

## Vokale Intensitäten

Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater

Bearbeitet von  
Jenny Schrödl

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 318 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 1851 8

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 497 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften > Theatertheorie, Ästhetik des Theaters, Theaterkritik](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

**Aus:**

JENNY SCHRÖDL

## **Vokale Intensitäten**

### **Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater**

März 2012, 318 Seiten, kart., mit CD-ROM, 35,80 €, ISBN 978-3-8376-1851-8

Theaterstimmen faszinieren. Wenn auf der Bühne lauthals geschrien, exzessiv geflüstert oder chorisch gesprochen wird, dann erhalten Stimmen eine auffällige Präsenz im Raum und rufen beim Publikum starke sinnlich-affektive Eindrücke hervor. Im Zentrum dieses Buches, das durch eine CD-ROM mit Theaterszenen ergänzt wird, stehen solche Situationen vokaler Intensität. Anhand zahlreicher Beispiele (u.a. Castorf, Gotscheff, Perceval, Pollesch, Schleef) wird die Sprechstimme im postdramatischen Theater hinsichtlich Materialität, ästhetischer Erfahrung und Ko-Präsenz analysiert und damit erstmals systematisch in Bezug auf ihre besondere Ästhetik untersucht. Die Studie liefert dadurch einen grundlegenden Beitrag zur Aufführungstheorie und -analyse sowie zur Stimm- und Performativitätsforschung.

**Jenny Schrödl** (Dr. phil.) lehrt Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1851/ts1851.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1851/ts1851.php)

# Inhalt

---

## **Vorwort** | 9

## **Einleitendes** | 11

1. Situationen vokaler Intensität | 11
2. Stimmen als performative Phänomene | 20
3. Forschungsstand | 28
4. Zum Verlauf der Studie | 31

## **I Stimmpräsenzen: Ausstellungen stimmlicher Materialität** | 35

1. Materialität der Stimme | 36
  - 1.1 Klangkörperliche Ausstrahlung | 39
  - 1.2 Intensität des Überschusses | 46
  - 1.3 Zeit-Räumlichkeit | 49
  - 1.4 Ereignis und Inszenierung | 53
  - 1.5 Präsenz durchsetzt mit Absenz | 58
  - 1.6 Fazit | 62
2. Strategien und Prozesse der Ausstellung stimmlicher Materialität | 63
  - 2.1 Körper-Stimmen: Atmen, Verausgaben, Schreien | 64
  - 2.2 Stimm-Brüche: Stottern, Hetzen, Zögern | 69
  - 2.3 Individuelle und eigentümliche Stimmen | 71
  - 2.4 Fremdsprachen, Akzente, Dialekte | 74
  - 2.5 Musikalisches Sprechen | 77
  - 2.6 Mehrstimmigkeiten | 81
  - 2.7 Akustische Großaufnahmen | 85
  - 2.8 Elektronisch verzerrte und verdoppelte Stimmen | 89
  - 2.9 Diskrepanzen zwischen Visuellem und Akustischem | 93

3. Funktionen stimmlicher Präsentationen | 96
  - 3.1 Autonomie des Stimmmaterials | 97
  - 3.2 Dekonstruktionen traditioneller Stimm- und Sprechideale | 102

## **Exkurs I: Stimmexperimente im historischen Kontext | 111**

1. Historische Avantgarde | 111
2. Experimentelles Theater | 117
3. Performancekunst | 120

## **II Ästhetische Erfahrungsräume von Stimmen | 127**

1. Ästhetische Erfahrungen von Stimmen | 130
  - 1.1 Sinnliches Hören und Spüren | 131
  - 1.2 Drei Dimensionen: Körperlichkeit – Affektivität – Imagination | 141
  - 1.3 Stimmenhören zwischen Passion und Aktion | 152
  - 1.4 Sinnliche Zusammenspiele (Synästhesien) und Besonderheiten | 159
  - 1.5 Fazit | 164
2. Produktionen und Evokationen ästhetischer Stimmerfahrungen | 166
  - 2.1 Methodische Vorüberlegungen:  
Zur Stimm- und Erfahrungsanalyse | 166
  - 2.2 René Pollesch: *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* | 175
  - 2.3 Luk Perceval: *Molière. Eine Passion* | 191
  - 2.4 Dimiter Gotscheff: *Die Hamletmaschine* | 208
3. Effekte ästhetischer Stimmerfahrungen | 218
  - 3.1 Hör-Irritationen | 220
  - 3.2 Andere Stimmen – anderes Hören | 223
  - 3.3 Gegenwart im Zwischen | 225

## **Exkurs II: Ästhetische Stimmerfahrungen in anderen Künsten | 231**

1. Janet Cardiffs Installation *To Touch* | 232
2. Franziska Baumanns Hörstück *Stimme und Raum* | 236
3. Live-Stimmen und mediatisierte Stimmen. Differenzen in Erfahrungssituationen | 239

### **III Hervorbringung von Ko-Präsenz:**

#### **Zwischen Stimmpräsentation und -erfahrung | 243**

1. Vokale Zwischengeschehnisse | 246
  - 1.1 Fremdes und Eigenes | 249
  - 1.2 Berührung/Gemeinschaft | 254
  - 1.3 Energie | 259
  - 1.4 Fazit | 262
2. Arten des Zusammenseins | 263
  - 2.1 Mitsein | 264
  - 2.2 Fürsein/Gegensein | 271
  - 2.3 Ambivalentsein | 277
3. Zwischendynamiken: Ein Resümee | 284

#### **Ausklänge | 287**

#### **Bibliographie | 295**

#### **Inhalt CD-ROM | 315**

# Vorwort

---

Die vorliegende Studie ist als Dissertationsschrift im Sonderforschungsbereich 447 »Kulturen des Performativen«, im Projekt »Stimmen als Paradigmen des Performativen« an der Freien Universität Berlin entstanden. Unter dem Titel »Vokale Intensitäten. Materialität und ästhetische Erfahrung von Sprechstimmen im postdramatischen Theater« wurde sie im Januar 2010 am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin eingereicht. Im Juli 2010 wurde das Promotionsverfahren im Fach Theaterwissenschaft mit der Disputation abgeschlossen.

Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Doris Kolesch für ihre großzügige Betreuung und vielfältige Unterstützung (nicht nur) meiner Doktorarbeit. Ihre Überlegungen zur Stimme trugen wesentlich dazu bei, dass das Thema der Stimme in der Theaterwissenschaft überhaupt als ein solches anerkannt wurde und sie waren für diese Untersuchung schlicht unerlässlich und richtungsweisend. Bedanken möchte ich mich für die intensiven Gespräche und intellektuellen Anregungen, aber auch für die zugelassenen Freiräume, welche die Möglichkeit schufen, eigene Arten des Wahrnehmens, Denkens und Schreibens zu entwickeln, inklusive aller nötigen Neben- und Umwege.

Ebenso herzlich möchte ich meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte danken für ihre beständige Begleitung und wohlwollende Unterstützung. Ihr ist eine der zentralen Theorien des Performativen zu verdanken, ohne die bestimmte Vorstellungen von Stimmen kaum denkbar wären, und sie trug überdies ganz zentral zur Etablierung des institutionellen Rahmens bei, in dem diese Dissertation entstand: der SFB »Kulturen des Performativen«. Den Kolleginnen und Kollegen aus dem Sonderforschungsbereich danke ich für inspirierende und herausfordernde Diskussionen in stets angenehmer und kollegialer Atmosphäre. Mein spezieller Dank gilt in dem Zusammenhang den studentischen sowie wissenschaftlichen Mitarbeiter/innen im Projekt B10 »Stimmen als Paradigmen des Performativen«, insbesondere Vito Pinto und Katharina Rost,

die Teile der Arbeit Korrektur lasen und mir fortwährend mit Kritik und Anregungen zur Seite standen.

Äußerst dankbar bin ich zudem folgenden Institutionen: dem Deutschen Akademikerinnenbund e.V. für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses; dem Deutschen Theater Berlin, der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, der Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, dem Rowohlt Theater Verlag, dem Henschel Schauspiel Theaterverlag sowie Random House Group Limited/Vintage Publishing für die Erlaubnis der Veröffentlichung von Inszenierungsausschnitten auf der beiliegenden CD-ROM.

Ausdrücklich bedanken möchte ich mich bei meinen Freundinnen und Freunden, die für die notwendigen Ablenkungen sorgten, mir ebenso mit Geduld wie mit Humor begegneten und immer ein offenes Ohr hatten: Janice Dietrich, Jenny Fernandez Campos, Christian Geißler, Robert Graf, Andrea Kottow, Steffi Menzenbach, Lydia Römer, Sabine Schouten, Katja Schulze und Sandra Umathum. Auch meinen Eltern, Jutta und Henning Kreitz, Jürg Schrödl und Steffi Küttner, danke ich von ganzem Herzen für ihre Bestärkungen und Unterstützungen von unterschiedlicher Art, einschließlich der großen finanziellen Hilfe für die Druckkosten dieses Buches.

