

# DIE STIMME IM THEATRALEN KONTEXT

---

## MÖGLICHE HERVORHEBUNGSSTRATEGIEN DER STIMME IM ZEITGENÖSSISCHEN (MUSIK-)THEATER

Constanze Köhler

Theaterwissenschaft München

Ludwig-Maximilians-Universität München

Zur Münchner Biennale 2016

[Constanze.Koehler@campus.lmu.de](mailto:Constanze.Koehler@campus.lmu.de)

# Inhaltsverzeichnis

Abstract .....	1
1. Einleitung .....	1
2. Wissenschaftliche Positionen und allgemeiner Überblick über die Theorie der Stimme .....	2
3. Beispiele theatraler Hervorhebungen der Stimme .....	7
3.1 Veränderte Wahrnehmung von Stimme durch den Einsatz von Fremdsprache am Beispiel der Produktion <i>Sez Ner</i> der Münchener Biennale 2016 .....	7
3.2 Die Verfremdung von Sprache und Georges Aperghis Komposition <i>Pub - Reklamen</i> .....	10
3.3 Die Stimme als Klang mithilfe von reproduzierenden Medien an den Beispielen von <i>I am sitting in a room</i> von Alvin Lucier von 1969 und Patrick Liddells Hommage <i>Video Room 1000</i> .....	11
3.4 Die Entkörperung der Stimme durch den Einsatz von Mikrofonen und anderen technischen Mitteln: Die Stimm-Masken der <i>Wooster Group</i> .....	14
4. Konklusion .....	19
Weiterführende Literatur .....	21

## Abstract

Im theatralen Vollzug spielt die untrennbar mit dem Menschen verbundene Stimme zumeist eine wichtige Rolle. Inwiefern Hervorhebungsstrategien eingesetzt und eine Veränderung der Stimmwahrnehmung bewirkt werden können wird anhand ausgewählter Produktionen aufgezeigt. Solche Methoden können beispielsweise der Einsatz von Fremdsprache oder andere Formen einer Verfremdung der Sprache sein. Auch ein technischer Einsatz von Mikrofonen und anderen reproduzierenden Medien kann hierzu beitragen. Neben den praktischen Produktionsbeispielen wird auch ein Blick auf die Theorie der Stimme geworfen.

## 1. Einleitung

Wir sind umgeben von Stimmen. Die Stimme gehört untrennbar zu einem Menschen und ist reich an Individualität. Nicht nur die Verwendung, sondern auch die Wahrnehmung von Stimme ist beinahe etwas Alltägliches und Allgegenwärtiges, deren Nutzung intuitiv erfolgt, sodass sie selten hinterfragt wird. Dass die Stimme, die meist als Medium zur Informationsübermittlung verwendet wird, bereits an sich in ihrer reinen Erscheinungsform Informationsträger ist, fällt vor allem dann auf, wenn sie gezielt eingesetzt und hervorgehoben wird. Dies ist vor allem auch in theatralen Vorgängen der Fall und gerade auch im Musiktheater von elementarer Bedeutung. Welche Aussagekraft, ja sogar Macht, die Stimme besitzt, wie sie eingesetzt werden und wie eine Hervorhebung im (Musik-)Theater<sup>1</sup> erzielt werden kann, wird nachfolgend anhand ausgewählter Produktionen herausgearbeitet, wobei auch theoretische theaterwissenschaftliche Ansätze Beachtung finden werden. Das Hauptaugenmerk dieses Artikels soll hier auf der Stimme selbst liegen, weshalb der die Sprache betreffende Themenschwerpunkt lediglich peripher angeschnitten werden wird.

---

<sup>1</sup> Auf eine zu explizite Eingrenzung soll an dieser Stelle bewusst verzichtet werden, da konzipierte Abgrenzungen im zeitgenössischen Theater leicht verwischen und ineinander übergehen.

## 2. Wissenschaftliche Positionen und allgemeiner Überblick über die Theorie der Stimme

Eine Stimme ist stets individuell<sup>2</sup> und körpergebunden.<sup>3</sup> Grundsätzlich wird über den Stimmklang nicht nur eine nationale oder regionale Zugehörigkeit übermittelt, sondern auch über Faktoren wie das Geschlecht, die Physis, emotionale Zustände und andere mitgelieferte Informationen eine Identität konstruiert.<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann bezeichnet sie deshalb auch als »Ausweis des Lebendigen«.<sup>5</sup> Der Klang einer Stimme ist mitbestimmend dafür, wie man eine Person sieht und deutet:<sup>6</sup> »Stimme ist Klang, ist Bedeutung, ist Erzeugerin eines Hör- und Zuhörtraumes und Trägerin kultureller Codes. Sie ist Teil der Konstruktion von ›Identität, Sprachlichkeit oder Intersubjektivität‹, stellt diese her und stellt sie aus.«<sup>7</sup> Die individuellen Identitäten existieren also nicht von Grund auf, sondern werden kommunikativ hergestellt.<sup>8</sup> All diese Schlüsse werden in der alltäglichen Kommunikation für gewöhnlich unbewusst, spontan und intuitiv gezogen.<sup>9</sup> Dadurch ist auch unsere Art zu Hören geprägt, das sich in erster Linie auf Bedeutung und Information, die im Allgemeinen durch die Sprache, deren Medium die Stimme ist, zum Vorschein tritt, konzentriert. Dabei wird allerdings die Stimme für sich selbst stehend gewissermaßen ‚überhört‘.<sup>10</sup> Anzumerken gilt es, dass die Stimme zwar den ‚Charakter‘ mitteilt, dieser aber nicht zwangsläufig der

---

<sup>2</sup> Vgl. Walter Sendlmeier: „Die psychologische Wirkung von Stimme und Sprechweise. Geschlecht, Alter, Persönlichkeit, Emotion und audiovisuelle Interaktion“. In: Bulgakowa, Oksana (Hg.): *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012, S. 99.

<sup>3</sup> Vgl. Jenny Schrödl: „Bodysounds. Überlegungen zur Ästhetik von Körpergeräuschen in Theater, Tanz und Performance“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 566.

<sup>4</sup> Vgl. Dorothea Volz: „Fremde Sprachen, fremde Stimmen. Spielarten der Alterität“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 429.

<sup>5</sup> Hans-Thies Lehmann: „Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.): *Kunst-Stimmen*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2004, S. 40.

<sup>6</sup> Vgl. Volz: Fremde Sprachen, fremde Stimmen. 2015, S. 429.

<sup>7</sup> Ebd., S. 437.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Sendlmeier: Die psychologische Wirkung von Stimme und Sprechweise. 2012, S. 114.

<sup>10</sup> Vgl. Gernot Böhme: „Die Stimme im leiblichen Raum“. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 30.

Wahrheit entsprechen muss, denn gerade im theatralen Einsatz wird jener ja zumeist bewusst beeinflusst und verändert.<sup>11</sup>

Stimmen können aber auch als performative Phänomene<sup>12</sup> verstanden werden, insofern man davon ausgeht, dass das Ertönen dieser in gewisser Weise eine Wirklichkeit schafft.<sup>13</sup> Zudem markiert die unaufhebbar körpergebundene Stimme im Normalfall eine leibliche Anwesenheit, zumindest wenn deren Erzeuger räumlich präsent ist.<sup>14</sup> Gernot Böhme beschreibt die Stimme als die *Artikulation* dieser leiblichen Anwesenheit.<sup>15</sup> Sie ist eine höchst individuelle atmosphärische Präsenz,<sup>16</sup> die »einen intersubjektiven Raum zwischen Menschen«<sup>17</sup> zu schaffen vermag. Außerdem kann sie sinnlich-affektiv auf den Zuhörer wirken.<sup>18</sup> Im theatralen Vollzug ist die Stimme in der Lage, die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum zu überwinden und innerhalb eines Klangraumes eine Verbindung herzustellen; dies gerade auch deshalb, weil man sich dem Wahrnehmen nicht verwehren kann. Die Ohren können schließlich nicht ‚verschlossen‘ werden und die Stimme respektive die sie ausmachenden Frequenzen und Töne dringen ohne Abstand zum Zuhörer ein.<sup>19</sup> Und dieser Hörende reagiert zwangsläufig, wobei die Reaktionen unterschiedlich ausfallen können. Pinto beispielsweise spricht von »Assoziationen als Reaktion«<sup>20</sup> und von einem »In-Gang-Setzen der Imagination«.<sup>21</sup> Auch Jenny Schrödl konstatiert eine Appellfunktion der Stimme.<sup>22</sup> Dabei ist der auditive Wahrnehmungsprozess zunächst

---

<sup>11</sup> Vgl. Böhme: *Die Stimme im leiblichen Raum*. 2009, S. 28.

