

Einleitung

»Every exercise of the voice is a work of fantasy, even and especially where it is simple and straightforward reality.«¹

Steven Connor

»I wonder if there might not be another idea of human order than repression, another notion of human virtue than self-control, another kind of human self than one based on dissociation of inside and outside. Or indeed, another human essence than self.«²

Anne Carson

Die Berliner Tänzerin Jule Flierl, die in ihrer Arbeit die Stimme systematisch im Verhältnis zum bewegten Körper erforscht und sich dabei unter anderem auf die moderne Tänzerin Valeska Gert bezieht, hat ihr künstlerisches Anliegen auf einer Konferenz im Jahr 2020 folgendermaßen beschrieben:

»Dance – at least the European stage dance – is a very mute art form. You shut up and you dance and you fulfill tasks and the outside voice speaks to you what you should do. And maybe in Modern Dance we listen to our inner voice but we still stay silent. [...] Now, of course in contemporary dance there is a lot of discourse, maybe overdiscourse, maybe also so many words that it is again suffocating something else. [...] How voice can be dance? How can I choreograph the voice? [...] How can I give the medium voice a space to be its own materiality and not be in service of something?«³

Ein Blick in die Programme europäischer Tanzhäuser, Tanz- und Theaterfestivals der letzten Jahre macht Flierls Diagnose mehr als deutlich: Tanz ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts alles andere als eine stumme Kunstform. Die Stimme wird in gegenwärtigen

1 Steven Connor: Choralities. In: *Twentieth-Century Music* 13,1 (2016), S. 3–23, hier S. 7.

2 Anne Carson: The Gender of Sound. In: Dies.: *Glass, Irony, and God*. New York: New Directions Book 1995, S. 119–142, hier S. 136–137.

3 Jule Flierl: Gespräch »Voice in times of pandemics – Voices in suffocation can also listen in disobedience«, 15.05.2020, Konferenz *Music Pours Over the Sense*, <https://www.youtube.com/watch?v=SLUihVcXP4o> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

choreographischen Praktiken auf vielfältigste Weisen laut – etwa in den kontrapunktischen Duetten des Sprechens und Bewegens des Choreographen Jonathan Burrows und Komponisten Matteo Fargion;⁴ in Choreographien des Singens wie der ›Oper‹ *Penelope Sleeps* von Fargion und Mette Edvardsen; in queeren lyrischen Körpern, wie François Chaignaud sie in *Romances inciertos, un autre Orlando* (2018) oder Alexandras Bachzetsis in *Private Song* (2017) inszenieren; in den vibrierenden sozialen Lachkörpern von Lisbeth Gruwez' *AH | HA* (2014) oder Alessandro Sciarronis *Augusto* (2016); in den vokalen Soundscapes von Myriam Van Imschoots *What Nature Says* (2016), den nach Vorgabe hechelnden orgiastischen Stimmkörpern in Mette Ingvarsens *to come (extended)* (2017), in vokalen Performances wie Irena Z. Tomažins *Moved By Voice* (2017) oder dem von medialen Stimmen durchsetzten grotesken Körper in *Boca do Ferro* (2016/17) der brasilianischen Choreographinnen Marcela Levis und Lucia Russo.

Die Stimmen in Arbeiten wie diesen ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, zwingen zum Zuhören, sie lassen andere Räume, Zeiten und Orte erscheinen und verführen dazu, andere Verkörperungen zu imaginieren, sie stoßen ab und irritieren, sie durchdringen oder zersetzen die zu ihnen in Beziehung stehenden Körper, sie dehnen diese aus, spalten oder pluralisieren sie. Zweierlei sei damit trotz der Heterogenität ästhetischer Ansätze bereits hier festgehalten: Erstens entziehen Stimmen sich in vokalen Choreographien, wie sie hier im Fokus stehen, jeglicher Idee einer musikalischen Begleitung des Tanzes beziehungsweise einer gedachten Trennung in Hör- und Sichtbares. Sie sind damit nicht als klangliches Surplus zur sichtbaren Bewegung zu verstehen, vielmehr sind es gerade die komplexen Verschränkungen von Stimmen und Bewegungen, die vibrierende und intensivierte, ungehorsame, lärmende oder vokal gestikulierende Körper produzieren, denen ein spezifisches Vermögen eigen ist, jeweilige ästhetische, disziplinäre und soziale Normierungen zu destabilisieren.⁵ Zweitens fordern diese Choreographien damit ein auf artikulierte Sprache reduziertes Verständnis von Stimme heraus. Vielmehr umfassen sie das gesamte Potenzial des Vokalen, das Sprechen nicht ausschließt, aber als eine Möglichkeit unter vielen Verlautbarungen enthierarchisiert. Mit Stimme ist hier in diesem weiten Sinn das gemeint, was mit dem englischen Ausdruck *voicing* zusammengefasst werden kann.