Mein größter Dank gilt jedoch meiner Lebensgefährtin Christine ‚Pascal‘ Bruderek, ohne die dieses Buch wohl nicht entstanden wäre – ich danke ihr für die aufmerksame Korrektur des Textes, für die kritisch-produktiven Ideen und von Außen kommenden Fragen, für die geistigen wie emotionalen Ermutigungen, für die Bodenhaftung, Geduld, Sensibilität und Liebe und schließlich: für das Vertrauen in und den Glauben an mich und meine Arbeit. Ihr ist dieses Buch gewidmet.

# Einleitendes

---

## 1. SITUATIONEN VOKALER INTENSITÄT

Geht man heute ins Theater, begegnen einer/-m nicht selten Szenerien wie die folgende: Gleich zu Beginn von Luk Percevals *Penthesilea* treten zwei Schauspieler in den Vordergrund der Bühne.<sup>1</sup> Dämmriges Licht, von der Decke hängende Lautsprecher und eine hohe Pyramide aus Holzpfählen prägen den Bühneneindruck. Leicht versetzt vom Bühnenrondell steht ein Musiker im Halbdunkel mit einer E-Gitarre, Verstärkern und Lautsprechern. Die beiden nur spärlich bekleideten und mit weißem Ton bemalten Schauspieler stellen sich leicht versetzt nebeneinander auf, jeweils unter ein Mikrophon, und beginnen synchron zu sprechen. Ihre Sprechweise ist schnell und lautstark: Wie von einer Tarantel gestochen rattern und hecheln sie einen Text herunter, der kaum mehr verständlich ist, verbiegen und krümmen sich, speien einzelne Worte deutlich hervor, sprechen in- und nebeneinander, kaum zu differenzieren, wer von beiden spricht, während parallel dazu erste Töne von der E-Gitarre hörbar werden, die sich irgendwie schräg und unmelodisch anhören: Es rasselt, hechelt, schreit, quietscht, kreischt, gellt also durch den Raum (Vgl. CD-ROM, Nr. 01).

Diese kurze Situation der *Penthesilea*-Aufführung hat eine starke Wirkkraft auf mich, wie auch auf den Rest des Publikums – eine angespannte, nahezu nervöse Atmosphäre breitet sich im Saal aus. Mein Versuch, die gesprochenen Wörter, Sätze und mithin Inhalte zu verstehen, wird immens erschwert durch die Art und Weise des Sprechens der beiden Schauspieler und durch die dissonanten Klänge der E-Gitarre. Gleichfalls fällt es mir schwer, die Sprechakte in eine Handlung einzuordnen oder die Sprecher als eindeutige Figuren des aufgeführten

---

1 Die Inszenierung *Penthesilea* hatte am 21. Februar 2008 in Berlin an der Schaubühne am Lehniner Platz Premiere. Ich habe die Aufführung am 3. Juli 2008 an der Schaubühne besucht.



Dramas zu erkennen. Weder die visuelle Szenerie noch die Sprechakte noch die Musik geben eindeutige Anhaltspunkte für eine dramatische Handlung – ich komme mir ein wenig hineingeworfen vor in eine Situation, bei der ich den Anfang verpasst habe. Gleichsam werde ich zurückgeworfen auf, ja umgeben mit diversen stimmlichen und klanglichen Erscheinungen, die eine Art intensivierte Zuhören bei mir provozieren und eine verstärkte Aufmerksamkeit und Sensibilität für die konkrete Gegenwart der Aufführungssituation schaffen.

Ein weiteres Beispiel für derartige Situationen, die ich als Situationen vokaler Intensität bezeichnen möchte, ist die nahezu zehn Jahre zuvor stattfindende Aufführung *Trainspotting* von Frank Castorf.<sup>2</sup> In einer Szene, die mir sehr gut in Erinnerung geblieben ist, sitzt Kathrin Angerer auf einem Krankenbett mit einer weißen Daunendecke bis zum Kopf zugedeckt. Mit dem Kopf zum Publikum gedreht, fängt sie aus heiterem Himmel an, in schnellem Tempo verschiedene Schimpfwörter wie »Arschloch«, »Mistvieh« oder »Wichser« durch den Raum zu brüllen (Vgl. CD-ROM, Nr. 02). Scheinbar an niemanden direkt auf der Bühne gerichtet, schimpft und schreit sie sich förmlich die Lunge aus dem Leib. Hochroter Kopf, unwillkürliches Spucken, heftige Atemgeräusche, zunehmende Heiserkeit und Verausgabung begleiten den akustischen Ausbruch, der mir quasi unmittelbar durch Mark und Bein fährt und mich, wie auch andere im Publikum, in Bann zieht. Ich konzentriere mich vorwiegend auf die ausgestoßenen Klänge und Laute, auf das sich immer wieder erneut anbahnende und wieder abnehmende lautliche Geschehen, auf die Kraft und Intensität, mit der sich Angerer äußert.

Aber was genau passiert in dieser Szene? Gehört diese Schreiarie zur Geschichte? Fällt Angerer hier aus der Rolle? Ist das Ganze so gedacht und geplant, oder agiert sie spontan? Irritiert bin ich auch über die visuelle Szenerie bzw. über die Diskrepanz zwischen Hörbarem und Sichtbarem, die mich immer wieder zu einem noch genaueren Hinsehen und Hinhören auffordert: Zu hören ist eine sich im Vollzug überschlagende und heiser werdende Stimme, eine Erschöpfung des Körpers im Sprechen, während gleichzeitig ein ruhender, nahezu unbewegter Körper zu sehen ist bzw. ist ihr Körper (bedingt durch die Daunendecke, die Angerer bis zum Hals hochgezogen hat), bis auf den Kopf und einen nackten Arm, fast gar nicht sichtbar.<sup>3</sup> Darüber hinaus stellen sich gemischte Gefühle ein – ir-

---

2 Die Inszenierung hatte am 26. April 1997 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin Premiere. Hier bespreche ich die Aufführung vom 25. Oktober 1999 an eben diesem Ort.

3 Die Videoaufnahme wurde während einer Probe gemacht und entspricht nicht den einzelnen Aufführungen. In diesem Sinne ist auch der kurze Videoausschnitt (CD-

gendwo zwischen Überraschung, Verunsicherung, Belustigung, Staunen und einer Art Sorge um die Unversehrtheit der Akteurin gefangen, erlebe ich die etwa fünf Minuten andauernde Situation.

Derartige Situationen stimmlicher Präsenz, Eindringlichkeit und Wirksamkeit wie in *Penthesilea* und *Trainspotting* stellen im postdramatischen Theater durchaus keine Ausnahmen dar, sondern ergeben sich potentiell in einer Vielzahl von Theateraufführungen von so differenten Regisseuren/Regisseurinnen und Theatergruppen wie Frank Castorf, Heiner Goebbels, Dimitter Gotscheff, Christoph Marthaler, Luk Perceval, René Pollesch, Rimini Protokoll, Einar Schleef, Robert Wilson, The Wooster Group u.v.a. Dabei muss es sich auch nicht zwangsläufig, wie die beiden Beispiele andeuten, um lautstarke Stimmen oder um Schreiakte handeln, sondern vielmehr lässt sich ein breites Spektrum auffälliger und sinnlich wirksamer stimmlicher Erscheinungen und Verlautbarungen ausmachen: von der kaum hörbaren leisen oder flüsternden Stimme über non-verbale und körperbetonte Verlautbarungen, stark rhythmisierte oder musikalisierte Sprechweisen, wohlklingende Reden, polyphone Artikulationen bis hin zu elektronisch verstärkten, vervielfältigten oder verzerrten Stimmen. Damit einhergehend sind die Stimmpräsentationen im Theater auch nicht notwendigerweise an unangenehme oder verstörende Wirkungs- und Erfahrungsweisen gebunden, sondern sie entfalten gleichfalls eine große Bandbreite von stimmlichen Wirksamkeiten, Wahrnehmungen, Empfindungen und Assoziationen. Doch wodurch zeichnen sich derartige Situationen vokaler Intensität eigentlich aus, was bedingt sie und wie lassen sie sich erklären bzw. verstehen? Was charakterisiert stimmliche Erscheinungen und Erfahrungen in solchen Situationen? Wovon grenzen sie sich ab bzw. was macht sie zu besonderen Konstellationen? Welche Effekte und Konsequenzen haben sie bezüglich der Sprechenden, Hörenden und deren Verhältnis? Welche Funktionen nehmen sie im Verlauf einer Aufführung ein?

Dreh- und Angelpunkt dieser Studie sind derartige Situationen vokaler Intensität im postdramatischen Theater, wobei nach deren Eigenschaften und Verfasstheiten ebenso gefragt wird wie nach ihren theaterästhetischen Funktionen. Gemeint sind damit Situationen, in denen Stimmen von Schauspielern und Schauspielerinnen oder Akteuren und Akteurinnen explizit hervortreten oder auffällig werden und auf besonders eindringliche Weise Zuhörende affizieren, sie aufmerksam lassen, sie leiblich, sinnlich und affektiv betreffen und mithin ein Erfahrungspotential diesseits semantischer oder reflexiver Dimensionen eröff-

---

ROM, Nr. 02) nicht identisch mit meiner Beschreibung der Aufführung im Oktober 1999.

nen. Kennzeichnend für solche Situationen ist also eine erhöhte Auffälligkeit und Präsenz von stimmlichen Erscheinungen sowie ein gesteigertes Erleben derselben im Hier und Jetzt einer konkreten Aufführung. Die Steigerung im Erscheinen und Erleben der Stimmen, die hier mit dem Begriff der Intensität umrissen wird,<sup>4</sup> deutet eine Differenz zu anderen Erscheinungs- und Erfahrungssituationen von Stimmen an, in denen wir sie, wie zumeist im Alltag, kaum bemerken bzw. nicht bewusst als solche wahrnehmen und erleben.