<sup>12</sup> Schrödl stützt sich dabei auf Erika Fischer-Lichtes Begriff der Performativität unter den Gesichtspunkten der Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität (vgl. Jenny Schrödl: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 22).

<sup>13</sup> Vgl. ebd.

<sup>14</sup> Im Kontrast zur reproduzierenden Technik oder ähnlichen Mitteln (vgl. Ulrich Kühn: „Die musikalische Sprechstimme im Theater: Historische Latenzen, frühe Evidenzen“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 232).

<sup>15</sup> Vgl. Böhme: *Die Stimme im leiblichen Raum*. 2009, S. 28.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>17</sup> Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 45.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>20</sup> Volz: *Fremde Sprachen, fremde Stimmen*. 2015, S. 429.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 15.

immer ein gesamtkörperlicher Prozess.<sup>23</sup> Im Wechselspiel zwischen Sprechendem und Hörendem wird ‚das Jetzt‘ oder auch die leibliche Ko-Präsenz spürbar:<sup>24</sup> »Wenn etwas erklingt [...], so spielt sich etwas zwischen uns ab.«<sup>25</sup>

Im Moment der Stimmproduktion und deren sinnlicher Rezeption ist sie unter anderem auch materiell. Die Materialität der Stimme geht über eine rein physiologische Bedeutung hinaus und bezieht sich nach Jenny Schrödl auf sinnlicher Ebene auf ihre »klanglichen Charakteristika wie auch die körperlichen Prozesse und Bewegungen, die zeitlich-räumlichen Situierungen und Ausdehnungen sowie die Flüchtigkeit und Transitorik«.<sup>26</sup> Schrödl versteht unter der Materialität der Stimme »die phänomenale – klangkörperliche und flüchtige – Erscheinung der Stimme im Moment ihrer Produktion und Wahrnehmung«,<sup>27</sup> also »das momentane sinnliche Gegebenheit der Stimme im Augenblick der Perzeption, und die Art und Weise ihres Erklingens und Wirkens im Hier und Jetzt.«<sup>28</sup> Das hat zur Folge, dass, wenn »wir von Stimmen eingenommen und betroffen sind, [...] wir unsere Aufmerksamkeit auf die sinnlich wahrnehmbaren Aspekte der stimmlichen Erscheinung [richten]. Dabei handelt es sich um Zusammenspiele heterogener Faktoren, wie beispielsweise Rhythmus, Lautstärke, körperliche Prozesse oder räumliche Ausbreitung der stimmlichen Verlautbarung.«<sup>29</sup> Diese Barthes'sche »Rauheit der Stimme«<sup>30</sup> beziehungsweise die ‚Körnigkeit der Stimme‘ – jeweils abhängig von der jeweiligen Übersetzung von *grain de la voix*<sup>31</sup> –; das, was die Stimme an sich in Körperlichkeit und Klanglichkeit ausmacht,<sup>32</sup> das ‚Material‘ also, ist geprägt durch Unkontrollierbarkeit, Ereignishaftigkeit und Unbestimmbarkeit.<sup>33</sup> Schließlich ist es vorab schwer abzusehen, wie die Stimme im Vollzug dann tatsächlich klingen wird; selbst wenn man sich nach

---

<sup>23</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 142.

<sup>24</sup> Vgl. Lehmann: *Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. 2004, S. 43.

<sup>25</sup> Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 16; Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. 3. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 195.

<sup>26</sup> Ebd., S. 23.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd., S. 38.

<sup>30</sup> Roland Barthes: „Die Rauheit der Stimme“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig: Reclam, 1992, S. 299.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 301.

<sup>32</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 42.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 23.

den vorher festgelegten Strukturen richtet, bleibt stets ein gewisser Grat an Unplanbarkeit.<sup>34</sup> Die Materialität der Stimme tritt gerade dann deutlich in Erscheinung, wenn sie sich von einer möglichen Bedeutung loslöst und nicht versucht, einen semantischen Sinn zu konzipieren, sondern es ‚lediglich‘ um ihre eigene Verlautbarung und die damit einhergehende Wirkung geht.<sup>35</sup> Dennoch fällt hierbei keinesfalls eine theatrale Zeichenübermittlung weg, ganz im Gegenteil, es werden neue Bedeutungsebenen aufgeworfen. Die Materialität und Referentialität bedingen sich also gegenseitig. Es können demnach eine semiotische und eine sinnliche Wahrnehmungsform parallel vollzogen werden.<sup>36</sup> Da der Begriff der Materialität als Beschreibung des Phänomens irreführend sein kann, zieht Doris Kolesch dagegen die Bezeichnung der Fluidität für die Stimmlichkeit vor.<sup>37</sup> Auch die Semiotizität, die beim Performativen von Bedeutung ist, weist die Stimme auf, und zwar vor allem durch die eingangs erwähnte Identitätskonstruktion.

Um noch einmal auf Roland Barthes und sein in der Literatur häufig zitiertes Konzept der ‚Rauheit der Stimme‘ zu sprechen zu kommen: Ergänzend sei anzumerken, dass sogenannter Kern der Stimme »ein körperliches, jeweils individuelles Phänomen [ist], das jedoch nur auftritt, wenn sich die Stimmbänder am sprachlichen System (musikalisch) versuchen.«<sup>38</sup> Das Moment der Verbindung von Sprache mit einer Stimme ist hierbei demnach relevant, ebenso wie die zweifache Hervorbringung von Sprache und Musik.<sup>39</sup> Diesen notwendigen körperlichen Vollzug hebt Barthes folgendermaßen hervor: »Die ›Rauheit‹ ist der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden Körperteil.«<sup>40</sup> Die ‚Rauheit der Stimme‘ ist zumeist auch ein Grund dafür, weshalb ein Hörer eine Stimme subjektiv und emotional positiv oder negativ bewertet oder weshalb man einen Sänger lieber hört als einen anderen.<sup>41</sup> Im Zuge dessen unterscheidet Barthes in Anlehnung an Julia

---

<sup>34</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 35.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 43.

<sup>38</sup> Sabine Bayerl: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache: Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 196.

<sup>39</sup> Vgl. Barthes: *Die Rauheit der Stimme*. 1992, S. 301.

<sup>40</sup> Ebd., S. 307.

<sup>41</sup> Vgl. Bayerl: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*. 2002, S. 196.

