

## Doris Kolesch

Die für die Gegenwartskunst charakteristische Enthierarchisierung der künstlerischen Mittel führt dazu, dass die Stimme frei wird für Gestaltungs- und Spielweisen, die ihr bislang verwehrt waren. Denn die traditionellen Verwendungs- wie Rezeptionsweisen der Stimme begrenzten diese auf ein überschaubares Set von Funktionen: Erstens trat die Stimme – und zwar sowohl als reale Stimme auf der Bühne wie auch als metaphorische Stimme in der Literatur – als Trägerin der literarischen und dramatischen Narration auf; sie war zweitens das Medium dramatischer Expressivität und schließlich drittens die privilegierte Instanz der Authentifizierung eines psychologisch gedachten Subjekts. Stattdessen wird die Stimme nun, in der Gegenwartskunst, zum Medium und Material eines situativen, ereignishaften und atmosphärischen Geschehens. Die Kritik am theatralen Modell der Repräsentation und Darstellung geht in diesen Kunstereignissen einher mit einer Ausstellung der Sprache und des Sprechens. Sprache wird nicht mehr als vermeintlich transparentes Medium von Bedeutungstiftung aufgefasst, sondern als Klang- und Lautmaterial entfaltet. Sinn- und Bedeutungsdimensionen werden polyglossal disseminiert, während gleichzeitig die Leiblichkeit des Sprechens im Atmen, Stöhnen, Flüstern und Schreien vorgeführt wird und die stimmliche Artikulation als raumzeitliche und rhythmisierte Klangskulptur an Eigenwertigkeit gewinnt. Zugleich ist die scheinbar gegenläufige Tendenz einer Dissoziation von Körper und Stimme zu beobachten. Des Weiteren ist in diesem Zusammenhang neben der Entfaltung der Solostimme sowohl im Theater und in der Performance-Kunst als auch im zunehmend wichtiger werdenden Bereich des Hörbuchs die Neuentdeckung des Chorischen und der chorischen Stimme – unter anderem bei Einar Schleef, Christoph Marthaler oder Jossi Wieler – signifikant. Der künstlerische Stimmeinsatz kann als verstärkte Ausstellung der Eigenwirklichkeit von Stimmen charakterisiert werden. Dadurch werden die Mechanismen alltäglicher Hörarbeit auf den Kopf gestellt, indem die klanglich-musikalische Dimension des Sprechens ebenso wie die körperlich-sinnliche Verfasstheit und Wirksamkeit von Stimmen, die meist als sekundär gilt, in den Vordergrund gerückt wird. Der auf Sinn und Repräsentation von Wirklichkeit zentrierte Einsatz von Stimmen wird dekonstruiert und weicht einem mehrdimensionalen, vielstimmigen Klangraum. Dabei werden zahlreiche Strategien entwickelt, um geläufige Vorstellungen von Stimme als einer privilegierten Instanz von Sinn und Subjektivität sowohl aufzurufen als auch in die Schranken zu verweisen und zu unterminieren. Im Zuge einer exponierten Präsentation von Hörbarkeiten geht es weniger um die Darstellung von Wirklichkeit oder um die Vermittlung von Bedeutung, sondern um die

Hervorbringung eigenwertiger akustischer Phänomene. Nicht mehr der Dialog im Sinne des Miteinander-Redens steht beispielsweise in zahlreichen aktuellen Theaterproduktionen im Zentrum, sondern der Polylog aus dem Körper herausgeschleuderter, subjektloser Sprech- und Schreitiraden, die – wie im Theater René Polleschs – nichts mehr mit Formen zwischenmenschlicher Kommunikation wie Gespräch oder Diskussion zu tun haben.<sup>1</sup>