Anhand der zwei Beispiele lassen sich bereits einige Anhaltspunkte von Situationen vokaler Intensität im postdramatischen Theater herausstellen, die im Verlauf der Arbeit weiter entfaltet, präzisiert und erläutert werden sollen. Zunächst einmal ist auffällig, dass die Stimmen in solchen Situationen nicht primär als Medien von (dramatischer) Sprache oder als Ausdrucksträger für darzustellende Figuren eingesetzt werden, sondern sie vielmehr als solche auffällig werden, als sinnlich-materielle Phänomene in Erscheinung treten und mithin stärker in ihrer sinnlich-affektiven Wirkung statt als Zeichen relevant werden. Bemerkenswert ist dabei, dass theatrale Stimmen in ihren konkreten Erscheinungen und Wirkungen nicht vollständig vorhersehbar, inszenierbar und kontrollierbar sind für sprechende (wie auch hörende) Subjekte. Künstler/-innen können sicherlich vieles vorbereiten, inszenieren und beabsichtigen, dennoch schaffen sie mit ihren Stimmeinsätzen allein gewisse Möglichkeitsräume der Erscheinung und Erfahrung von Stimmen.

Des Weiteren ist in Situationen vokaler Intensität eine besondere Wirkungs- und Erfahrungsweise von Stimmen zu bemerken. Weniger darauf ausgerichtet, von Seiten der Zuschauenden/-hörenden im konventionellen Sinne erkannt und

---

4 Das Adjektiv intensiv ist aus dem Französischen (»intensif«) entlehnt und meint »heftig« oder »stark« (vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York 1999, S. 403). Eingang ins Deutsche fand das Wort im 18. Jahrhundert, wo es in verschiedenen Disziplinen – wie Mathematik, Physik, Psychologie, Philosophie und Literatur – eine Dispositivität ausbildet. Nach Erich Kleinschmidt ist der gemeinsame Nenner »nicht mehr als das Begriffskalkül einer gleitenden Energie- oder Kraftgröße« (Erich Kleinschmidt: *Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2004, S. 10). Ausgangspunkt für meine Untersuchung ist die Vorstellung von Intensität als einer Verstärkung oder Steigerung im Erscheinen, Hervortreten und Erfahren von Sprechstimmen. Was genau das Konzept der Intensität im Zusammenhang mit Erscheinungen, Erfahrungen und Wirkungen von Sprechstimmen im postdramatischen Theater zu umfassen vermag, ist im Laufe der Untersuchung zu klären.

verstanden zu werden, provozieren theatrale Stimmen in solchen Konstellationen vielmehr sinnlich-affektive Betroffenheiten und eröffnen Möglichkeiten einer ästhetischen, im Sinne von *aisthesis*, Wahrnehmung und Erfahrung, die einhergeht mit einer Irritation von Verstehensvorgängen sowie von habitualisierten Wahrnehmungs- und Hörmodi. Solche stimmlichen Ereignisse tangieren die Leiblichkeit von Hörenden in besonderer Weise und können bei ihnen diverse Empfindungen und Emotionen evozieren, Assoziationen und Erinnerungen wecken.

Kennzeichnend für Situationen vokaler Intensität in Theateraufführungen ist darüber hinaus die Hervorbringung gewisser Arten von Interaktionsräumen, von Ko-Präsenzen bzw. von intersubjektiven Dynamiken. (Theatrale) Stimmen verfügen über eine appellative Macht oder Kraft, die stets auch einen intersubjektiven Raum zwischen Sprechenden und Hörenden eröffnet und so die kommunikative Atmosphäre zwischen ihnen mitbestimmt. Diese Appellfunktion der Stimme wird gerade in solchen Situationen wesentlich und offensichtlich, in denen Stimmen nicht primär in ihrer semantischen und expressiven Funktion gebraucht werden. Zuschauende/-hörende werden von materiellen Stimmscheinungen tangiert und antworten auf sie in unterschiedlicher Weise: Sie können dem Gehörten mit Zustimmung oder Ablehnung, mit äußerster Konzentration, mit diversen Emotionen, mit Ignoranz oder Abwehr begegnen. Dies kann wiederum Auswirkungen auf die jeweils Sprechenden auf der Bühne oder auf die gesamte Situation im Theaterraum haben – mit anderen Worten: Während der Hervorbringung von stimmlichen Verlautbarungen können unterschiedliche Begegnungen zwischen Sprechenden und Hörenden entstehen, die durch Harmonie ebenso geprägt sein können wie durch Ambivalenz oder Konflikt.

Zentral für Situationen vokaler Intensität innerhalb von Theateraufführungen ist schließlich, dass sich wahrgenommenes Objekt und wahrnehmendes Subjekt dabei nicht konfrontativ gegenüberstehen. Wahrgenommenes und Wahrnehmendes sind vielmehr miteinander verflochten oder verbunden – die intensive Situation, der markante Moment entsteht erst in einer Begegnung zwischen der erscheinenden Stimmlichkeit sowie dem Sprecher oder der Sprecherin einerseits und dem zuhörenden Subjekt andererseits. Dies unterstreicht auch der Begriff der Situation, der nach Doris Kolesch gerade verdeutlicht, »dass in theatralen Aufführungen nicht einfach ein Wahrnehmungssubjekt einem wahrzunehmenden Objekt konfrontativ gegenübersteht, sondern dass es sich hier um ein Ver-

hältnis der Partizipation, der Teilhabe und Interaktion handelt«. <sup>5</sup> Der Begriff der Situation betont also gerade das Wechselspiel und Geschehen zwischen Bühne und Publikum, zwischen Sprechenden und Hörenden. Dementsprechend grenzt sich der Situationsbegriff vom Konzept der Szene ab, der ein Segmentierungsbegriff für die (dramatische) Darstellung meint, also ausschließlich für Vorgänge bzw. Auftritte auf der Bühne verwendet wird. <sup>6</sup> Situation hingegen schließt die aktive Beteiligung des Publikums ganz explizit mit ein und so auch die Unvorhersehbarkeit und Ereignishaftigkeit des Geschehens. Anders ausgedrückt, handelt es sich bei Situationen vokaler Intensität in Theateraufführungen um Zwischengeschehnisse, welche Bernhard Waldenfels wie folgt definiert:

»Unter einem Zwischengeschehen verstehen wir ein Geschehen, an dem mehrere Instanzen gleichzeitig beteiligt sind, ohne daß deren Mitwirkung sich säuberlich auf separate Faktoren wie Aktion und Passion oder Produktion und Rezeption aufteilen ließe. [...] Wenn etwas erklingt und wir miteinander musizieren, *so spielt sich etwas zwischen uns ab.*« <sup>7</sup>

Die Art des Stimmeinsatzes und der -erfahrungen, wie sie in Situationen vokaler Intensität auftreten, sind freilich in einem allgemeineren theaterästhetischen Kontext zu situieren. Zunächst stellen solch prägnante und experimentelle Stimmpräsentationen einen Grundzug postdramatischer Stimmästhetik dar. Im postdramatischen Theater hat eine Verschiebung der Inszenierungs- und Präsentationsweisen von Stimmen stattgefunden, auch als Resultat verschiedener künstlerischer Bemühungen seit den historischen Avantgarden und den 1960er Jahren. Im Vordergrund steht nicht mehr allein das, was verlaublich wird und somit die Artikulation von Sprache und Rede, die Darstellung von Figuren, die Erzählung und Repräsentation einer Geschichte. Man konzentriert sich vielmehr darauf, *wie* etwas verlaublich wird, und setzt so den Fokus auf die Ausstellung der Stimme und den Vollzug des Sprechens selbst, auf die Hervorbringung von materiellen Erscheinungen von Stimmen im Hier und Jetzt einer Aufführung. Die Stimme als theatrales Element erhält so einen autonomen Status diesseits von Sprache

---

5 Doris Kolesch: »Situation«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 305-306, hier S. 306.

6 Vgl. zum Begriff der Szene Christopher Balme: »Szene«, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 320-322.

7 Bernhard Waldenfels: *Sinnesswellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt a.M. 1999, S. 195.

und Subjekt, diesseits von semantischen, expressiven und instrumentellen Funktionen.<sup>8</sup>

Wesentlicher Aspekt der Stimmästhetik des postdramatischen Theaters ist vor diesem Hintergrund eine Dekonstruktion von traditionellen Idealen und Vorstellungen der (theatralen) Stimme und des Sprechens (Wohlklang, Verständlichkeit, Repräsentation von Rollen), wie sie sich in Deutschland seit Mitte des 18. Jahrhunderts etabliert haben. Gleichfalls löst sich postdramatische Stimmästhetik nicht vollständig von den Vorgaben des dramatischen Theaters und mithin von traditionellen Rede- und Sprechstilen auf der Bühne. Das heißt auch, dass sich in gegenwärtigen Aufführungen nicht ausschließlich experimentelle Stimmeinsätze finden, sondern solche existieren vielmehr in und neben traditionellen Formen wie deutlicher Aussprache und wohlklingender Rede. Erreicht wird damit eine Vielfalt an Formen stimmlicher Verlautbarung, die gleichfalls Vorstellungen davon aufweichen, was traditionell als menschliche Stimme galt und gilt. Ferner soll nicht behauptet werden, dass sich Situationen vokaler Intensität ausschließlich im Rahmen des postdramatischen Theaters und im Zusammenhang mit experimentellen Stimmeinsätzen ergeben; auch im Kontext dramatischen Theaters und mit dem Einsatz von schönen, angenehmen Stimmen sowie von wohlklingenden Reden ist es möglich, die materielle Erscheinung der Stimme prägnant hervortreten zu lassen und damit ästhetische Stimmerfahrungen zu ermöglichen. Allerdings wird im postdramatischen Theater die Stimme selbst, ihre Wirkungs- und Erfahrungsweise sowie die konkrete Dynamik zwischen Bühne und Publikum im Hier und Jetzt einer Aufführung explizit zum Thema gemacht.