Der nicht zu überhörenden und -sehenden Gegenwart der Stimme in der Praxis des sogenannten zeitgenössischen Tanzes steht eine bemerkenswerte theoretische Leerstelle gegenüber. Es scheint, als würden die mit der ›Geburt‹ des Tanzes als autonomer Kunstform im späten 17./18. Jahrhundert einhergehenden diskursiven Setzungen der Stummheit und Sichtbarkeit Spuren bis in die heutige Zeit hinterlassen,⁶ indem das Hörbare des tanzenden Körpers allgemein und seine Stimme im Besonderen im wahrsten Sinne des Wortes überhört werden. Während im Ballet de Cour bis zum

4 Siehe dazu Daniela Perazzo Domm: *Jonathan Burrows. Towards a Minor Dance*. Cham: Springer 2019.

5 Vgl. Julia Ostwald: Thesen zum Polemischen der Stimme im Tanz. In: Nicole Haitzinger / Franziska Kollinger (Hrsg.): *Polemik in den szenischen Künsten*, Sonderheft *Tanz & Archiv*, 8 (2020), S. 34–37.

6 Vgl. u.a. Nicole Haitzinger: Auge. Seele. Herz. Zur Funktion der Geste im Tanzdiskurs des 18. Jahrhunderts. In: Sabine Huschka (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 87–106, hier S. 87: »Die lesbaren und repräsentativen Ausdrucksbewegungen und Gesten bleiben in ihrer Nähe zur Malerei vorrangig, womit der Tanz im 18. Jahrhundert immer mehr zu einer Sprache für das Auge wird.«

frühen 17. Jahrhundert Sprechen, Singen, Tanzen einander in komplexen Beziehungen durchdrangen, wird mit der späteren Differenzierung der einzelnen Künste gerade das Vermögen des Tanzes, ohne verbale Sprache, kraft der *sichtbaren* Bewegungen »beredter Körper«⁷ zu den Augen der Zuschauenden zu sprechen, als seine spezifische Qualität theoretisiert. So entwickelte sich das Paradox des virtuosen, aber lautlosen Körpers, der sich den Klängen der Musik anpasst und mittels seiner Bewegungen spricht, zum bestimmenden Paradigma des westlichen klassischen Bühnentanzes. Das historische Verstummen der Tänzer:innen kann – anders perspektiviert – allerdings auch als Fortleben einer unhörbaren Stimme in den Bewegungen verstanden werden. Während in der Tanzpraxis bis ins frühe 19. Jahrhundert vielfältige Produktionen Stimme und Tanz trotz dieser Diskursivierung gemeinsam auf die Bühne bringen (und entsprechend auf eine starke Differenz zwischen Diskurs und pluralen, widerspenstigen Aufführungs- und Inszenierungspraktiken zu verweisen ist), trennt sich das Ballett der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig von jeglicher Beziehung zu einer vernehmbaren Stimme.⁸ Es ist kein Zufall, dass diese Entwicklung in eine Zeit fällt, die durch eine breite gesellschaftliche Obsession für die Stimme in der westlichen Welt geprägt ist.⁹ Auch hier scheint durch, dass Stummheit möglicherweise weniger als Ausschluss der Stimme gedacht werden muss, sondern als eine spezifische – lautlose – Beziehung zum Vokalen.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert tritt die Stimme im Zuge heterogener reformistischer und avantgardistischer Bewegungen im Tanz in diversen konzeptuellen, strukturellen und phänomenalen Beziehungen zum Körper (wieder) hervor, bis hin zur beschriebenen unüberhörbaren Präsenz vokaler Körper im Tanz der Gegenwart. Die Performancetheoretikerin Bojana Kunst situiert in der Stimme das Zentrum, um das sich