Kristeva den Phäno-Gesang und den Geno-Gesang. Ersterer »umfaßt [sic] alle Phänomene, alle Merkmale, die in den Bereich der Struktur der gesungenen Sprache [...] fallen: kurz alles, was in der Ausführung im Dienste der Kommunikation, der Repräsentation, des Ausdrucks steht«,<sup>42</sup> letzterer ist:

das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen »aus dem Inneren der Sprache und in ihrer Materialität selbst« hervorkeimen; es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit Kommunikation, Repräsentation (der Gefühle) und Ausdruck zu tun hat; [...] wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet.<sup>43</sup>

Phäno-Gesang ist demnach von einer musterhaften Beachtung der semantischen und lyrisch vorgegebenen Aspekte, wenn man so möchte einer Partitur-Nähe, beschaffen, der sich zudem innerhalb eines geprägten und ‚gewünschten‘ Kulturrahmens bewegt.<sup>44</sup> Laut Barthes kann dies aber den Nachteil mit sich bringen, dass dieser Gesang weder verführe noch zur Wollust hinreiße.<sup>45</sup> Er geht sogar noch weiter und kritisiert, dass eine derartige »*gefühlsmäßig klare*, von einer Stimme ohne ›Rauheit‹, ohne signifikantes Gewicht getragene Kunst wohl der Nachfrage einer *Durchschnittskultur*«<sup>46</sup> entspreche. Demzufolge ist die ‚Rauheit der Stimme‘ vor allem im Geno-Gesang wiederzufinden. Des Weiteren ist sie »nicht – oder nicht nur – ihr Timbre; die Signifikanz, die sie freilegt, kann nicht besser definiert werden als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache (und keineswegs die message) ist.«<sup>47</sup> Soweit zu Barthes Ansatz, der auch insofern relevant ist, als man bei nachfolgenden Beispielproduktionen, die die Stimme auf ihre Art und Weise hervorheben, mit Aspekten einer gewissen ‚Rauheit der Stimme‘ argumentieren kann.

Mit Helga Finter wird darüber hinaus – ausgehend von der Intertextualität – eine Konzeption von Intervokalität auszuarbeiten versucht, worauf in diesem Artikel jedoch nicht näher eingegangen werden soll.<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> Barthes: Die Rauheit der Stimme. 1992, S. 302.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Vgl. Bayerl: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*. 2002, S. 198.

<sup>45</sup> Vgl. Barthes: Die Rauheit der Stimme. 1992, S. 302ff.

<sup>46</sup> Ebd., S. 304.

<sup>47</sup> Ebd., S. 305.

<sup>48</sup> Vgl. Helga Finter: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979-2012*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014, S. 391ff.



### 3. Beispiele theatraler Hervorhebungen der Stimme

Die Stimme steht mit ihrer Materialität gerade dann im Fokus, wenn sie nicht mehr nur als Medium einer dramatischen Übermittlung eingesetzt, sondern in ihrer Sinnlichkeit und Ästhetik inszeniert wird.<sup>49</sup> Seit dem 20. Jahrhundert nimmt die Emanzipation der Stimme innerhalb der Musik immer mehr zu. Zum einen emanzipiert sie sich von der Sprache und zum anderen löst sie sich aus der ‚unterordnenden‘ Abhängigkeit von der Instrumentalmusik, indem sie respektive der Sänger selbst zum eigenständigen Instrument wird.<sup>50</sup> Welche Techniken dafür verwendet werden können und wie mit der Stimme ein solch hervorhebender Effekt, den Jenny Schrödl gerne mit dem Begriff der vokalen Intensität beschreibt,<sup>51</sup> erzielt werden kann, soll anhand nachfolgender Produktionen reflektiert werden.

#### 3.1 Veränderte Wahrnehmung von Stimme durch den Einsatz von Fremdsprache am Beispiel der Produktion *Sez Ner* der Münchener Biennale 2016

Die diesjährige Münchener Biennale war geprägt von einer facettenreichen Vielfalt verschiedenster Musiktheaterformate. Ein Beispiel einer etwas erweiterten Musiktheaterdefinition ist unter anderem die Lesung *Sez Ner* von Arno Camenisch. Anstelle eines Orchesters, eines aufwändigen Bühnenbildes oder eines größeren Ensembles wartet der gebürtige Graubündner Autor im intimen Rahmen der Gasteiger *Black Box* mit rezitierten Passagen seines Erstlingsromans aus dem Jahre 2009 auf. Der Roman, der den Mikrokosmos des alpinen Zusammenlebens zum Inhalt hat, zeichnet sich durch seine Zweisprachigkeit aus. Die sich abwechselnden Passagen in Deutsch und Rätoromanisch kommentieren sich gewissermaßen gegenseitig, da es sich um jeweils autonome Fassungen handelt – im Gegensatz zu einer bloßen gegenseitigen

---

<sup>49</sup> Vgl. Volz: *Fremde Sprachen, fremde Stimmen*. 2015, S. 432.

<sup>50</sup> Vgl. Böhme: *Die Stimme im leiblichen Raum*. 2009, S. 26.

<sup>51</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 14.

Übersetzung.<sup>52</sup> Diese Eigenart wirkt sich auch auf die Lesung aus: Durch den Einsatz einer dem Publikum gewiss größtenteils fremden Sprache werden veränderte Hörprozesse aktiviert. Die Konzentration verlagert sich weg von den, den Inhalt formenden fremdsprachigen, Worten hin zu einer bewussten Rezeption des Klanges. Die einzige Informationsquelle ist nun die Stimme, die man unter Zuhilfenahme von Lautgebung, Betonungen, Rhythmus und anderen Ausdrucksmöglichkeiten zu interpretieren versuchen kann. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird nun unter anderem auf die Sprachwahl, den Sprachklang und alle anderen theatralen Zeichen, die ein Verstehen ermöglichen, gelenkt.<sup>53</sup> Durch den Einsatz einer Fremdsprache, noch dazu einer Sprache, die den meisten Zuschauern vermutlich unbekannt sein dürfte, rückt die Materialität der Stimme in den Fokus und wird nun vom degradierten Medium der dramatischen Übermittlung zu einem eigenständigen Informationsträger erhoben. Jenny Schrödl äußert sich hierzu wie folgt:

Wenn ein Zuhörer die Sprache, die gesprochen wird, nicht versteht, ist er in besonderer Weise der Materialität der Lautgebung und der Stimme ausgesetzt und kann diese verstärkt wahrnehmen und erfahren. Insofern ist der Einsatz von Fremdsprachen sowie von Akzenten und Dialekten auch als Strategie zu verstehen, Sinnlichkeit und Materialität des Stimmlichen zu evozieren und präsentieren.<sup>54</sup>

Nicht wenige der Rezipienten werden mithilfe eines aktiven und stimmlich analysierenden Hörens versuchen, dem wohlklingenden Lautarsenal Arno Camenischs eine inhaltliche Bedeutung abzugewinnen. Mögliche Emotionen in der Stimme werden herauszufiltern versucht. Zuschauer, die sich zuvor nicht über die Darbietung informiert haben, werden bemüht sein, eine nationale Sprachzugehörigkeit zu erkennen. Vielleicht wird der eine oder andere ‚Zuschauer‘ auf Basis seiner eigenen Fremdsprachenkenntnis Parallelen ziehen und auf mögliche Ähnlichkeiten achten.

Im Kontrast zu den rätoromanisch rezitierten Passagen stehen dazu die sich mit selbigen abwechselnden deutschen Passagen. Diese sind nun zwar auch inhaltlich verständlich, dennoch bleibt eine gewisse veränderte Hörerfahrung bestehen, insofern

---

<sup>52</sup> Vgl. Daniel Ott: »Sez Ner. Lesung mit deutschen Untertiteln«. entn. *Münchener Biennale. Festival für neues Musiktheater*. <<http://www.muenchenerbiennale.de/programm-2016/spielplan/events/event/detail/sez-ner/>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

<sup>53</sup> Vgl. Volz: *Fremde Sprachen, fremde Stimmen*. 2015, S. 428.

