* auf den Tanz, basierend auf dem in der Popkultur etablierten Ensemble von Lautsprecherstimme, bewegendem Körper sowie einem jeweils kulturell konditionierten Sensorium, das beides zusammenfügt. Über die Synchronisation *performen* die Tanzenden die Stimmen aus ihren Lautsprecherprothesen. Die Stimme *performen* meint hier Verkörperungen, die zwischen *(un)doing gender* und *(un)doing human* changieren. So imitieren die Manipulationen der Stimmen künstlich erzeugte Stimmen – wie sie im kulturellen Gedächtnis vermittelt durch Literatur, Film, Popmusik existieren. Gleichzeitig erscheinen die Tänzer:innen, die diese Stimmen *performen*, als künstliche Menschen, die Menschen imitieren. Nicht zufällig wird die Produktion gerahmt von Elvis' melancholischem Liebeslied, performt von zwei am Boden liegenden ›Lautsprechermenschen‹, die den künstlichen Sound der Stimme mit der Geste langsam rotierender Hände zu ihrem eigenen Gesang machen: je nach Perspektive als fühlende Maschine oder technologisch durchdrungener Mensch.³⁸

Erst, indem die Stimmen durch Gesten und Posen performt werden, entstehen je spezifische Figurationen, die die Kategorien des menschlichen Körpers allgemein und dessen geschlechtliche Verfasstheit im Speziellen offenkundig als Konstruktionsprozesse erscheinen lassen. So etwa die Cyborg-Figur der Tänzerin Ulrika Kinn Svensson, die feminin und erotisch konnotierte Haltungen mit seitlich verschobener Hüfte, den Körper berührenden Händen und in den Nacken gelegtem Kopf durch extrem nach innen verdrehte Knie und überdehnt positionierte Hände in zerrbildartige Torsionen überführt. Ihre Bewegungen werden wiederholt begleitet von maschinellen Geräuschen. Die Figur erzählt mit metallischer Stimme und ausdruckslosem Gesicht eine Anekdote von der Geburt zweier identischer Wesen, die durchsetzt ist mit Füllworten wie »Umm« und »You know?«. Das Menschliche, das heißt Affekt und Expressivität, wird nicht klanglich, sondern vielmehr rhythmisch durch den unterbrechenden ›Fehler‹ – die Versprecher, Füllworte, hörbares Luftholen, Pausen – in die künstliche Stimme eingefügt.

Aufschlussreich im Zusammenhang mit der Performativität der verkörperten Stimme ist die Bedeutung des Playback oder Lip-Synch in Drag-Performances. Annette

37 Steven Connor beschreibt dieses vokale-physische Zusammenspiel mit Blick auf die Puppe der Bauchrednerin. Diese verbinde »Hand, Finger, Gesicht, Mund und Stimme zu einem einzigen Verbund. [...] Die Art und Weise, wie der Bauchredner seine Stimme durch die sprechende Puppe überträgt, ist als eine Art Anagramm aller Elemente zu lesen, die sich bei der gewöhnlichen Stimmbildung zusammenfügen. *Die Stimme ist die Syntax des Körpers*, seine Haltung, sein Ton, seine Spannung und Ausweitung [...]«. (Connor: *The Strains of Voice*, S. 163–164, Herv. J.O.)

38 Siehe auch Miriama Young, die darauf verweist, dass die erste synthetische, computergenerierte Stimme paradigmatischerweise ein Liebeslied gesungen hat: »It is significant [...] that the first song that the computer speech synthesiser would ever transmit should be a love song. John Larry Kelly Jr and Louis Gerstman's voice recorder synthesiser (vocoder) for IBM 704 used phonetic transcription (1962). To illustrate the new technology – John Larry Kelly Jr and Carol Lockbaum programmed the synthesised voice, Max Matthews provided the programmed harmonic accompaniment – the inventors composed an entirely synthetic rendition of ›Bicycle Built for Two‹ (›Daisy Bell‹).« (Young: *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*, S. 80.)

Schlichter spricht in diesem Kontext von der unmöglich zu erreichenden Vereinigung von Körper und Stimme als einer Arbeit, Geschlecht performativ entsprechend der jeweiligen kulturellen Normen zu erzeugen:

»The alterity of the voice of drag has to be repressed in the name of gender intelligibility. Chion's notion of playback as effort to (re)unite two separate dimensions of the visual and the aural supplements the theory of performative gender insofar as the production of the ›culturally habitualized correspondence between body and voice‹ (Finfer, 1997) appears as an accomplishment that results from the labor of playback.«³⁹

Damit eröffnet gerade die Verkörperung elektroakustischer Stimmen nach Schlichter das Potenzial der Deessenzialisierung: »the voice of the machine lends itself so obviously to a denaturalization of gender by implying that (gender) identity depends on discursive, material, technological prosthetics.«⁴⁰ In ähnlicher, wenn auch allgemeinerer Weise hat Teresa de Lauretis bereits 1987 in ihrem Artikel *Technologies of Gender*⁴¹ auf das Vermögen von Technologien verwiesen, jeweilige Geschlechternormen zu reproduzieren, aber auch zu verschieben: ein »movement in and out of gender«.⁴² In Anerkennung der sozialen und kulturellen Bedingtheit von Technologien situiert sie das Potenzial für Veränderung nicht in der Negation von Normierungen, sondern darin, sie in Spannung zu versetzen durch »contradiction, multiplicity, and heteronomy«⁴³.

Inszeniert zwischen choreographischer – oder besser choreophoner – Fremdbestimmung der Körper und der performativen Aneignung der Stimmen im Sinne des Playback, erzeugen die Stimm-Körper von *My Private Bodyshop* genau jene unsichere auktoriale Position, wie sie Figurationen des Posthumanen eigen ist. Eine Irritation, vergleichbar den von Lauretis genannten Widersprüchen, zeichnet die Figuren hier aus, die damit zwar bestehende Geschlechternormen und medial geprägte Wahrnehmungsmuster nicht verschieben, aber Prozesse ihrer medialen Konstruiertheit offenlegen. Denn die posthumane Imitation des Menschlichen rekuriert hier auf Verkörperungen von Gender, die zumeist entsprechend binärer Logiken ›gelesen‹ werden können und Stereotype parodistisch überzeichnet wiederholen. So sind die im ›Bodyshop‹ konstruierten Körper mitnichten frei von kulturellen Konventionen. *Liquid Lofts* provisorische Stimm-Körper sind vielmehr situiert zwischen den Polen essenzialistischer Verkörperungen und der Illusion (technologisch ermöglichter) völlig frei konstruier- und wählbarer posthumaner Subjekte, wie sie neoliberalen Selbstoptimierungsversprechen innewohnt, aber auch in Begriffen wie Dislozierung mitschwingt. Dies droht zu ignorieren, dass auch im freien Spiel der (theater-)technischen Möglichkeiten sowohl

39 Schlichter: Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity, S. 47.

40 Ebd., S. 48.

41 In explizit feministischem Kontext subsumiert de Lauretis darunter den Komplex ›sozialer Technologien‹ wie Diskurse, Epistemologien, alltägliche Praktiken und nicht zuletzt das Kino (vgl. Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1987, hier S. 2).

42 Ebd., S. 26.

43 Ebd.

diese selbst als auch die Wahrnehmung der performativ erzeugten Körper jeweiligen historisch-kulturellen Konditionierungen unterliegen.