

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.

teilen sie sich eine gemeinsame. Im beschriebenen Effekt der Dislozierung von Körpern durch Stimmen resonieren damit auch soziale Dislozierungen, wie Oliver Marchart sie in seiner Analyse der prekären neoliberalen Gesellschaft beschreibt und die an den thematischen Rahmen der Produktion anschließen: Die »Dislozierung des Sozialen« umfasse, so Marchart, unter anderem die »Dislozierung persönlicher wie sozialer Identität«, sie trage »zur Neurotisierung des Individuums«¹⁸ bei und folge dem »Modell eines relationalen, nicht-determinierten sozialen Raumes«¹⁹.

Während *Liquid Lofts* Bezeichnung der »akustischen Dislozierung« hinsichtlich der wahrgenommenen Entortung und Beziehungslosigkeit der Figuren durchaus treffend sein mag, ist ihr bezüglich der implizierten strukturellen Trennung von Stimme und Körper mit Skepsis zu begegnen.²⁰ Dislozierung steht ebenso wie die Rede vom »Sound Environment« in enger Beziehung zu dem vom kanadischen Komponisten und Klangforscher R. Murray Schafer Ende der 1970er Jahre geprägten Begriff der Schizophonie. Abgeleitet vom griechischen *schizo* für »geteilt« entwirft Schafer den Begriff, um die durch elektroakustische Technologien seit dem frühen 20. Jahrhundert virulent gewordene Spaltung zwischen einem *originalen* Klang und seiner *Reproduktion* zu beschreiben. Teil dieser modernen schizophonen Kondition sind nach Schafer nicht nur Stimmen, sondern ganze Klangumgebungen, die in beliebige Kontexte übertragen werden können: »Any sonic environment can now become any other sonic environment.«²¹ Schafer versteht Schizophonie explizit negativ, wenn er ihre pathologischen Bezüge und entfremdenden Effekte betont: »I coined the term schizophonía [...] intending it to be a nervous word. Related to schizophrenia, I wanted it to convey the same sense of aberration and drama.«²² Wie Jonathan Sterne zum Begriff Schizophonie treffenderweise anmerkt, akzentuiere dieses Verständnis – wie es auch der Dislozierung im Sinn einer Trennung von Stimme und Körper zugrunde liegt – die hierarchische Unterscheidung in (eigentliches) Original und (abweichende) Kopie. Im Weiteren setze dies nicht nur die zweifelhafte Annahme einer vortechnologischen, essenzialistischen Ganzheit von Körper und Stimme voraus (die erst durch die Technologie zerstört werde), sondern ebenso deren Geschichtslosigkeit.²³ Dabei werde zudem der technologische Übertragungsprozess selbst in seiner vermeintlichen Neutralität ausgeblendet. Wenn die schizophone Konstitution der elektroakustischen Stimme eines evident macht, dann ist es jedoch das grundlegende prekäre Verhältnis von Stimme und Körper vor jeglichem technologischen Zugriff: Eine Stimme ist nie identisch mit »ihrem« Körper, sondern immer schon innen und außen,

18 Oliver Marchart: *Die Prekarisierungsgesellschaft*. Bielefeld: transcript 2013, S. 36.

19 Ebd., S. 86.

20 Siehe dazu etwa: »Die unverkennbaren Sound Environments, entwickelt in enger Zusammenarbeit mit Andreas Berger, sind fester Bestandteil des Bühnensets und der choreographischen Arbeitsweise von Chris Haring und Liquid Loft. Diese idiosynkratischen Verfahren der akustischen Dislozierung lassen neue Denk- und Bewegungsräume im Tanz entstehen: Das individuelle Klangumfeld wird verschoben, die Stimme vom Körper getrennt und verfremdet zurückgegeben. Dies erlaubt den Tänzer:innen neue, überraschende Möglichkeiten der Rekombination ihrer Ausgangselemente.« (Pucher: Chris Haring und Liquid Loft – Vom Fremdkörper zum talking head, S. 46.)