<sup>54</sup> Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 75.

sie zur vorangegangenen in ein Verhältnis gesetzt werden. Dies kann geschehen, indem beispielsweise Ähnlichkeiten in der Stimmführung gesucht werden. Dabei kann es ebenfalls geschehen, dass der Inhalt des Gesagten in den Hintergrund tritt, es weniger darauf ankommt, *was* gesagt wird, als vielmehr, *wie* sich dies vollzieht. Die Semantik tritt zugunsten des Klanges in den Hintergrund. Das gehörte Textmaterial hat das Potential, zu einem einheitlichen und rhythmischen Klangkontinuum zu verschmelzen. Dass ein Hirte auf der Alp einen Sonnenuntergang betrachtet oder sich von einem Touristen mit einer Kuh fotografieren lässt, wird peripher, wenn der Zuschauer der beinahe musikalischen Harmonie der rezitierten Lautpartitur zuhört. Die ‚Arien‘ des musikalischen Sprechens von Arno Camenisch orientieren sich in Rhythmik, Melodik, Dynamik und Klangfarbe an der Musik beziehungsweise dem Gesang.<sup>55</sup> Argumentiert man mit Barthes, so ist der Zuschauende während des Hörvollzuges der rätoromanischen Passagen in erhöhtem Maße der ‚Rauheit‘ von Arno Camenischs Stimme ausgesetzt – denn diese kann man ihm meiner Meinung nach nicht absprechen.

Multilinguale Theatertexte und das Prinzip der Polyglossie sind im postdramatischen Theater nicht selten anzutreffen, gerade auch wegen der geschilderten Erzwingung einer veränderten Wahrnehmung.<sup>56</sup> Insofern fügt sich *Sez Ner* einerseits in diese Tradition ein, spricht aber auch einen Musiktheaterdiskurs – wie beispielsweise die Musikalisierung der Sprache<sup>57</sup> respektive der »Musik des Sprechens«<sup>58</sup> – an, wenn eine Lesung in den Kontext eines zeitgenössischen Musiktheaterfestivals gesetzt wird. Doch eines haben Sprachen, das Sprechen und Musik gemein: den Rhythmus in Form einer zeitlichen Strukturierung von Klang.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 77; vgl. David Roesner: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleeff und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr, 2003 (Forum Modernes Theater, 31. Bd.), S. 21ff.

<sup>56</sup> Vgl. Lehmann: *Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. 2004, S. 57.

<sup>57</sup> Vgl. bspw. Roesner: *Theater als Musik*. 2003 oder David Roesner: „Kompositionen der Ausdrucksnot – Einar Schleeffs Musikalisierung von Sprache in seiner Inszenierung *Verratenes Volk*“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 309-324.

<sup>58</sup> Kühn: *Die musikalische Sprechstimme im Theater*. 2002, S. 234.

<sup>59</sup> Vgl. Christa Brüstle: „Stimme als Klang – Anmerkungen aus der Musikwissenschaft“. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.): *Kunst-Stimmen*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2004, S. 127.

### 3.2 Die Verfremdung von Sprache und Georges Aperghis Komposition *Pub - Reklamen*

Auch eine weitere Produktion der diesjährigen Münchener Biennale rückt die Stimme in das Zentrum der Aufmerksamkeit der Rezipienten, nämlich *Pub - Reklamen*, komponiert von Georges Aperghis, welche sich im gleichen theatralen Rahmen wie *Sez Ner* (vgl. Kapitel 3.1) im Zuge einer Doppelvorstellung vollzieht. Die Sängerin Donatienne Michel-Dansac singt sieben kurze Arien, die sogenannten Pubs, die Resultat eines jahrelangen Bearbeitungsprozesses sind. Mit dem Hintergrund Werbung im Allgemeinen sowie Werbespots zu kritisieren, wird das Material aus der Werbesprache zu einer ironisierenden und kommentierenden Antiwerbung zusammengefügt. Durch Stauchungen, Wiederholungen, Dehnungen und durch andere Mittel entsteht eine Verfremdung.<sup>60</sup> Das Kontinuum von verbalen Lauten und nonverbalen Geräuschen changiert zwischen Sprachlichkeit und Geräuschhaftigkeit.<sup>61</sup> Die einzelnen verständlichen Wortfetzen stehen außerhalb eines semantischen Wortgefüges oder Kontextes. Aufgrund von Schreien, hohen Tönen, gutturalen Lauten, lachenden Elementen, Stöhnen und Keuchen hört die sprechende respektive singende Stimme auf, sich verständlich zu artikulieren und es findet infolgedessen eine Loslösung der Stimme von der Sprache statt. Die mündliche Sprache wird zum Geräusch, was dazu führt, dass die Stimmhaftigkeit für den Rezipienten in besonderer Weise betont wird. Während die Sprache ihrer semantischen und semiotischen Funktionen beraubt wird, gewissermaßen also de- beziehungsweise entsemantisiert wird, kommt es seitens der Zuhörer, deren Rezeption zumeist auf Verständnis ausgerichtet ist, zu Irritationen. Diese haben zur Folge, dass die akustische Materialität hervorgehoben wird.<sup>62</sup> Durch das ästhetische Prinzip der Ausstellung der Geräusche<sup>63</sup> als solcher wird man auch einer Betonung der Körperverbundenheit von Sprache, Stimme und Geräusch gewahr, wenn die Sängerin diese Variation an Lauten von sich

---

<sup>60</sup> Vgl. Daniel Ott: »Pub - Reklamen«. entn. *Münchener Biennale. Festival für neues Musiktheater*. <<http://www.muenchenerbiennale.de/programm-2016/spielplan/events/event/detail/pub-reklamen/>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

<sup>61</sup> Vgl. Schrödl: *Bodysounds*. 2015, S. 566.

<sup>62</sup> Vgl. ebd.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 569.

gibt.<sup>64</sup> Auch die Körperlichkeit der Sängerin Donatienne Michel-Dansac selbst wird insofern hervorgehoben und ausgestellt, als sie diese collagenartigen, dennoch komplex durchkomponierten Variationen zustande zu bringen vermag – setzen diese doch eigene Gesangstechniken voraus. Schließlich fasst Georges Aperghis die Musik durchaus auch als etwas höchst Körperliches auf.<sup>65</sup>

Neben der kritisierenden Intention, die nicht nur auf bloß darstellende und narrative Funktionen setzt, erfährt die Stimme auch in dieser Produktion eine gewisse Eigenständigkeit, die nicht als Mittel zum Zweck der semantischen Verlautbarung eingesetzt wird, sondern in ihrer reinen Existenz sinnliche Hörphänomene wahrnehmbar und erfahrbar macht.<sup>66</sup> Dies geschieht mitunter durch das Ausbrechen aus den habitualisierten Hörmustern und Erfahrungsschemata,<sup>67</sup> obgleich es nicht ungewöhnlich ist, dass sich die Kompositionen der ‚neuen Musik‘ oft der Stimme und der Lautartikulation widmen, indem die semantische Ebene dekomponiert, dekonstruiert oder auch in textliche Bestandteile im Hinblick auf ihre Klanglichkeit untersucht und kompositorisch in neue Kontexte gestellt werden, um eine neue Wahrnehmungserfahrung von Körper, Klang, Sprache und Text zu erzeugen.<sup>68</sup>

### 3.3 Die Stimme als Klang mithilfe von reproduzierenden Medien an den Beispielen von / *am sitting in a room* von Alvin Lucier von 1969 und Patrick Liddells *Hommage Video Room 1000*

Eine andere Variante der Verfremdung von Sprache, die die Stimme als Klang hervorhebt, kann unter anderem auch durch den Einsatz von reproduzierenden Medien erreicht werden. Eine solche Technik wendet der Komponist Alvin Lucier bei

---

<sup>64</sup> Vgl. Schrödl: *Bodysounds*. 2015, S. 566.

<sup>65</sup> Vgl. Micha Braun: „Und die schrecklichen Minuten [...] werden mich mit Lust umklingen [...]. So im Wonne werd' ich untergehen'. Zu Stimm- und Körperspuren als akustische Gesten in Josse De Pauws Musiktheaterproduktion *Ruhe*“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 304.