Neben, ja komplementär zur Ausstellung der Physis der Stimme ist in der Gegenwartskunst auch die vermeintlich entkörperlichte, technisierte Stimme omnipräsent. Die Bühnen des Theaters, der Performance-, Video- und Installationskunst sind Spielfelder der technischen Bearbeitung, Erzeugung und Re-Produktion von Stimme durch Mikroports und Mikrofone, durch Vocoder oder Verfahren wie Voice-over und Off. Technik ist dabei in einem weiten Sinn zu verstehen – nicht nur im Sinne technischer, elektronischer und audiovisueller Apparate und Geräte, sondern auch im Sinne der Körpertechniken von Marcel Mauss, also im Sinne traditioneller und sozial wirksamer Disziplinierungen.<sup>2</sup> Stimmliche Verlautbarungen sind in der Kunst niemals von Techniken zu trennen. Techniken der Rhetorik, der Deklamation und Artikulation, akustisch-elektronische Techniken wie Mikrofon, Mikroport oder Vocoder, aber auch medizinische Operationen<sup>3</sup> und chemische Verfahren<sup>4</sup> schreiben sich den Kunst-Stimmen ein, formen und gestalten sie. Gerade am Beispiel der Stimme, die nicht nur in unserem Alltagsverständnis gerne als „unmittelbarer“ und „unverfälschter Ausdruck“ einer Person aufgefasst wird, sondern auch in Philosophie und Ästhetik häufig für Zwecke subjektiven Ausdrucks oder intersubjektiver Verständigung vereinnahmt wird, lässt sich die Einschreibung von Techniken und von technischen Medien in den Körper, also die Verkoppelung von Körper und Technologie, besonders gut erforschen. Mit der Stimme – und zwar selbst mit der vermeintlich natürlichen, technisch unverstellten Stimme – wird so die Medialität jeglicher Darstellung und Wahrnehmung thematisch.

Während im Alltag häufig das, *was* gesagt und gehört wird, privilegiert ist, exponiert und entfaltet die Gegenwartskunst gerade das *Wie* des Sprechens und Hörens. In dieser Bearbeitung des Verhältnisses von Verkörperung und Entkörperung, von *embodiment* und *disembodiment*, rücken folgende Charakteristika des Stimmlich-Auditiven in den Vordergrund, die sowohl von einer auf Sinn und Bedeutung zentrierten Analyse als auch von

---

<sup>1</sup> Auch Hans-Thies Lehmann schreibt, in Bezug auf das Theater Klaus Michael Grübers: „Der eigentliche Dialog findet zwischen Klang und Klangraum statt, nicht zwischen den Dialogpartnern. Jeder spricht für sich allein.“ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 128f.

<sup>2</sup> Vgl. Mauss, Marcel, „Der Begriff der Technik des Körpers“, in: Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, München/Wien 1975, S. 199-220.

<sup>3</sup> So spricht in der Inszenierung von Shakespeares *Giulio Cesare* (1997) der italienische Societas Raffaello Sanzio ein kehlkopfopterierter Schauspieler den großen Monolog des Antonius.

<sup>4</sup> Zum Beispiel das Einatmen von Helium, was eine hohe, an Mickymaus erinnernde Stimme erzeugt.

einer das Visuelle privilegierenden Darstellung und Wahrnehmung häufig übergangen bzw. negiert werden: die responsive Struktur von Wahrnehmung und ihre – im Falle des Hörens besonders ausgeprägte – soziale Verfasstheit, die vorsymbolische Ereignishaftigkeit, Intensität und Affektivität des stimmlichen Geschehens ebenso wie schließlich die Körperlichkeit und Räumlichkeit von Sprechen und Hören. Die Stimme hat selbst Aufführungscharakter, sie existiert nur, insofern sie handelnd erprobt und aus-agiert, insofern sie Hörern vorgeführt wird. Wenn Stimmen erklingen und gehört werden, spielt sich etwas zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und ihrer Umwelt ab.<sup>5</sup>

Damit wird unterstrichen, dass die Stimme das Denken einer Prozessualität erfordert, die weder in einem – wie auch immer dekonstruierten oder veränderten – Subjektbegriff noch in einem – wie auch immer erweiterten – Handlungsbegriff aufgeht. Wir haben es bei der Stimme und dem dazu komplementären Hören mit einem komplexen Wechselverhältnis sowohl von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem als auch von Tun und Geschehenlassen zu tun. Dieses ist gerade nicht auf das Akustische und das Auditiv zu begrenzen, sondern betrifft das gesamte menschliche Wahrnehmungsvermögen wie auch die davon in Gang gesetzten Erkenntnisprozesse.

aus: Doris Kolesch: *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*. In: Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 40-64, S. 48-51.

---

<sup>5</sup> Vgl. hierzu ausführlicher Kolesch, Doris, „Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters“, in: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Sonderband *Text + Kritik* XI, München 2004, S. 160 ff.