21 Schafer: *The Soundscape*, S. 91.

22 Ebd., S. 90–91.

23 Vgl. Sterne: *The Audible Past*, S. 20–21.

selbst und anderes zugleich, eingebunden in spezifische soziale und kulturelle Prozesse. Gleiches gilt umgekehrt für Audiotechnologien, wie Sterne in seinen historischen Studien nachdrücklich aufzeigt: »[S]ound reproduction – from its very beginnings – always implied social relations among people, machines, practices, and sounds.«²⁴

Wenn *Liquid Loft* mit ›akustischer Dislozierung‹ die Trennung einer Stimme von ›ihrem‹ Körper bezeichnen, dann suggeriert dies nicht nur eine zweifelhafte authentische Ganzheit der *nicht* elektroakustisch bearbeiteten Stimme mit einem Körper, sondern ruft eine ganze Kette von Dichotomien auf, wie authentisch – medialisiert, Original – Kopie, Körper – Maschine,²⁵ die genau konträr zum Topos gegenwärtiger medial-technologischer Durchdringung stehen, wie *Liquid Loft* sie inszenieren. Arbeiten wie *My Private Bodyshop* können treffender mit Stephen Connors Konzept des *vokalen Raums* gedacht werden, das er aus der historischen Analyse der Bauchrednerei heraus entwickelt. Ähnlich wie den eingangs zitierten Labyrinth der Stimme ist dem vokalen Raum keine Differenz von technologischer und ›natürlicher‹ Stimme inhärent. Zugleich betont er die vom Vokalen aufgerufenen komplexen Verflechtungen zum phänomenalen Körper sowie zu sozialen und kulturellen Kontexten:

»I mean to signal with this term the ways in which differing conceptions of the voice and its powers are linked historically to different conceptions of the body's form, measure, and susceptibility, along with its dynamic articulations with its physical and social environments. *In the idea of vocalic space, the voice may be grasped as the mediation between the phenomenological body and its social and cultural contexts.* Vocalic space signifies the ways in which the voice is held both to operate in, and itself to articulate, different conceptions of space, as well as to enact the different relations between the body, community, time, and divinity.«²⁶

My Private Bodyshop entwirft in diesem Sinn spezifische vokale Räume, die als Scharnier zwischen den phänomenalen Körpern der Tanzenden und den jeweiligen aufgerufenen kulturellen, historischen Kontexten fungieren: Sie versetzen die Tanzenden in klangliche Umgebungen, in denen spezifische mediale Räume und Technologien ebenso widerhallen wie dystopische Science-Fiction-Visionen und deren Figurationen von Maschinenmenschen, Robotern oder Cyborgs. Indem die Tänzer:innen die vokalen Räume verkörpern, verleihen sie ihnen einen Ort in ihrem Körper, zugleich werden Letztere durch die vokalen Räume anderswohin versetzt. Dies ist kein spezifisches Vermögen der technologisch bearbeiteten Stimmen, diese akzentuieren vielmehr das grundlegende Paradox der Stimme, zugleich auf einen spezifischen Körper wie auf ihren je spezifischen komplexen Klangraum zu verweisen. Nicht zuletzt betont das Konzept des vokalen Raums damit die Verflechtungen von Visuellem und Auditivem und richtet sich gegen Vorstellungen, die im Kontext von audiovisuellen Medien Hören und Sehen als zwei getrennte Elemente verstehen. Darauf verweist auch Michel Chion hinsichtlich des Mediums Film: Statt ›Bild-‹ und ›Tonspur‹ als homogene Einheiten zu denken, deren Bruchlinie in ihrem

24 Ebd., S. 219.

25 Vgl. Miriama Young: *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. London: Taylor and Francis 2015, S. 6.

26 Connor: *Dumbstruck*, S. 13, Herv. J.O.

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, Schizophonie 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-Visuelle. 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.«