<sup>66</sup> Vgl. Schrödl: *Bodysounds*. 2015, S. 569.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 572.

<sup>68</sup> Vgl. Brüstle: *Stimme als Klang*. 2004, S. 125ff.

seiner Komposition *I am sitting in a room* von 1969 an.<sup>69</sup> Dabei spricht er folgenden Text, der seine Situation und Intention beschreibt, was zeitgleich auf Tonband aufgenommen wird:

I am sitting in a room, different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.<sup>70</sup>

Das Gesprochene – vorangegangener Text fungiert in diesem Werk gewissermaßen als Partitur sowie Klangmaterial zugleich<sup>71</sup> – wird also wegen der Raumresonanzen mit jeder Wiederaufnahme unverständlicher und schwerer semantisch nachzuvollziehen. Aufgrund der sich durch Überlagerung einerseits verstärkenden und andererseits gegenseitig auslöschenden Amplituden ‚verschwindet‘ der Text nach und nach, und es wird dagegen ein stimmliches Klangspektrum wahrnehmbar. Die durch die Aufnahme vom Körper ‚losgelöste‘ Stimme wird sozusagen in bloßen Schall umgewandelt. Eindrücklich wird der Prozess, wie Sprache in Musik oder Klang übergeht, verdeutlicht. Der Rezipient kann diesen Wandlungsprozess auch bei seiner eigenen Hörwahrnehmung mitverfolgen. Diese wird zunächst semantisch dem Text und dessen inhaltlicher Bedeutung folgen. Aber mit dem immer weiter fortschreitenden Zersetzen der Sprache wird die Konzentration auf den Sprachrhythmus beziehungsweise der zeitlichen Strukturierung des Klanges umschlagen.<sup>72</sup> Anhaltspunkte sind zunächst auch die bewusst stotternd ausgesprochenen Passagen gegen Ende des Textes. Diese

---

<sup>69</sup> Vgl. Alvin Lucier [Komp.]: *I am sitting in a room*. CD, Lovely Music Ltd., 1981; O. A.: »Alvin Lucier – I Am Sitting In A Room«. entn. *YouTube. TrilobiteJuice*. <<https://www.youtube.com/watch?v=fAxHLLK3Oyk>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

<sup>70</sup> Trevor Wishart: „Cut and Splice: Vocal Cuts and Loops, Dissected and Aberrant Bodies“. In: Young, Miriama (Hg.): *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. New York: Routledge, 2016, S. 60.

<sup>71</sup> Vgl. Florian Cramer: „With Perhaps the Exception of Rhythm. Sprechen, Stottern und Schleifen in Alvin Luciers *I am sitting in a room*“. In: Naumann, Barbara (Hg.): *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 205.

<sup>72</sup> Vgl. Brüstle: *Stimme als Klang*. 2004, S. 126f.

werden – wie von Lucier angekündigt – mit zunehmender Sprachzersetzung geglättet und herausfilternd überdeckt: »Die Regelschleife des Tonbands zum Beispiel beseitigt die irregulären Schleifen des Stotterns.«<sup>73</sup> Florian Cramer merkt jedoch überzeugend an, dass sich die Sprache bereits zu Beginn, ehe sie technisch reproduziert werde, in Klang auflöse, da die Textpartitur bewusst metrisch konstruiert als eine Form der Wortkomposition gesprochen werde.<sup>74</sup>

Zeitgleich vermag es die Stimme ebenfalls, den Raum hörbar zu machen, ihn gar zu einem autonomen Klangkörper zu etablieren und hervorzuheben.<sup>75</sup> Dies deckt sich mit Luciers Auffassung, dass jedem Raum seine eigene Melodie innewohne, die so lange unbemerkt bleibe bis man sie hörbar mache.<sup>76</sup> Und genau darin liegt die Kraft der Stimme, denn diese fordert »den Raum zu singenden Antworten«<sup>77</sup> heraus.

Während dem Hörer in den vorherigen Produktionen der semantische Kontext von vornherein entzogen ist<sup>78</sup> und er sich über das affektive Hören der intentionalen Bedeutung zu nähern versucht, ist das Prinzip bei *I am sitting in a room* etwas verändert. Hier ist zunächst der Text weder durch eine außergewöhnliche Fremdsprache noch durch eine verfremdete Sprachmontage unkenntlich. Dies kann dazu führen, dass nicht nur die Stimme als Klang hervorgehoben wird und man sich dieser bewusst wird, sondern es kann auch den Versuch mit sich bringen, dass man mithilfe rhythmischer und akustischer Merkmale sowie anderer auffälliger Parameter wie Lautstärke oder Betonungen den entstellten Text trotzdem wiederzuerkennen versucht.

Knapp vierzig Jahre später zitiert beziehungsweise überträgt Patrick Liddell dieses Konzept für sein Werk *Video Room 1000*<sup>79</sup> als Hommage an Alvin Lucier. Dabei zeichnet er sich selbst dabei auf, wie er einen ähnlich gestalteten Text vor der Kamera

---

<sup>73</sup> Cramer: *With Perhaps the Exception of Rhythm*. 2005, S. 208.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 213.

<sup>75</sup> Vgl. ebd., S. 206.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 214.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Die deutschen Parts von *Sez Ner* einmal außen vor lassend.

<sup>79</sup> Vgl. o. A.: »VIDEO ROOM 1000 COMPLETE MIX – All 1000 videos seen in sequential order!«. entn. *YouTube. canzona*. <<https://www.youtube.com/watch?v=icruGcSsPp0>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

spricht.<sup>80</sup> Dieses Video lädt Liddell auf der Plattform *YouTube* hoch, lädt es von dort herunter und stellt es abermals auf *YouTube* online. Diesen Vorgang wiederholt er während des über ein Jahr andauernden Projektes bis zur tausendsten Version, um als Endergebnis den Übergang vom Original bis hin zu einer stark akustischen und visuellen Komprimierung zu erhalten. Obwohl das Prinzip stark an Lucier erinnert, so ist das Resultat dennoch verschieden – nicht nur wegen der hinzukommenden Bildkomponente. Während Luciers Komposition durch das Überlagern verschiedener Schallwellen zu einem durchaus wohlklingenden musikalisch-anheimelnden glockenartigen Stimmschall umschlägt, wird dagegen das Video durch Komprimierungsprozesse, die zu einem Verlust von Bild- und Tonelementen führen, nach und nach zu einer eher dissonanten Unkenntlichkeit zersetzt. Dessen ungeachtet verliert die Stimme in beiden Fällen ihre semantische Bedeutung und beinahe sogar das ihr ‚innewohnende Menschliche‘.

### 3.4 Die Entkörperung der Stimme durch den Einsatz von Mikrofonen und anderen technischen Mitteln: Die Stimm-Masken der *Wooster Group*

Auch die Verwendung von anderen technischen Hilfsmitteln hat Auswirkungen auf die Stimmwahrnehmung. Der Einsatz von Mikrofonen ist im heutigen (Musik-)Theater gewiss keine Besonderheit mehr, für Theatergenres wie das Musical ist dies mittlerweile gang und gäbe. Sobald dies der Fall ist, gilt es für gewöhnlich, die natürliche von der modifizierten Stimme – selbst wenn diese ‚lediglich‘ akustisch verstärkt wird – zu unterscheiden, denn eine »Stimme, die in Verbindung mit einem Mikrofon [sic] [...] tritt, ist nicht gleichzusetzen mit der authentischen

---

<sup>80</sup> Der veränderte Text lautet wie folgt: »I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice as well as the image of myself, and I am going to upload it to YouTube, rip it from YouTube, and upload it again and again, until the original characteristics of both my voice and my image are destroyed. What you will see and hear, then, are the artifacts inherent in the video codec of both YouTube and the mp4 format I convert it to on my computer. I regard this activity not so much as a demonstration of a digital fact, but more as a way to eliminate all human qualities my speech and image might have.« (o. A.: »VIDEO ROOM 1000 COMPLETE MIX. Letzter Zugriff: 07.09.2016).