7 Christina Thurner: *Beredte Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld: transcript 2015.

8 Vgl. Marian Smith: Three Hybrid Works at the Paris Opéra, Circa 1830. In: *Dance Chronicle* 24,1 (2001), S. 7–53.

9 Diese Obsession für Stimme umfasst: 1) Medizinische Untersuchungen zur Physiologie/Anatomie der Stimme, die einhergehen mit einer zunehmenden Pathologisierung »abweichender« Stimmen wie Stottern oder der Stimme weiblicher »Hysterie« (zur Verbindung von Stimmphysiologie und Theater siehe Petra Bolte-Picker: *Die Stimme des Körpers. Vokalität im Theater der Physiologie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.) 2) Eine Sprechkultur, die eine Flut an Kursen und Literatur zu Stimmbildung hervorbringt, in deren Kontext auch der für die Entwicklung des modernen Tanzes prägende Pariser Sprechlehrer François Delsarte situiert ist. Die Sprechkultur wurde im emanzipatorischen Sinn insbesondere für Frauen wesentlich (und stellt damit das Gegenstück zum Hysteriediskurs dar) (siehe u.a. Claire Kahane: *Passions of the Voice. Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850–1915*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1995.) 3) Neu entwickelte Technologien wie Phonograph und Telefon trennen die Stimme vom Körper und bringen, so Walter Ong, eine »sekundäre Oralität« und Wiederentdeckung des »Primitiven« hervor (vgl. Walter Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London / New York: Routledge 1983.) 4) Zugleich geht damit ein gesteigertes Interesse für künstliche, mechanische Figuren mit eben solchen Stimmen einher (vgl. Steven Connor: *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 333–338.) Verschiedene dieser Aspekte treffen sich im Kontext von Oper und Tanz etwa in der Figur der singenden »Olympia« bzw. ihrem Pendant, der tanzenden Puppe »Coppélia«. Eine genauere Analyse dieser Zusammenhänge im Kontext des Balletts ist ein Forschungsdesiderat.

die Auseinandersetzungen der Kunstform Tanz seit der Moderne ranken.¹⁰ Wenn Jacques Lacan aus psychoanalytischer Perspektive feststellt, dass jede Kunst auf bestimmte Weise um eine Leere herum organisiert ist,¹¹ dann ließe sich in weiterem Sinn zwischen den historischen beredten Körpern und den vielstimmigen Choreographien der Gegenwart gar behaupten, diese Leerstelle sei im Tanz die Stimme: Sie erscheint im Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts in ihrer lauten Abwesenheit, sie wird durch die, historisch als Sprache verstandenen, Bewegungen der Tanzenden ersetzt und bricht sich in einem Spektrum, das sprachliche wie nicht-sprachliche Verlautbarungen umfasst, seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend Bahn.

Jene spannungsreiche historische Beziehung des Tanzes zur Stimme – von materiellen und strukturellen Verflechtungen singender und tanzender Körper, über die Stimme als Instanz der Autorität, bis hin zu ihrem Status als ins Imaginäre verschobenem Objekt – hat William Forsythe in *Artifact* (1984), seinem einschlägigen Ballett über die Geschichte des Balletts, inszeniert. Die Figur »The Man with a Megaphone« tritt als Stimme der Akademie, der Autorität zwischen den, sich in disziplinierter Virtuosität bewegend, Tänzer:innen auf und steht in einem widerstreitenden Dialog mit der »Woman in the Historical Costume«. Letztere spricht und gestikuliert in Erinnerung an die Zeit des französischen Hofballetts, als Singen, Tanzen, Sprechen noch nicht diskursiv in einzelne Disziplinen getrennt worden waren.¹² Mit ihren vokalen und körperlichen Gesten »[she] tries out many different ways of dealing with a very set system. [...] She tries to give life to a very strict system.«¹³ Nicht zufällig sind es eine maskuline und eine feminine Rolle, die diese unterschiedlichen Positionen verkörpern – darauf werde ich an anderer Stelle zurückkommen.

Vor der Folie des hier skizzierten Spannungsverhältnisses von Tanz und Stimme setzt die Studie exemplarische Produktionen des Tanzes der Gegenwart und der Moderne in Beziehung zueinander und verfolgt dabei drei Thesen: Erstens stellt die Stimme eine vernachlässigte Kategorie im Denken über Tanz dar; zweitens werden mit den hier im Folgenden thematisierten vokalen Körpern andere sinnliche Verflechtungen des Tanzes forciert, denen je spezifische mikropolitische Wirkungspotenziale inhärent sind; drittens weisen vokale Choreographien der Gegenwart starke Bezüge zu solchen der Moderne auf und erscheint damit das bisherige Verständnis der Stimme im Tanz der Moderne als ein von der kanonisierten Tanzhistoriographie verkürztes. Diese drei Thesen werde ich im Verlauf der Einleitung näher erläutern.

-
- 10 Vgl. Bojana Kunst: The Voice of the Dancing Body, <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- 11 Vgl. Jacques Lacan: Petits Commentaires en Marge. In: Jacques-Alain Mille (Hrsg.): *Livre VII. L'éthique de la psychoanalyse*. Paris: Éditions du Seuil 1986, S. 153–165, hier S. 155. Zu Lacans Konzeption der Stimme als Objekt siehe Mladen Dolar: Das Objekt Stimme. In: Friedrich Kittler / Thomas Macho / Sigrid Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: De Gruyter 2002, S. 233–256.
- 12 Zur strukturellen und konzeptionellen Verflechtung von Stimmen und Bewegungen im Ballet de Cour des 16./17. Jh. siehe Mark Franko: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. New York: Oxford University Press 2015.
- 13 William Forsythe: Who Are These Characters Onstage?, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=2jgGO4yjA_o (letzter Zugriff: 01.10.2023).