Darüber hinaus ist die postdramatische Stimmästhetik mit ihrer Öffnung hin zu anderen Erscheinungs- und Erfahrungsformen des Stimmlichen im Kontext von umfassenden ästhetischen Veränderungen von Theater und anderen Künsten seit den 1960er Jahren zu situieren. In den 1960er Jahren entsteht vorwiegend in Westeuropa und Nordamerika »ein neuer Geist des Experimentierens in allen Künsten«.<sup>9</sup> Es etablieren sich die Kunst des Environments, des Happenings, der

---

8 Vgl. u.a.: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 219ff.; Helga Finter: »Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen«, in: *Theater heute 1* (1982), S. 45-51; Doris Kolesch: »Stimmlichkeit«, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 317-320; Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999, S. 274ff.; Patrick Primavesi: »Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozeß«, in: *Forum Modernes Theater 14* (1999), S. 144-172.

9 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 86.

Aktionskunst, der Performancekunst, der Klang- und Installationskunst etc. und Theaterformen wie das neue politische oder das dokumentarische Theater. Verschiedene Theaterformen und -bewegungen seit den 1970er Jahren fasst Hans-Thies Lehmann in dem Begriff des »postdramatischen Theaters« zusammen.<sup>10</sup> Damit meint er eine Theaterform, die sich grundsätzlich von der Darstellung eines Dramas oder anderen Textarten auf der Bühne löst: Der dramatische Text werde vielmehr nur noch als ein Teil, als ein Element szenischer Gestaltung verwendet und dominiere nicht mehr die Theaterästhetik, während zugleich traditionelle theaterästhetische Vorstellungen wie Illusion, Repräsentation, Sinnhaftigkeit und Einfühlung Dimensionen von Präsenz, Ereignis und sinnlicher Erfahrung weichen würden.<sup>11</sup> Lehmann konstatiert: »In diesem postdramatischen Ereignistheater geht es um das im Hier und Jetzt real werdende Vollziehen von Akten, die in dem Moment, da sie geschehen, ihren Lohn dahin haben und keine bleibenden Spuren des Sinns, des kulturellen Monuments usw. hinterlassen müssen.«<sup>12</sup>

In der aktuellen Forschung wird diesbezüglich auch von einer »performativen Wende«<sup>13</sup> bzw. einem »performative turn«<sup>14</sup> im Theater und in anderen Künsten gesprochen. Diesen zeichnen nach Erika Fischer-Lichte mehrere Aspekte aus: zum einen die Verschiebung des Fokus' vom Werk zum Ereignis. »Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend *Ereignisse* hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezi-

---

10 Die Bezeichnung »postdramatisch« als Charakterisierung neuerer Theaterformen kursierte seit den 1980er Jahren (also länger vor Lehmanns gleichnamiger Schrift von 1999) in der theaterwissenschaftlichen Diskussion, etwa bei Andrzej Wirth: »Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien«, in: *Giessener Universitätsblätter* 2 (1987), S. 83-91. Vgl. zur Herkunft des Begriffs Christel Weiler: »Postdramatisches Theater«, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 245-248.

11 Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 13ff.

12 Ebd., S. 178.

13 Vgl. u.a. die zwei zentralen ästhetisch-theoretischen Konzeptionen dieser performativen Wende: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, sowie Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002.

14 Erika Fischer-Lichte: »Vom »Text« zur »Performance«. Der »performative turn« in den Kulturwissenschaften«, in: *Kunstforum* 152 (2000), S. 61-63, hier S. 62.

pienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.«<sup>15</sup> Daran anschließend ginge es zum anderen in den Künsten seit den 1960er Jahren um eine »Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Darstellern und Zuschauern«.<sup>16</sup> Diese Neubestimmung beinhaltet(e) unter anderem, dass das Kunstereignis erst zwischen den Akteuren und Akteurinnen, den Gegenständen und den Rezipierenden entsteht, und impliziert(e) mithin Möglichkeiten der Aushandlung, Veränderung oder Diskrepanz für die Rezipierenden – die klassische Dichotomie von Objekt/Kunstwerk versus Subjekt/Rezipient wurde auf diese Weise unterminiert sowie revidiert und führte zu diversen Konzeptionen des Rezipienten als Akteur/-in, Mitspieler/-in oder Beteiligter/-m.<sup>17</sup> Und schließlich charakterisiert die performative Wende Fischer-Lichte zufolge eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Material- und Zeichenstatus der verwendeten Objekte, Materialien, Phänomene und der vollzogenen Prozesse und Handlungen: »Der Materialstatus fällt nicht mit dem Signifikantenstatus zusammen, er löst sich vielmehr von ihm ab und beansprucht ein Eigenleben.«<sup>18</sup>

Vor diesem Hintergrund lassen sich die experimentellen Stimmeinsätze und sinnlichen Erfahrungen, die Situationen vokaler Intensität im Theater situieren. Veränderte Auffassungen – wie das Verhältnis von Akteuren bzw. Akteurinnen/Objekten und Rezipienten bzw. Rezipientinnen oder von Material- und Zeichenstatus – führen mit dazu, dass auch die Stimme auf andere Art und Weise eingesetzt wird und Möglichkeiten von anderen Wirksamkeiten und Erfahrungen etabliert werden. Andererseits ist die Stimme im besonderen Maße dafür geeignet, die verschiedenen Dimensionen performativer Ästhetik zu verkörpern. Neben Blick, Geste, Körperhaltungen, Geräuschen, Musik, Rhythmen oder Atmosphären erscheint die Stimme als ein performatives Phänomen *par excellence*, insofern sie das Materielle gegenüber dem Referentiellen dominant zu setzen vermag, ebenso wie sie eine Objekt-Subjekt-Dichotomie unterminieren und zur Konstituierung neu- oder andersartiger Erfahrungs- und Zwischenräume von Akteuren bzw. Akteurinnen und Zuschauenden bzw. Zuhörenden beitragen kann.

---

15 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 29.

16 Ebd., S. 25.

17 Ebd., S. 25ff. sowie insbes. S. 58-126.

18 Ebd., S. 29.



## 2. STIMMEN ALS PERFORMATIVE PHÄNOMENE

Das Performative ist nicht nur eine historische, sondern auch eine theoretische Kategorie, welche eine andere Vorstellung vom Phänomen Stimme zu etablieren erlaubt, die in dieser Studie als Grundlage und Horizont dient. Der Begriff von Performativität oder performativ avancierte in den letzten Jahren zu einer der zentralen Kategorien in den Geistes- und Kulturwissenschaften und hat dementsprechend eine immense Bedeutungsausweitung erfahren.<sup>19</sup> Ursprünglich wurde »performativ« von dem Sprachphilosophen John L. Austin in den 1950er Jahren eingeführt, um bestimmte sprachliche Äußerungen zu bezeichnen, die nicht nach wahr oder falsch beurteilt werden können, sondern nur nach Kriterien des Gelingens oder Misslingens, z.B. der Urteilsspruch eines Richters, das Jawort bei einer Hochzeit oder der Taufspruch eines Schiffes.<sup>20</sup> Performative Äußerungen haben nach Austin einen selbstreferentiellen Charakter (sie vollziehen das, was sie behaupten), sind wirklichkeitskonstituierend und sie beanspruchen innerhalb institutioneller Kontexte formelhafte und iterative Praktiken.<sup>21</sup> In den frühen 1990er Jahren erfährt das Konzept des Performativen eine kulturtheoretische Ausweitung insbesondere im Rahmen der Gender Studies. In Anlehnung an Austin und Derrida macht Judith Butler das Konzept in Hinblick auf die Konstitution von Geschlechtsidentitäten fruchtbar.<sup>22</sup> Geschlechtlichkeit ist nach Butler nichts essentiell, quasi natürlich Gegebenes, sondern etwas, das erst durch performative Akte, also durch spezifische Handlungen und Praktiken (Gesten, Blicke, Bewegungen, Sprechweisen, Kleidungsstile etc.), in einem jeweiligen kulturhistorischen Rahmen konstituiert wird und somit auch potentiell veränderlich ist.

»Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind. Daß der geschlechtlich bestimmte Kör-

---

19 Zum Bedeutungs- und Anwendungsspektrum des Performativen vgl. exemplarisch die Veröffentlichungen des Berliner Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen« u.a. in den Ausgaben 7 (1998), 10 (2001) sowie 13 (2004) der Zeitschrift *Paragrana*.

20 Vgl. John L. Austin: *How to do things with words*, Oxford 1951.

21 Vgl. zu John L. Austins Konzept der performativen Äußerungen aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive: Ulrike Bohle/Ekkehard König: »Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft«, in: *Paragrana* 10 (2001), S. 13-34.

22 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1990.

per performativ ist, weist darauf hin, daß er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt.«<sup>23</sup>

Bei Butler erfährt der Begriff des Performativen mithin eine Ausweitung auf nichtsprachliche Phänomene, so wie die Charakteristik der (Wirklichkeits-)Herstellung eine Akzentverschiebung und Ausweitung hin zur Konstitution von Selbst, Identität und Kultur erfährt.

Im deutschsprachigen Raum wird das Konzept des Performativen in den 1990er Jahren bis heute zu einer leitenden kultur-, kunst- und geisteswissenschaftlichen Kategorie. Innerhalb der wissenschaftlichen Debatten erfüllt die Orientierung auf das Performative mehrere Aufgaben und Funktionen: Im Anschluss an Butlers Theorie leistet das Performative beispielsweise die Aufgabe der kritischen Abgrenzung, wenn nicht gar Verabschiedung, von essentialistischen und ontologischen Erklärungsmodellen, welche Identität oder Subjektivität als natürlich gegeben behaupten. Demgegenüber legt der performative Ansatz die Betonung auf das Tun und Herstellen, auf die iterativen Vollzüge von Handlungen, die dazu führen, dass Identität überhaupt erst entsteht. Damit verbunden besteht eine weitere Bedeutung des Performativen darin, das Verhältnis von Schema und Gebrauch, von Regel und Vollzug zu revidieren, und zwar insofern, als dass die Betonung nun auf dem Gebrauch oder Vollzug von Regeln, Mustern etc. liegt und damit der Blick auf das regelschaffende und regelverändernde Potential des Vollzugs gelenkt wird.<sup>24</sup> Nicht zuletzt leistet die performative Perspektive, wie es Sybille Krämer und Marco Stahlhut fassen, eine »operativ-kritische Aufgabe: sei das, indem die Idee der »Sprache als Repräsentation« oder indem die Idee von der »Kultur als Text« fraglich wird.«<sup>25</sup> Konzepte des Performativen grenzen sich ab von hermeneutischen oder semiotischen Modellen, insofern sie Kultur allgemein und einzelne Phänomene im Besonderen nicht als sprachähnlich verstehen und in diesem Sinne nicht als genuin bedeutungs- und sinntragend. In den Vordergrund rücken hingegen Aspekte von Präsenz, von Emergenz und Ereignis, von Sinnlichkeit und Materialität sowie von Erfahrung und Wahrnehmung.

Für Kunst- und Theaterereignisse sowie für ganze künstlerische Bewegungen seit den 1960er Jahren hat insbesondere Fischer-Lichte den Begriff des Perfor-

23 Ebd., S. 200.

24 Vgl. Sybille Krämer/Marco Stahlhut: »Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie«, in: *Paragrana 10* (2001), S. 35-64, hier S. 56f.

25 Ebd., S. 58.

mativen fruchtbar gemacht und ihn im Sinne von »Aufführung« konzipiert.<sup>26</sup> Inbegriffen ist damit, wie bereits angedeutet, eine Fokusverschiebung weg vom künstlerischen Werk hin zum künstlerischen Ereignis, das sich im Zusammenspiel aller Beteiligten (den Akteuren und Akteurinnen, den künstlerischen Objekten wie den Zuschauenden) erst konstituiert. Der Begriff der Aufführung lenkt den Blick mithin auf die Herstellungsaspekte, auf die Prozesse, Handlungen und Phänomene, die im Spannungsfeld zwischen Objekt und Subjekt innerhalb einer Theater-, Operaufführung oder eines Ausstellungsbesuches generiert werden und semantische Strukturen, ästhetische Erfahrungen u.a. erst ermöglichen. »Bei Fokussierung auf das Performative geht es entsprechend um die Wahrnehmung dieser sinnlichen Qualitäten als solche, wie auch um die besondere Wirkung, die sie auf den Wahrnehmenden im Akt der Wahrnehmung ausüben können.«<sup>27</sup> Fischer-Lichte zufolge ist das Performative bzw. die Aufführung durch vier wesentliche Aspekte gekennzeichnet: Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität.<sup>28</sup>

Stimmen sind vor diesem Hintergrund, wie ich bereits angedeutet habe, als performative Phänomene *par excellence* zu verstehen.<sup>29</sup> Wenn die Stimme von jemandem erklingt, schafft dies Wirklichkeiten in mehrfachem Sinne: die Stimme kann – beispielsweise im Theater – je nach Art der Inszenierung dazu beitragen, eine Fiktion entstehen zu lassen und mithin die darzustellenden Figuren sowie die Sprache, den Text hervorzubringen; ebenso artikuliert die Theaterstimme als solche, als sinnlich-materielles Phänomen die leibliche Anwesenheit von jemandem im Hier und Jetzt und kann intensive sinnlich-affektive Wirkungen und Erfahrungen bei den Zuhörenden hervorrufen; gleichsam schafft die Theaterstimme eine Realität zwischen Sprechenden auf der Bühne und Zuhörenden im Publikumssaal, die Stimme stellt, mit Gernot Böhme gesagt, »die kommunikative Atmosphäre her, in der die Kommunikation stattfindet, sie nimmt uns für den

---

26 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, insbes. S. 31ff.; dies./Jens Roselt: »Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe«, in: *Paragrana 10* (2001), S. 237-253.

27 Ebd., S. 250.

28 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 46ff.

29 Vgl. u.a.: Doris Kolesch: »Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik«, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln 2003, S. 267-281; Doris Kolesch: »Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen«, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a.M. 2001, S. 260-275, insbes. S. 260ff.

Partner ein oder stößt uns ab«.<sup>30</sup> Weiter ausdifferenzieren lässt sich die Vorstellung von der Stimme als einem performativen Phänomen über die von Fischer-Lichte ausgearbeiteten Kategorien der Materialität, Semiotizität, Medialität und Ästhetizität.

Zunächst einmal ist die Stimme ein materielles Phänomen. Damit ist nicht (allein) die Physiologie der Verlautbarung gemeint im Sinne der Bewegung der Stimmlippen, des Luftstroms, Zwerchfells etc. Vielmehr bezieht sich das Konzept von Materialität auf die sinnliche Erscheinung der Stimme im Moment ihrer Produktion und Wahrnehmung; es umfasst ebenso die klanglichen Charakteristika wie auch die körperlichen Prozesse und Bewegungen, die zeitlich-räumlichen Situierungen und Ausdehnungen sowie die Flüchtigkeit und Transitorik des Phänomens. Roland Barthes hat sie mit dem Begriff des »Korns der Stimme«<sup>31</sup> (*grain de la voix*) fassbar gemacht, und Dieter Mersch bezeichnet sie im Anschluss an Michel Serres und Maurice Merleau-Ponty als »Fleisch«<sup>32</sup> (*chair*), »wobei der Ausdruck das meint, was nicht zu klassifizieren, nicht zu bestimmen oder zu ergründen ist, vielmehr ohne klare Kontur aus dem Körper gleichsam hervorbricht«<sup>33</sup>. Mersch benennt damit ein zentrales Merkmal der Materialität der Stimme: die Unbestimmbarkeit, Unkontrollierbarkeit bzw. Ereignishaftigkeit. In der Theorie und Geschichte der (Theater-)Stimme hat die Materialität der Stimme unterschiedliche Bewertungen erfahren: Wird sie traditionell in Praxis wie Theorie tendenziell abgewertet und inszenatorisch in bestimmten Darstellungscodes diszipliniert, erfährt sie in jüngerer Zeit dezidiert eine Aufwertung. Dabei bedienen sich beispielsweise Künstler/-innen diverser Verfahren und Erscheinungsformen, um Stimmen als sinnlich-materielle Phänomene zum Vorschein zu bringen: Zu denken wäre hier an verschiedene Arten der Rhythmisierung oder Musikalisierung des Sprechens, ebenso an nonverbale Verlautbarungen oder auch an technisch veränderte, verzerrte oder vervielfachte Stimmen. Was genau die Materialität der Stimme auszeichnet, welche Strategien und

---

30 Gernot Böhme: »Die Stimme im leiblichen Raum«, in: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2009, S. 23-32, hier S. 30.

31 Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 269-278.

32 Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 119ff.

33 Dieter Mersch: »Präsenz und Ethizität der Stimme«, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006, S. 211-236, hier S. 212.

Prozesse in Theateraufführungen gebraucht werden, um sie hervorzubringen und auszustellen, welche Funktionen sie bezüglich der Theaterstimme hat, soll im Rahmen dieser Studie untersucht und weiter ausdifferenziert werden.