Sprecherstimme.«<sup>81</sup> Bedient man sich einer technisch realisierten Stimme, zirkuliert diese innerhalb eines Kontinuums der Nähe und Distanz. Einerseits ist die Stimme nun gewissermaßen vom Sprechenden getrennt, andererseits dringt sie direkt in den Körper des Zuhörenden ein: »Wenn man so will, findet ein direkteres Eindringen der Stimmen in den Gehörgang und damit in den Körper des Zuschauers/-hörers statt, als während einer unvermittelten Face-to-Face-Kommunikationssituation.«<sup>82</sup> Es kann sowohl eine Form der Omnipräsenz der vermeintlich entkörpernten und technisierten Stimme wahrgenommen werden<sup>83</sup> als auch eine Form der »elektroakustische[n] Pseudo-Intimität«. <sup>84</sup> Die angesprochene Trennung der Stimme vom Körper ergibt sich unter anderem deshalb, da sie nicht mehr eindeutig dem Sprechenden, der sich am Beispiel einer Theateraufführung auf der Bühne befindet, zuzuordnen ist.<sup>85</sup> So kann sich der Darsteller beispielsweise weit entfernt oder gar hinter der Bühne befinden, seine stimmliche Verlautbarung dringt jedoch durch die Lautsprecher hindurch gezielt zum Zuschauenden vor. Zusätzlich wird man durch die Mikrofon-Verstärkung auch der für das Sprechen typischen und physischen Körpergeräusche gewahr wie beispielsweise Atmen, Schlucken etc., was ebenfalls eine Nähe vorgaukeln kann – gerade auch deshalb, da selbige bei einer Face-to-Face-Kommunikation ohne Verstärkung nicht unbedingt oder wenn dann meist nur unbewusst wahrnehmbar sind.<sup>86</sup> Die leibliche Stimme wird laut Vito Pinto ihrem Körper entwendet und kann zudem noch mithilfe von elektroakustischen Effekten verfremdet werden.<sup>87</sup> Auch Kristin Westphal konstatiert eine so geartete Entwendung:

Die ›Entwendung‹ der Stimme vom Träger läßt [sic] die über Stimmen – Hören – Sehen neu geschaffenen ›Räume‹ als zerrissene Klangräume, die nicht mehr richtungsuniform sind, erscheinen [...] Die Augen der Zuschauer, die Ohren, die Bewegungen werden mitgerissen, verführt, parzelliert, aufgestört und finden keine Verankerung mehr, irren herum. Sie sind dem Subjekt ›fern‹<sup>88</sup>

---

<sup>81</sup> Vito Pinto: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 27.

<sup>82</sup> Pinto: *Stimmen auf der Spur*. 2012, S. 24.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>84</sup> Ebd., S. 51.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>86</sup> Vgl. Roesner: *Theater als Musik*. 2003, S. 120.

<sup>87</sup> Vgl. Pinto: *Stimmen auf der Spur*. 2012, S. 34.

<sup>88</sup> Ebd., S. 29; Kristin Westphal: *Wirklichkeit von Stimmen: Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung*, Frankfurt am Main: Lang, 2002, S. 137.

Die rein technisch betrachtete Mikrofonstimme ist also bereits an sich eine Erweiterung, ja eine körperliche Extension, der unverstärkten Stimme.<sup>89</sup> Allerdings ist diese Entwendung der Stimme vom Körper zwar festzustellen, jedoch trägt der bloße Einsatz von Mikrofonen in Form einer Verstärkung für den heutigen Hörer – der nicht nur im Theater, sondern auch im Alltag von Mikrofonstimmen sowie Fernsehen und Radio umgeben ist – gewiss kaum zu einer Irritation bei. Kommen jedoch noch zusätzliche technische Modifizierungen wie Hall, Verzerreffekte oder andere die Stimme transformierende Elemente zum Einsatz, die zu einer tiefergehenden sinnlichen Erfahrung führen, kann auch das Mikrofon die Stimme hervorheben.<sup>90</sup>

Als Theaterbeispiel können hier Produktionen der *Wooster Group* dienen, da diese mit Vorliebe technische Mittel wie Mikrofone, Bildschirme und andere in die Inszenierung miteinbinden. Ein solches findet sich mit *House/Lights* unter der Regie von Elizabeth LeCompte aus dem Jahre 1998, das 2005 ‚wiederaufgenommen‘ wird.<sup>91</sup> Dabei handelt es sich in den Grundzügen um eine Adaption von Gertrude Steins *Dr. Faustus Lights the Lights*, die zudem auch Parallelen zum Film *Olga's House of Shame* zieht. Die Produktion weist mehrere Mikrofone auf, die neben Fernsehmonitoren zum Einsatz kommen. Diese sind aber keinesfalls bloße Verstärkungsmaßnahmen, sondern ein stilistisches Hilfsmittel zur Verfremdung der Stimme. So werden beispielsweise die Frequenzen der Protagonistinnen technisch erhöht, was an Helium erinnernde Piep-Stimmen nach sich zieht. Auch an Science-Fiction-Filme anklingende Halleffekte sind zu vernehmen.<sup>92</sup> Des Weiteren werden die typischen Störgeräusche, die bei Bewegungen und dem Ausrichten von Mikrofonen entstehen und die ‚normalerweise‘ zu vermeiden versucht werden, bewusst erzeugt und ausgestellt. Neben Echos und anderen technischen Stimmen aus dem Nichts, deren Ursprungsquellen schwer auszumachen sind, ertönen eingespielte Geräusche, die zwar auf die Körperbewegungen und Aktionen der Darsteller abgestimmt sind, aber nicht von

---

<sup>89</sup> Vgl. Pinto: *Stimmen auf der Spur*. 2012, S. 33.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>91</sup> Vgl. The Wooster Group: »Work«. entn. *The Wooster Group*. <<http://thewoostergroup.org/work>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

<sup>92</sup> Vgl. o. A.: »House/Lights – The Wooster Group – Clip 1«. entn. *YouTube*. *Tanya Selvaratnam*. <<https://www.youtube.com/watch?v=7Xywc-ZLul8>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

diesen stammen.<sup>93</sup> Dadurch findet eine Separation von Sichtbarem und Hörbarem statt.<sup>94</sup> Diese Einspielungen wie beispielsweise Hufgetrappel und an einen Wild-West-Filmstreifen gemahnende Pistolenschüsse, ergeben bisweilen eine beinahe akustisch reizüberflutende und laute Geräuschkulisse.<sup>95</sup>

Die Mikrofone führen nicht nur zu einer wie oben ausgeführten Entwendung, sondern die dazukommende technische Verfremdung entkoppelt auch das Stimmbild vom Körperbild.<sup>96</sup> Wenn die Mephisto-Figur – dargestellt durch eine Frau – in einer technisch verzerrten, naiv-zuckersüßlichen Stimme vom Töten und der Hölle spricht, sich eine Männerstimme aus dem Hintergrund mit einer an Stein angelehnten ‚Regieanweisung‘ ›the dog says Thank you‹ bedankt oder eine Frau zu Hufgetrappel ins Mikrofon wiehert,<sup>97</sup> findet keine Verkörperung statt, und es werden keine spezifischen Rollen übernommen.<sup>98</sup> Stattdessen werden die vom Körper losgelösten Stimmen zu einer Art aufladbarem Zeichenträger. Folgt man den Ausführungen von Gerald Siegmund, dem die Produktion *The Hairy Ape* als Beispiel dient, entsteht durch dieses Prinzip eine Stimm-Maske:

Die Stimme der Darsteller hat ihren Sitz, ihren Ausgangspunkt und damit ihren Ursprung nicht mehr in ihrem Körper. Die Stimme transportiert damit ebenso wenig das innere Wesen des Subjekts nach außen, wie sie die Identität seiner Rede garantiert. An ihre Stelle tritt die Stimme als gesellschaftliche Maske, die weder die der Rollenfigur noch die der Person des Schauspielers/der Schauspielerin ist.<sup>99</sup>

Mithilfe der Stimm-Masken wird die Einheit von Figur, Rolle und Person gesprengt und ausgestellt, die Stimme gerät zu einer Maske für einen nicht anwesenden Körper.<sup>100</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. o. A.: »House/Lights – The Wooster Group – Clip 2«. entn. *YouTube*. Tanya Selvaratnam. <<https://www.youtube.com/watch?v=AidWR6xlbOM>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

<sup>94</sup> Vgl. Gerald Siegmund: „Stimm-Masken: Subjektivität, Amerika und die Stimme im Theater der Wooster Group“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 69.

