

Audiovisionen

Gleichwohl halte ich die zur Selbstverständlichkeit gewordene Betonung des Visuellen, die derzeit virulente Rede von der westlichen Zivilisation als einer »Kultur des Auges« für eine unzulässige Vereinseitigung. Von daher möchte ich in meinem Beitrag, so paradox es klingen mag, die stimmlich-auditive Dimension der Gegenwartskunst in den Blick rücken und danach fragen, wie künstlerische Stimmeinsätze die Interaktion von Hören und Sehen, von Visuellem und Akustischem zueinander in Beziehung setzen und thematisieren. Dieses Verhältnis scheint mir sowohl in wahrnehmungstheoretischer und ästhetischer Perspektive als auch in epistemologischer Hinsicht relevant, denn die Privilegierung von Sinn hängt nicht

zuletzt mit der Privilegierung jeweils nur eines Sinnes(organs) zusammen. Hegel hat in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* Sinn als »dies wunderbare Wort« bezeichnet, »welches selber in zwei entgegengesetzten Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andere Mal aber heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache. Und so bezieht sich der Sinn einerseits auf das unmittelbar Äußerliche der Existenz, andererseits auf das innere Wesen derselben.«⁸ Die Differenzierung zwischen Sinn und Sinne stiftet insofern in wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischer, aber auch in medienhistorischer Hinsicht Ordnung. Sie verspricht eine Antwort auf die Frage, wie die Sinne und der Sinn zusammenspielen. Besonders brisant wird dieser Zusammenhang im Rahmen gegenwärtiger Medientechnologie, die – so könnte man formulieren – die Zentrierung auf Sinn zusehends durch eine Fokussierung auf die Sinne ersetzt.

Um zu schematisieren: Die frühen Medien Stimme und Schrift schalten das Verhältnis von Sinn und Sinnen so, dass die Gesamtheit dieses Verhältnisses von seiner Sinnseite dominiert wird. Die Post-Gutenberg-Medien Phono- und Photographie mitsamt ihren radiophonen und televisionären Abkömmlingen schalten die Sinn-Sinne-Relation so, dass der traditionelle Sinnprimat gesprengt werden kann.⁹

Diese Entwicklung führt die zeitgenössische Kunst exemplarisch vor.

Zahlreiche Innovationen und Transgressionen in der Kunst der letzten Jahre gingen von vielfältigen Stimmerkundungen und Stimmexperimenten ebenso aus wie vom Spiel mit akustischem Material. Die Gegenwartskunst erzeugt Hörräume, die gewohnte Formen und Strategien der Wahrnehmung wie auch der Hierarchisierung der Sinne provozieren, irritieren und bisweilen unterlaufen. Diese Entdeckung von Stimmen, Geräuschen, Klängen, Tönen und Sound als Material künstlerischer Gestaltung hängt sicherlich mit der Omnipräsenz audioteknischer Medien in allen gesellschaftlichen Bereichen zusammen, ist dadurch aber nur bedingt er-

8 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1986, S. 173.

9 Hörisch, Jochen, *Der Sinn der Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main 2001, S. 14.

klärbar. Im Zuge einer Enthierarchisierung der künstlerischen Mittel im 20. und frühen 21. Jahrhundert werden Klanglichkeit und Lautlichkeit als gleichwertige Gestaltungselemente neben und mit Textualität, Visualität, Körperlichkeit oder auch Räumlichkeit ins Spiel gebracht, ohne dass eine dieser Dimensionen privilegiert würde. Selbst bei einem derart bildmächtigen Theater wie dem von Robert Wilson stellt das geläufige Schlagwort vom »Theater der Bilder« ein verfälschendes Etikett dar. Weit treffender ist da schon Wilsons eigene Begriffsprägung, wenn er – im Rückgriff auf Gertrude Stein – von »audio-landscapes« spricht, also von Klanglandschaften, die sein Theater zu entfalten sucht und für die er nicht zuletzt mit bekannten Musikern und Komponisten wie Phil Glass, Hans Peter Kuhn oder Herbert Grönemeyer zusammenarbeitet.

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 begrenzen 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 Bedeutungsstiftung 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, viestimmigen 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.¹⁰

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 Stimmen 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 traditionel-

10 Auch Hans-Thies Lehmann schreibt, in Bezug auf das Theater Klaus Michael Grubers: »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. 128 f.

ler und sozial wirksamer Disziplinierungen.¹¹ 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 Operationen¹² und chemische Verfahren¹³ 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 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-agierte, insofern sie Hörern vorgeführt

wird. Wenn Stimmen erklingen und gehört werden, spielt sich etwas zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und ihrer Umwelt ab.¹⁴

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 Auditive zu begrenzen, sondern betrifft das gesamte menschliche Wahrnehmungsvermögen wie auch die davon in Gang gesetzten Erkenntnisprozesse.

11 Vgl. Mauss, Marcel, »Der Begriff der Technik des Körpers«, in: Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, München/Wien 1975, S. 199–220.

12 So spricht in der Inszenierung von Shakespeares *Giulio Cesare* (1997) der italienischen Societas Raffaello Sanzio ein kehlkopfoperierter Schauspieler den großen Monolog des Antonius.

13 Zum Beispiel das Einatmen von Helium, was eine hohe, an Micky Maus erinnernde Stimme erzeugt.

14 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.