Des Weiteren steht die Stimme im Zusammenhang mit Semiotizität bzw. mit Bedeutung. Sie bringt im Sinne von Lauten und Lautfolgen Sprache und Bedeutung hervor. Die Stimme ist ebenso an die Person gebunden, ja sie gilt in unserer Kultur geradezu als »akustischer Personalausweis«, als unverwechselbares Indiz eines Individuums. Geschlecht, Alter, Emotionalität oder Herkunft können über die Sprechstimme dargestellt und zugleich hervorgebracht werden, obgleich die Darstellungsweisen auf Sets von wiederholbaren Zeichen und Akten beruhen, die im Kontext einer jeweiligen Zeit und Kultur stehen. Stimmliche Qualitäten – wie Lautstärke, Tonhöhe, Klangfarbe oder Intensität – funktionieren als Codes oder paralinguistische Zeichen, die auf das Geschlecht, das Alter oder den Gemütszustand einer Person oder auf die Beziehung zwischen Personen verweisen.<sup>34</sup> Traditionell prägt der Zusammenhang mit der Bedeutung die Vorstellung der Stimme, wie es insbesondere Jacques Derrida in seiner Dekonstruktion der Metaphysik von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (kritisch) herausgearbeitet hat.<sup>35</sup> Mladen Dolar formuliert diese Vorstellung wie folgt: »Was die Stimme aus dem gewaltigen Meer von Lauten und Geräuschen heraushebt, was die Stimme als Besonderes inmitten der unendlichen Menge akustischer Phänomene bestimmt, ist ihr innerer Zusammenhang mit der Bedeutung.«<sup>36</sup> Während Derrida aber zu dem Schluss einer kritischen Distanznahme von der Stimme und vom Phonologozentrismus kommt und demgegenüber die Schrift aufwertet, wurden in jüngerer Zeit – theoretisch wie praktisch – andere Vorstellungen der Stimme etabliert, die sich kritisch zur klassischen Tradition verhalten. Die Stimme, so

---

34 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Band 1, Tübingen 1983, S. 42f., sowie Helga Finter: »Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater«, in: Klaus Oehler (Hg.), *Zeichen und Realität*, Band 3, Tübingen 1984, S. 1007-1021.

35 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974, sowie ders.: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, Frankfurt a.M. 2003.

36 Mladen Dolar: »Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung«, in: Brigitte Felderer (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004, S. 199-222, hier S. 203. Diese Vorstellung einer intrinsischen Beziehung der Stimme zur Bedeutung, auch in Abgrenzung zu anderen akustischen Phänomenen, entwirft bereits Aristoteles: »[D]ie Stimme [ist] ein Ton [...], der etwas bedeutet«. (Aristoteles: *Über die Seele*, Paderborn 2008, S. 90.)

die übereinstimmende Meinung innerhalb neuerer Stimmphilosophie, geht nicht im Zusammenhang mit Bedeutung auf, sie ist nicht allein als Trägerin von Sprache und Subjektivität zu verstehen. Im Sinne eines »Mehr«<sup>37</sup>, »Überflusses«<sup>38</sup>, »Überschusses«<sup>39</sup> oder »Atopischen«<sup>40</sup> geht sie über die medialen und semantisch-expressiven Funktionen hinaus, leistet in diesem Sinne eben keinen intrinsischen Beitrag zur Bedeutung, sondern bricht, stört oder irritiert diese auch. Paul Zumthor führt dies folgendermaßen aus:

»Die Rede ist nicht einfach Vollstreckerin des Sprachsystems. Sie bestätigt nicht nur nicht vollständig dessen Vorgaben, sondern handelt ihm oft, in ihrer ganzen Körperlichkeit, zu unserer Überraschung und unserem Vergnügen zuwider. [...] Die Rede gibt sich als Erzählung, sie wird aber gleichzeitig im Klang der Stimme und der Bewegung des Körpers [...] zum Kommentar des Erzählten.«<sup>41</sup>

Neben Komponenten der Materialität und Semiotizität ist die Stimme durch Medialität geprägt, womit die »Relation von Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen«<sup>42</sup> gemeint ist. Theater zeichnet sich wesentlich und im Unterschied zu anderen Kunstformen (Bildende Kunst, Hörspiel oder Film) durch die Ko-Präsenz von Akteurinnen/Akteuren und Zuschauenden/-hörenden aus, wobei Stimmen eine zentrale Bedeutung zukommt. Denn sie schaffen einen intersubjektiven Raum zwischen denen, die sprechen, und denen, die zuhören. Mit der gleichzeitigen Anwesenheit zweier Gruppen ist ebenfalls das Potential für das Publikum verbunden, verändernd auf Akteurinnen bzw. Akteure und Stimmmaterial einzuwirken. Hervorzuheben ist generell die Ausrichtung der Stimme auf Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit. Beim Sprechen oder Singen vernehmen wir stets die eigene Stimme, so wie wir die Stimmen anderer wahrnehmen und erfahren. Wesentlich herauszustellen ist dabei – und zwar in Bezug auf sowohl die eigene Stimme als auch die von anderen Menschen –, dass wir dem stimmlich

37 Bernhard Waldenfels: »Stimme am Leitfaden des Leibes«, in: Epping-Jäger/Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, S. 19-35, hier S. 20.

38 Dolar: »Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung«, S. 205.

39 Mersch: »Präsenz und Ethizität der Stimme«, S. 221.

40 Kolesch: »Die Spur der Stimme«, S. 277.

41 Paul Zumthor: »Körper und Performanz«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, S. 703-713, hier S. 709.

42 Jens Roselt: »Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München 2004, S. 34-41, hier S. 40.

Verlautbarten nicht nur aktiv zuhören, dieses verstehen oder sinnlich genießen können, sondern wir ihm stets ein Stück weit ausgeliefert sind. Hören – bzw. Wahrnehmung allgemein – eignet neben der aktiven Dimension eines gerichteten und erzeugten Hörens auch eine passive bzw. pathische Dimension, die ein Aufhorchen darstellt, »das geweckt wird, das auf Aufforderungen eingeht und nicht eigenmächtig erzeugt wird«.<sup>43</sup> Grundsätzlich handelt es sich bei der Wahrnehmung und Erfahrung von Stimmen nicht nur um einen Prozess des Verstehens des Gesprochenen oder des Erkennens des Sprechenden, sondern stets auch um einen leiblichen, sinnlich-affektiven Prozess des Wahrnehmens, um ein Spüren der Stimme. Die Aspekte der Medialität von Stimmen werden zentrale Untersuchungsgegenstände dieser Studie sein.

Nicht zuletzt stehen Stimmen in Verbindung zur Ästhetizität, womit bestimmte Formungen und Gestaltungen des Stimmlichen gemeint sind. Zunächst ist jede Stimme durch gewisse kulturelle und soziale Stimmuster und -codes geprägt, die sich mit den je individuellen vokalen Aspekten verschränken und überlagern. Darüber hinaus sind vor allem Stimmen von professionell Sprechenden bzw. ausgebildete Stimmen (in Bereichen der Künste, teilweise der Politik und Wissenschaft sowie der Medien Funk, Film und Fernsehen) auf bestimmte Art und Weise gestaltet und inszeniert. Zur Ästhetizität bzw. Inszenierung von Stimmen gehören – gerade im Bereich des Theaters – neben Übungen und Proben eine Reihe von Techniken, wie Körpertechniken, »Techniken der Rhetorik, theaterspezifische Techniken der Deklamation, Artikulation und Atmung, akustisch-elektronische Techniken wie Mikrofon, Mikroport oder Vocoder aber auch medizinische Operationen oder chemische Verfahren«<sup>44</sup>. Gerade technische, elektronische Verfahren und Geräte, die im Laufe des 20. Jahrhunderts immer weiter entwickelt und verfeinert wurden, potenzieren die Gestaltbarkeit und Inszenierbarkeit des Stimmlich-Akustischen über die Grenzen des körperlich Machbaren hinaus. In diesem Zusammenhang ist allerdings ebenfalls zu betonen, dass die Stimme nie vollständig gestaltbar, inszenierbar, kontrollierbar und steuerbar ist: Die Stimme ist Sprechenden wie Hörenden stets auch entzogen, sie geht gerade in ihrer eben angesprochenen Qualität eines Überschusses über Intentionen, Wünsche, Könnern- und Kennerschaft von Subjekten hinaus.

---

43 Waldenfels: »Stimme am Leitfaden des Leibes«, S. 21.

44 Kolesch: »Stimmlichkeit«, S. 319.

Sie ist, mit anderen Worten, immer auch ein Ereignis, das sich eben dadurch definiert, dass es »sich jeder durchgängigen Regie«<sup>45</sup> entzieht.