<sup>95</sup> Vgl. o. A.: »House/Lights – The Wooster Group – Clip 3«. entn. *YouTube*. Tanya Selvaratnam. <<https://www.youtube.com/watch?v=mqd3kLN12oA>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

<sup>96</sup> Vgl. Siegmund: *Stimm-Masken*. 2002, S. 73.

<sup>97</sup> Vgl. o. A.: »House/Lights – The Wooster Group – Clip 3«. Letzter Zugriff: 07.09.2016.

<sup>98</sup> Vgl. Gerald Siegmund: „Double Acts. *House/Lights* von The Wooster Group und die Spektralisierung der Geschlechteridentität“. In: Pailer, Gaby (Hg.): *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam: Rodopi, 2011, S. 346.

<sup>99</sup> Siegmund: *Stimm-Masken*. 2002, S. 73.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 74.

Mit einer solchen vom sichtbar produzierenden Körper losgelösten und technisch veränderten Stimme kann ein imaginärer und schwer repräsentierbarer Körper beim Zuschauenden heraufbeschworen werden.<sup>101</sup> Zumeist verweist die *Wooster Group* dabei mit klischeehaften ‚Stimmtypen‘ auf politische und kulturelle Gesellschaften:<sup>102</sup>

Der durch die Stimmen erzeugte akustische Raum fungiert so als Echo-Raum für Subjekte und Gruppen, die in der dominanten Kultur keine Stimme haben, die [...] nicht als sie selbst zur Darstellung gelangen können, und das nicht zuletzt deshalb, weil dieses ‚Selbst‘ immer nur in bereits entwendeten medialisierten Formen wie denen der Unterhaltungsindustrie zugänglich ist.<sup>103</sup>

Wenn eine Darstellerin mit elektronisch veränderter Frequenz laut und tief in das Mikrofon schreit, sieht der Rezipient diese Tatsache zwar, der zu hörende, viel eher männlich, ja sogar dämonisch klingende Schrei offeriert jedoch die Möglichkeit, diesen mit eigenen visuellen Bildern anzureichern.<sup>104</sup> Auch die eingespielten Natur- und Filmgeräusche können von der auditiven Wahrnehmung hin zu einer visuellen verarbeitet werden. Der Theaterraum wird sozusagen noch in das Innere der Psyche des Zuschauers hin ausgeweitet.<sup>105</sup> Auch kann in diesem Beispiel die Semantik durch die verzerrten Stimmen und die rhythmische Gestaltung der teilweise musikalisierten Sprache »zugunsten ihrer echohaften Verräumlichung«<sup>106</sup> in den Hintergrund abdriften.<sup>107</sup>

Diese grob angesprochenen Aspekte ließen sich anhand weiterer Beispiele der *Wooster Group*, die sich die Möglichkeiten des Mikrofoneinsatzes und dessen Bedeutung für die Stimme gerne zu Nutzen machen, herauskristallisieren. Grundsätzlich handelt es sich bei dem Theater der *Wooster Group*, wie es Siegmund treffend zusammenfasst, um »ein Theater der Stimmen, das in die Präsenz des theatralen Geschehens Momente der Absenz einfügt, in welchen es die Abwesenden, Toten, Vergessenen mit Stimm-Masken wiederholt.«<sup>108</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. Siegmund: *Stimm-Masken*. 2002, S. 75.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 76f.

<sup>103</sup> Ebd., S. 79.

<sup>104</sup> Vgl. o. A.: »House/Lights – The Wooster Group – Clip 3«. Letzter Zugriff: 07.09.2016, 4:28.

<sup>105</sup> Vgl. Finter: *Die soufflierte Stimme*. 2014, S. 562.

<sup>106</sup> Siegmund: *Stimm-Masken*. 2002, S. 76.

<sup>107</sup> Vgl. ebd.

<sup>108</sup> Ebd., S. 79.

## 4. Konklusion

Bereits die genannten Beispiele konnten zeigen, wie facettenreich die Stimme im theatralen Vollzug eingesetzt und akzentuiert werden kann. Ebenso konnte dargelegt werden, dass sie sich im zeitgenössischen Theater bereits als eigenständige Instanz etablieren konnte, der zunehmend größere Aufmerksamkeit gezollt wird und werden sollte. Während die Stimme als »Verlängerung des Körpers im Raum«<sup>109</sup> einerseits betont und ausgestellt werden kann, können die technischen Möglichkeiten die Stimme dagegen auch ‚entkörpern‘, was die tatsächlich natürliche und live erklingende Stimme wiederum zu einer Besonderheit macht und diese auch hervorhebt.<sup>110</sup> Auch Helga Finter merkt dies an: »Die Stimme wird zu einer autonomen Einheit, die nicht länger eine körperliche Präsenz garantiert.«<sup>111</sup> Nicht einmal das Genre ‚Oper‘ wird dies heutzutage gewährleisten können – zumal, da strikte Definitionen und Klassifizierungen meiner Meinung nach ohnehin als heikel angesehen werden sollten. Dafür kann auch die diesjährige Münchener Biennale entstehen, da sie allein mit ihrem Programm die vorherrschende Bandbreite des Musiktheaters aufzeigen konnte.

Die Reihe der Beispiele ließe sich noch ausgiebig erweitern, so könnte man auch noch weitere Produktionen der Münchener Biennale unter dem Aspekt der Stimme näher betrachten. Erwähnenswert ist hierbei *if this then that and now what*, das nicht nur Mikrofone und technische Veränderungen der Stimme vornimmt, sondern diese auch explizit innerhalb des Stückverlaufes selbstreferentiell reflektiert. Bei *Für immer ganz oben* könnte man der Frage nachgehen, welche Rolle die theatrale Räumlichkeit der Schwimmhalle als physisch-‚natürliche‘ Verfremdungstechnik für die Wirkung der Stimme spielt. Ein für die Stimme ebenso interessanter Exkurs wären Audio-Walks, die es ebenfalls auf ihre Weise vermögen, den Hörer »in einen Raum halluzinierter Stimmen«<sup>112</sup> zu versetzen.

Doch eines haben die meisten Techniken, die die Stimme bewusst einsetzen, hervorheben, verändern oder anderweitig mit dieser spielen, gemein: Der Zuhörende

---

<sup>109</sup> Finter: *Die soufflierte Stimme*. 2014, S. 391.

<sup>110</sup> Vgl. Lehmann: *Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. 2004, S. 58.

<sup>111</sup> Roesner: *Theater als Musik*. 2003, S. 255.