Zusammenfassend ist herauszustellen, dass Theorien und Ansätze des Performativen es ermöglichen, eine andere und erweiterte Vorstellung von (Theater-) Stimmen zu entwerfen. Diese sind nicht mehr allein als bedeutungstragende und expressive Phänomene zu konzeptualisieren, wie beispielsweise in der traditionellen Sprachphilosophie oder in theaterästhetischen Konzepten bürgerlichen Illusionstheaters, sondern als eigenständige Phänomene diesseits von Sprache, Subjekt und Sinn, die über einen materiellen Überschuss verfügen und so Sprache, Darstellungsordnungen und Bedeutungen auch irritieren, unterminieren oder aussetzen können. Anstelle einer Definition von Stimme als phonetischem Phänomen, welches in der Linguistik bzw. Phonetik durch ein Zusammenspiel von Tonhöhe, Stimmdynamik, Klangfarbe, Intonation und Akzent charakterisiert wird,<sup>46</sup> entfaltet der performative Ansatz eine erweiterte Vorstellung, insofern Stimmen nicht in phonetisch-akustischen Parametern aufgehen, sondern ihnen gleichfalls Aspekte der Herstellung von Identität und Subjektivität, der Evokation von Wirksamkeiten, Wahrnehmungen und Erfahrungen sowie der Etablierung intersubjektiver Relationen zukommen. Statt auf traditionelle Konzepte des Stimmausdrucks einer vermeintlich gegebenen, unveränderlichen Subjektivität, Innerlichkeit und Sprachlichkeit zu setzen, richtet die performative Perspektive darüber hinaus den Fokus vielmehr auf den immer auch soziokulturell bedingten Herstellungsprozess und Vollzugscharakter von Identität, Sprachlichkeit oder Intersubjektivität durch die Stimme. Neben den Dynamiken des Herstellens und Produzierens betont das Performative schließlich Aspekte des Pathischen, der Widerfahrnis und des Ereignishaften. Diese Momente werden bei der Stimme besonders auf- und sinnfällig, da sie ein materielles, prozessuales, flüchtiges und emergentes Phänomen darstellt, welches sich der Kontrollierbarkeit, Inszenierbarkeit und Verfügbarkeit immer auch entzieht.

---

45 Martin Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld 2003, S. 37-47, hier S. 40.

46 Vgl. Ekkehard König/Johannes G. Brandt: »Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive«, in: Kolesch/Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 111-129.



### 3. FORSCHUNGSSTAND

Lange Zeit war die Stimme in der (Theater-)Wissenschaft marginalisiert. Noch 1999 machte Kolesch auf das Desiderat der Auseinandersetzung mit Sprechstimmen in der Theaterwissenschaft aufmerksam.<sup>47</sup> Seitdem ist in der Theaterwissenschaft das Interesse an der Sprechstimme sowie an akustischen Phänomenen im Theater gewachsen, wie verschiedene Publikationen zeigen.<sup>48</sup> In der Forschung besteht Konsens darüber, dass die Sprechstimme im Laufe der letzten 40 Jahre in diversen Theaterformen in ihrer Eigenwirklichkeit entdeckt und, wie Kolesch formuliert, »zum Medium und Material eines situativen, ereignishaften und atmosphärischen Geschehens«<sup>49</sup> wurde und wird.<sup>50</sup> Des Weiteren erforscht man diverse Erscheinungsformen des Stimmlichen im postdramatischen Theater und in der Performancekunst – von der Körperlichkeit der Stimme über mediatisierte Stimmen bis hin zu chorischen Stimmen. Dem Prinzip der Ausstellung von Stimmen, der Evokation stimmlicher Materialität im Hier und Jetzt von Theateraufführungen wird in der Forschung also eine hohe Relevanz zugesprochen, allerdings wird dies zumeist nur konstatiert und kaum je systematisch untersucht,

---

47 Doris Kolesch: »Listen to the radioc: Artauds Radio-Stimme(n)«, in: *Forum Modernes Theater* 14 (1999), S. 115-153, hier S. 116.

48 Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen 2002; Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin 2005; Miriam Dreyse: *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chores im Theater Einar Schleefs*, Frankfurt a.M. u.a. 1999; Mareile Gilles: *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierungen in Deutschland und den USA*, Berlin 1999; Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.): *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004; Kolesch/Pinto/Schrödl (Hg.): *Stimm-Welten*, Bielefeld 2009; Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770-1933)*, Tübingen 2001; David Roesner: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Marthaler, Schleef und Wilson*, Tübingen 2003 sowie die Ausgabe 8 der Zeitschrift *Performance Research* mit dem Schwerpunktthema »Voices« (Claire MacDonald [Hg.]: *Performance Research* 8 [2003]).

49 Kolesch: »Stimmlichkeit«, S. 318.

50 Vgl. ebd. sowie dies.: »Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters«, in: Arnold (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, S. 156-165; Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 274ff.; Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 223ff.; Finter: »Die soufflierte Stimme«, und Primavesi: »Geräusch, Apparat, Landschaft«.

was unter Materialität oder Sinnlichkeit der Stimme zu verstehen ist und auf welche Weisen sie in Theateraufführungen hervorgebracht wird.

Auch in anderen Wissenschaften ist in den letzten Jahren das Interesse an der Sprechstimme sowie an Fragen auditiver Kunst und Kultur merklich gewachsen, wie eine Reihe aktueller Publikationen,<sup>51</sup> Schwerpunktsetzungen diverser wissenschaftlicher Tagungen und Forschungsprojekte<sup>52</sup> sowie Ausstellungsprojekte<sup>53</sup> zeigen. Die Themen und Forschungsschwerpunkte sind ebenso vielfältig wie divergent und reichen von Analysen historischer Stimminszenierungen über Er-

---

51 Ich beschränke mich hier auf eine Auswahl von zentralen Monographien, Anthologien und Zeitschriften: Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller (Hg.): *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004; Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a.M. 2007; Epping-Jäger/Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln 2003; Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme*, München 1998; Christiaan L. Hart Nibbrig: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*, Weilerswist 2001; Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): *Stimme*, Mainz 2003; Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002; Kolesch/Krämer (Hg.), *Stimme*; Brandon LaBelle: *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York 2006; Alice Lagaay: *Towards a Philosophy of Voice. Reflections on the Sound – and Silence – of Human Language*, unveröffentlichtes Manuskript der Dissertation an der Freien Universität Berlin, Berlin 2007; Anette Lange: *Eine Mikrotheorie der Stimme*, München 2004; Petra Maria Meyer: *Acoustic Turn*, München 2008; dies.: *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*, Wien 1993; Reinhard Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001; Hans-Georg Pott: *Die Wiederkehr der Stimme. Telekommunikation im Zeitalter der Postmoderne*, Wien 1995 sowie die Ausgabe 51 der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* mit dem Schwerpunktthema »Stimme« (Ludwig Holtmeier/Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf [Hg.]: *Musik & Ästhetik 51* [2009]).

52 Ich verweise in diesem Zusammenhang vor allem auf diverse Projekte aus Sonderforschungsbereichen (SFB), wie das Projekt von Doris Kolesch »Stimmen als Paradigmen des Performativen« am SFB 447, in dem auch diese Dissertation entstanden ist, die philosophischen Projekte zur Stimme und zum Schweigen von Sybille Krämer, ebenfalls am SFB 447 (vgl. <http://www.sfb-performativ.de>), sowie das Projekt von Ludwig Jäger am SFB/FK 427 (vgl. <http://www.fk-427.de>).

53 So konzipierte beispielsweise Brigitte Felderer 2004/05 für das Zentrum für Kunst und Medientechnologie/Museum für Neue Kunst Karlsruhe eine einzigartige und umfassende Ausstellung zur Stimme in Kultur und Kunst des 20. Jahrhunderts (vgl. die dazugehörige Publikation Felderer (Hg.): *Phonorama*).

örterungen von Stimmen in verschiedenen Kunstformen, wie Hör-, Installations-, Video-, Film- oder Klangkunst,<sup>54</sup> bis hin zur Verhandlung unterschiedlicher Zusammenhänge, beispielsweise zwischen Stimme und Geschlecht, Stimme und Macht oder Stimme und Raum. Hervorzuheben innerhalb des aktuellen Felds der Stimmforschung ist vor allem die neuere philosophische Stimmtheorie, wie sie insbesondere von Mladen Dolar,<sup>55</sup> Doris Kolesch,<sup>56</sup> Sybille Krämer,<sup>57</sup> Alice Lagaay,<sup>58</sup> Dieter Mersch<sup>59</sup> und Bernhard Waldenfels<sup>60</sup> formuliert wird. In Abgrenzung zu traditionellen Konzepten der Stimme als einem Medium der Sprache, Person und Bedeutung verstehen diese Autorinnen und Autoren sie vielmehr als ein eigenständiges und -mächtiges Phänomen, das über Dimensionen von Materialität, Prozessualität, Ereignishaftigkeit, Appell und Wahrnehmbarkeit verfügt.

Auffällig ist indes im Horizont der zahlreichen Untersuchungen zur Stimme in den letzten zehn Jahren, dass die Bereiche der Wahrnehmung, Wirkung und Erfahrung von Stimmen sowie der Wechselbeziehungen zwischen Sprechenden und Hörenden (im Theater, in anderen Künsten wie auch allgemein) innerhalb verschiedener Wissenschaften immer noch recht marginal behandelt werden.<sup>61</sup>

---

54 Vgl. u.a. LaBelle: *Background Noise*; Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): *Stimme*.

55 Vgl. u.a. Mladen Dolar: »Das Objekt Stimme«, in: Kittler/Macho/Weigel (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 233-256; Dolar: *His Master's Voice*.

56 Vgl. u.a. Kolesch: »Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen«; Kolesch: »Die Spur der Stimme«.

57 Vgl. u.a. Sybille Krämer: »Medienphilosophie der Stimme«, in: Ludwig Nagl/Mike Sandbothe (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005, S. 221-237; Sybille Krämer: »Negative Semiologie der Stimme«, in: Epping-Jäger/Linz (Hg.), *Medien-Stimmen*, S. 65-82; Sybille Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität«, in: *Paragrana* 7 (1998), S. 33-57.