<sup>112</sup> Finter: *Die soufflierte Stimme*. 2014, S. 561.

muss *aktiv* an den Sprech- und Hörprozessen teilnehmen.<sup>113</sup> Zumeist geht damit auch eine sinnliche und affektive Wahrnehmung einher; die Stimme kann leiblich spürbar werden und als »Nachklingen im Resonanz-Körper des Rezipienten«<sup>114</sup> – sei dies physisch oder psychisch – Spuren hinterlassen. Das Affektive entsteht meist dann, wenn sich uns das (meist semantische) Verstehen entzieht und wir uns vor allem auf die ‚überschüssige‘ Prosodie konzentrieren.<sup>115</sup> Das Resultat davon – und eben gerade das Reizvolle daran – ist ein Oszillieren zwischen verstehendem und sinnlichem Hören.<sup>116</sup> Und um mit Helga Finter zu schließen:

»Die Musik der Stimme des Textes wird dort erfahrbar als ein Grenzbereich  
zwischen Körper und Wortsprache, als der Bereich, in dem Atem  
und Klang nicht mehr Körper und noch Sinn sind.«<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 81.

<sup>114</sup> Volz: „Fremde Sprachen, fremde Stimmen.“. In: *Sound und Performance*. 2015, S. 438.

<sup>115</sup> Vgl. ebd.

<sup>116</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*. 2012, S. 81.

<sup>117</sup> Finter: *Die soufflierte Stimme*. 2014, S. 19.

## Weiterführende Literatur

- Barthes**, Roland: „Die Rauheit der Stimme“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig: Reclam, 1992, S. 299-309.
- Bayerl**, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache: Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Boenisch**, Peter M.: „Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkörper. Zur Problematik der Korporealität (nicht nur) im Musiktheater“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 139-152.
- Böhme**, Gernot: „Die Stimme im leiblichen Raum“. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 23-32.
- Braun**, Micha: „‘Und die schrecklichen Minuten [...] werden mich mit Lust umklingen [...]. So im Wonne werd’ ich untergehen‘. Zu Stimm- und Körperspuren als akustische Gesten in Josse De Pauws Musiktheaterproduktion *Ruhe*“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 299-315.
- Brüstle**, Christa: „Stimme als Klang – Anmerkungen aus der Musikwissenschaft“. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.): *Kunst-Stimmen*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2004, S. 124-127.
- Cramer**, Florian: „With Perhaps the Exception of Rhythm. Sprechen, Stottern und Schleifen in Alvin Luciers *I am sitting in a room*“. In: Naumann, Barbara (Hg.): *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 205-216.
- Ernst**, Wolf-Dieter [u. a.]: „Inszeniertes Hören. Sound und Performance im Spiegel der Disziplinen“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 13-34.
- Finter**, Helga: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979-2012*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.
- : „Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 39-50.
- Ihde**, Don: *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: State University of New York Press, 2007.
- Kendrick**, Lynne: „Aurality, Gestus and the Performance of Noise“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 629-639.

- Knowles**, Ric: „The Wooster Group’s *House/Lights*“. In: Callens, Johan (Hg.): *The Wooster Group and Its Traditions*. Brüssel: PIE Lang, 2004, S. 189-230.
- Kolesch**, Doris: „Gestern der Stimme. Zur Wirksamkeit theatraler Situationen am Beispiel von *Emanuelle Enchanted* und *In Real Time*“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 153-164.
- Krämer**, Sybille: „Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien“. In: Deppermann, Arnulf; Linke, Angelika (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010, S. 13-28.
- Kühn**, Ulrich: „Die musikalische Sprechstimme im Theater: Historische Latenzen, frühe Evidenzen“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 230-239.
- LaBelle**, Brandon: *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum, 2006.
- Lehmann**, Hans-Thies: „Prä-dramatische und post-dramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg.): *Kunst-Stimmen*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2004, S. 40-66.
- Lucier**, Alvin [Komp.]: *I am sitting in a room*. CD, Lovely Music Ltd., 1981.
- Lukanitschewa**, Swetlana: „Klangtheater einer Dichterin. *Phoenix* von Marina Cvetaeva als dramatischer und theatraler Text“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 289-298.
- Maehder**, Jürgen: „Funktionen der Sprechstimme im experimentellen Musiktheater Mauricio Kagels“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 209-228.
- o. A.:** »Alvin Lucier – I Am Sitting In A Room«. entn. *YouTube*. *TrilobiteJuice*. <<https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.
- : »House/Lights – The Wooster Group – Clip 1«. entn. *YouTube*. *Tanya Selvaratnam*. <<https://www.youtube.com/watch?v=7Xywc-ZLul8>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.
- : »House/Lights – The Wooster Group – Clip 2«. entn. *YouTube*. *Tanya Selvaratnam*. <<https://www.youtube.com/watch?v=AidWR6xlbOM>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.
- : »House/Lights – The Wooster Group – Clip 3«. entn. *YouTube*. *Tanya Selvaratnam*. <<https://www.youtube.com/watch?v=mqd3kLN12oA>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.
- : »VIDEO ROOM 1000 COMPLETE MIX – All 1000 videos seen in sequential order!«. entn. *YouTube*. *canzona*. <<https://www.youtube.com/watch?v=icruGcSsPp0>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.



**Ott, Daniel:** »Pub – Reklamen«. entn. *Münchener Biennale. Festival für neues Musiktheater*. <<http://www.muenchenerbiennale.de/programm-2016/spielplan/events/event/detail/pub-reklamen/>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

—: »Sez Ner. Lesung mit deutschen Untertiteln«. entn. *Münchener Biennale. Festival für neues Musiktheater*. <<http://www.muenchenerbiennale.de/programm-2016/spielplan/events/event/detail/sez-ner/>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

**Pinto, Vito:** *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript, 2012.

**Primavesi, Patrick:** „Stimme ± Körper. Interferenzen zwischen Theater und Performance“. In: Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 2005, S. 165-179.

**Roesner, David:** „Kompositionen der Ausdrucksnot – Einar Schleefts Musikalisierung von Sprache in seiner Inszenierung *Verratenes Volk*“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 309-324.

—: „Theaterrauschen – Spielarten der performativen Hervorbringung von Geräusch“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 319-342.

—: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleeft und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr, 2003 (Forum Modernes Theater, 31. Bd.).

**Schrödl, Jenny:** „Bodysounds. Überlegungen zur Ästhetik von Körpergeräuschen in Theater, Tanz und Performance“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 561-575.

—: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transkript, 2012.

**Schulze, Holger:** „Vokaliqoid. Über Stimmen“. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 79-84.

**Sendlmeier, Walter:** „Die psychologische Wirkung von Stimme und Sprechweise. Geschlecht, Alter, Persönlichkeit, Emotion und audiovisuelle Interaktion“. In: Bulgakowa, Oksana (Hg.): *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012, S. 99-116.

**Siegmund**, Gerald: „Double Acts. *House/Lights* von The Wooster Group und die Spektralisierung der Geschlechteridentität“. In: Pailer, Gaby (Hg.): *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam: Rodopi, 2011, S. 341-356.

—: „Stimm-Masken: Subjektivität, Amerika und die Stimme im Theater der Wooster Group“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 69-80.

**The Wooster Group**: »Work«. entn. *The Wooster Group*. <<http://thewoostergroup.org/work>>, letzter Zugriff: 07.09.2016.

**Volz**, Dorothea: „Fremde Sprachen, fremde Stimmen. Spielarten der Alterität“. In: Ernst, Wolf-Dieter [et al.] (Hg.): *Sound und Performance. Positionen. Methoden. Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 427-438.

**Waldenfels**, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. 3. Bd. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1999.

**Westphal**, Kristin: *Wirklichkeit von Stimmen: Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung*, Frankfurt am Main: Lang, 2002.

**Wishart**, Trevor: „Cut and Splice: Vocal Cuts and Loops, Dissected and Aberrant Bodies“. In: Young, Miriama (Hg.): *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. New York: Routledge, 2016, S. 33-66.

**Woitats**, Monika: „Stimmwelten. Konzepte vokaler Komposition bei John Cage und Georges Aperghis“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*. 30. Bd. Tübingen: Gunter Narr, 2002 (Forum Modernes Theater, 30. Bd.), S. 299-308.