58 Lagaay: *Towards a Philosophy of Voice*, insbes. S. 84ff.

59 Vgl. u.a. Dieter Mersch: »Jenseits von Schrift. Die Performativität von Stimme«, in: *Dialektik* 2 (2000), S. 79-92; Mersch: »Präsenz und Ethizität der Stimme«; Mersch: *Was sich zeigt*, S. 119ff.

60 Vgl. u.a. Bernhard Waldenfels: »Das Lautwerden der Stimme«, in: Kolesch/Krämer (Hg.), *Stimme*, S. 191-210; Waldenfels: »Stimme als Leitfaden des Leibes«.

61 Ausnahmen stellen u.a. folgende Texte dar, die sich aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen Akzenten mit dem Verhältnis von Stimme und Wahrnehmung/Erfahrung sowie mit der Wirkung von Stimmen beschäftigen: Roland Barthes: »Zuhören«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 249-263; Don Ihde: *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*, Ohio 1976;

Allerdings erscheint mir der Bezug der (Theater-)Stimme zur Wahrnehmung und Erfahrung, nicht nur in Situationen vokaler Intensität, von besonderer Wichtigkeit. Denn Stimmen sind stets Wahrnehmungsphänomene – diese Perspektive beginnt bereits bei der eigenen Stimme, die wir im und über das Hören regulieren. Was das Wahrnehmen und Erfahren von Stimmen ausmacht, welche verschiedenen Weisen der Stimmrezeptionen es gibt, welche intersubjektiven Räume sich zwischen Sprechenden und Hörenden etablieren können und wie sie sich innerhalb von soziokulturellen Kontexten ausbilden – diese und weitere Fragen müssen von daher noch differenziert erforscht werden. Meine Untersuchung einer bestimmten ästhetischen Wirkungs- und Erfahrungsform von Stimmen in Situationen vokaler Intensität lässt sich vor diesem Hintergrund als ein Beitrag innerhalb einer (noch ausstehenden) allgemeinen Wirkungs- und Erfahrungstheorie von (Theater-)Stimmen verstehen. Sie zielt damit auch darauf ab, die Bedeutung der Wirkung und Erfahrung von Stimmen (im Theater) herauszustellen.

#### 4. ZUM VERLAUF DER STUDIE

Der Fragestellung nach den Eigenschaften, Verfasstheiten und Funktionen von Situationen vokaler Intensität im postdramatischen Gegenwartstheater entsprechend, gliedert sich die Arbeit in drei große Teile: I) Im ersten Teil steht die theatrale Ausstellung der Materialität der Stimme im Mittelpunkt der Debatte. II) Der zweite Teil beschäftigt sich mit den ästhetischen Erfahrungsräumen von Stimmen, die in Situationen vokaler Intensität etabliert werden. III) Die Dynamik zwischen Stimmpräsentation und -erfahrung sowie die damit einhergehende Funktion von Situationen vokaler Intensität, bestimmte Arten der Ko-Präsenz hervorzubringen, ist Thema des dritten und letzten Teils. Zwischen diesen drei Teilen sind zwei Exkurse eingebettet, in denen ich mich Bereichen widme, die in einem weiteren Zusammenhang mit postdramatischer Stimmästhetik stehen. Im ersten Exkurs geht es um historische Stimminszenierungen und im zweiten Exkurs um ästhetischen Stimmerfahrungen in anderen Kunstformen. Die Studie

---

Doris Kolesch: »Gesten der Stimme. Zur Wirksamkeit theatraler Situationen am Beispiel von *Emanuelle Enchanted* und *In Real Time*«, in: Bayerdörfer (Hg.), *Stimmen – Klänge – Töne*, 153-163; Hans-Thies Lehmann: »Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance«, in: Kolesch/Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, S. 40-66; Waldenfels: »Stimme am Leitfaden des Leibes«, Kristin Westphal: *Wirklichkeiten von Stimmen: Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung*, Frankfurt a.M./Berlin 2002.

zielt insgesamt darauf ab, differenzierten Aufschluss über Situationen des stimmlichen Erscheinens und Erfahrens in Theateraufführungen zu geben und damit einen wesentlichen Beitrag zu einer performativen Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater zu liefern.

Situationen vokaler Intensität ergeben sich stets, wie bereits erwähnt, in einem Wechselspiel zwischen stimmlicher Erscheinung bzw. Sprechenden und Zuhörenden – sie stellen Zwischengeschehnisse dar, welche nicht kategorisch in Subjekt und Objekt, in Aktivität und Passivität unterschieden werden können. Wenn in der folgenden Studie dennoch einmal eher die »objektive« und ein anderes Mal eher die »subjektive« Seite des Geschehens fokussiert wird, wie in den beiden ersten Teilen, so geschieht dies ausschließlich aus analytisch-heuristischen Gründen. Materialität und ästhetische Erfahrung der Sprechstimme sind aber grundsätzlich als zwei verschiedene Dimensionen *eines einzigen* Zusammenhangs – eben der Situation vokaler Intensität – zu verstehen.

Eingangs habe ich festgestellt, dass Situationen vokaler Intensität gekennzeichnet sind durch die Präsentation der sinnlich-materiellen Erscheinung von Stimmen. Wie die Szenerien aus Percevals *Penthesilea* und Castorfs *Trainspotting* verdeutlichten, rückt in solchen Situationen die konkrete Materialität der Schauspieler/-innenstimmen in den Vordergrund, statt als Zeichen zu wirken oder Bedeutung zu konstituieren. Eben diese Ausstellung stimmlicher Materialität steht im ersten Teil der Studie im Mittelpunkt. Zur Erörterung dieses Themas werde ich wie folgt vorgehen: Zunächst interessiert die Frage, was eigentlich die Materialität der Stimme ganz allgemein auszeichnet. In einem weiteren Schritt geht es um die Untersuchung von theatralen Strategien und Prozessen, die dazu führen können, dass die Stimme überhaupt eine Ausstellung hinsichtlich ihrer sinnlich-materiellen Qualitäten erfährt. Die theaterästhetischen Konsequenzen und Funktionen derartiger Ausstellungen stimmlicher Materialität in Theateraufführungen sollen in einem dritten Schritt herausgearbeitet werden. Dabei gehe ich von einer doppelten Perspektive aus: Präsentationen der Materialität der Stimme haben einerseits die Funktion einer Autonomisierung der Stimme im theatralen Gefüge. Andererseits haben sie die damit einhergehende Konsequenz einer Dekonstruktion traditioneller Stimm- und Sprechideale auf der Bühne.

Der zweite Teil widmet sich der besonderen Wirkungs-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise von Stimmen in Situationen vokaler Intensität. Im Mittelpunkt steht dabei die Annahme, dass sich die Wahrnehmung und Erfahrung in derartigen Situationen weniger durch ein Verstehen und Erkennen der Stimme auszeichnet, als vielmehr durch einen sinnlich-affektiven Prozess, durch ein ästhetisches Erleben und Spüren der Stimme, ihrer materiellen Erscheinung im Hier und Jetzt einer Aufführung. Vorerst steht diesbezüglich die Erörterung der

Frage im Vordergrund, was ästhetisches Erfahren von Stimmen bedeutet und durch welche Merkmale es gekennzeichnet ist. Des Weiteren soll am Beispiel von drei ausgewählten Theaterinszenierungen ein Spektrum von ästhetischen Stimmerfahrungen aufgezeigt werden. In dem Zusammenhang ist außerdem darüber zu diskutieren, wie überhaupt methodisch mit stimmlichen Erscheinungen und Erfahrungen umgegangen werden kann. Abschließend wird in diesem Teil nach den Effekten von ästhetischen Stimmerfahrungen bzw. von Situationen vokaler Intensität für das wahrnehmende Subjekt gefragt. Dabei suche ich herauszustellen, dass ästhetische Erfahrungssituationen von Stimmen im Theater weder eine eindeutige oder einzelne Funktion für den Wahrnehmenden haben noch für alle Wahrnehmenden innerhalb einer Aufführung identisch sein müssen, sondern sie vielmehr komplex, widersprüchlich und divers strukturiert sind.

Der dritte Teil der Studie beschäftigt sich schließlich mit dem Wechselgeschehen zwischen Stimmpräsentation und -erfahrung, zwischen stimmlich verlautbarenden Akteurinnen bzw. Akteuren und Zuschauenden/-hörenden. Behandelt wird damit die theaterästhetische Funktion solcher intensiven Situationen, eine bewusst erfahrbare Ko-Präsenz herzustellen. Zunächst wird der Frage nachgegangen, wie eigentlich dieses vokale Zwischengeschehen zu begreifen ist. Daran anschließend soll in einem weiteren Schritt ein Spektrum verschiedener Arten der Ko-Präsenz am Beispiel unterschiedlicher Theateraufführungen entworfen werden. Vier Kategorien (Mitsein, Fürsein, Gegensein, Gespaltensein) werden dabei ausgeführt, welche die Arten der zwischenmenschlichen Begegnungen in Situationen vokaler Intensität zu bezeichnen vermögen.