

Fazit: Queere lyrische Stimmen

Dieses Kapitel hat mit Trajal Harrells *Antigone Sr.* (L) und Ida Rubinstains *Le Martyre de Saint Sébastien* zwei Produktionen untersucht, die lyrische Stimmen zu Bewegung und Pose ins Verhältnis setzen und damit andere, queere Möglichkeiten entwerfen.

Rubinstein ist nicht nur eine der wenigen Tänzer:innen – oder hinsichtlich ihrer Transdisziplinarität besser Performer:innen – der Moderne, die explizit die Verflechtung von Geste und lyrischer Stimme in Szene setzen. Ihre melodramatisch imprägnierte, exzentrische Ästhetik, die ein unzeitgemäßes, das heißt gleichzeitig rückwärts wie vorwärts gewandtes Aus-der-Zeit-Fallen prägt, ist eine wesentliche Position der queeren Tanzmoderne. Charakteristisch ist ein stilisiertes und musikalisiertes *Nebeneinander* von Posen und lyrischer Stimme, das mit Sedgwick als eine queere Präposition verstanden werden kann, die widerstreitende Affekte evoziert. Pose, Stimme und Musik gehen nicht ineinander auf, sondern stehen in einem Spannungsverhältnis von *stasis* und *kinésis* nebeneinander, durch das affektive Bewegtheit zugleich dargestellt und unter den Zuschauenden erzeugt werden soll. Bewegung wird dabei weniger sicht- als hörbar und – im Sinne affektiver Bewegtheit der Zuschauenden – fühlbar gemacht. Rubinstains exzentrisch gegeneinander verschobene Modellierungen von Körper und Stimme, die fremd im Sinne des Schönen und ›Übernatürlichen‹ einerseits und des ›Nicht-Französischen‹, ›Nicht-Zivilisierten‹ andererseits wahrgenommen wurden, entsprechen keiner intelligiblen Performance von Identität. Die öffentliche Persona Rubinstein und Figuren des Heiligen Sebastian überlagern einander performativ in aporetischen Bedeutungen, die die Transgression von geschlechtlichen, sexuellen, rassifizierten und religiösen Aspekten ebenso betreffen wie von ästhetischen Grenzziehungen. Damit deessenzialisiert Rubinstains Performance des Sebastian im Kontext des frühen modernen Tanzes Verständnisse von Körper, Bewegung und Stimme. Wenngleich sie sich, wie viele Tänzer:innen und Schauspieler:innen der Zeit, auf François Delsartes populäres Ausdruckssystem bezieht, das Bewegung und Stimme als Expression des Inneren konzipiert, so verunmöglicht Rubinstains komplexe queere Exzentrizität doch zugleich simplifizierende Verständnisse eines mit sich selbst identen expressiven Körpers. Vor diesem Hintergrund wäre mit Blick auf den queeren Tanz der Moderne auf die Notwendigkeit der Differenzierung von Expressivitätskonzepten zu verweisen, die eine Innen-Außen-Perspektive herausfordern, wie sie vom Kanon des deutschen

Ausdruckstanzes dominiert wurde.¹ Rubinstains performative Praktiken irritieren kanonisierte tanzhistorische Erzählungen und stilistische Ordnungen. Sie ist situiert im queeren Feld des modernen Tanzes, das mit den Herausgeber:innen von *Speculations on the Queerness of Dance Modernism*, Mariama Diagne, Lucia Ruprecht und Eike Wittrock, beschrieben werden kann als »nonnormative gesture that has the potential to destabilize the territorializing force of (canonical readings of) modernist dance.«²

Eine ähnliche, wenngleich gänzlich anders verfasste Kraft kanonisierte Tanzgeschichte herauszufordern, charakterisiert Trajal Harrells *Antigone Sr. (L)*. Sein im US-amerikanischen Kontext als »post-blackness« situiertes ästhetisches Verfahren zu und mit Popsongs zu singen und tanzend provisorische ›Stile‹ zu verkörpern, wurde als performatives Fabulieren beschrieben. Das an Hartman und Nyong'o angelehnte Fabulieren als ein Anderserinnern, Anderserzählen innerhalb hegemonialer Geschichte ist nicht nur auf der Ebene von Harrells Ausgangsfrage nach einer möglichen historischen Begegnung der trans und queeren Voguing-Kultur Harlems und der ›Tanzavantgarde‹ *Judson Church* in Manhattan verortet. Fabulieren findet hier, wie ich versucht habe zu zeigen, innerhalb der spezifischen materiellen und strukturellen Verfasstheit der performativen Mittel Singen und Bewegen statt, die eine fragmentarische Choreographie – oder genauer Choreophonie – bilden. In und zwischen den intensiven Fragmenten von Stimmen, Gesten und Posen öffnen sich fabulierte Möglichkeiten anderer Erinnerungen. Die Figur der Sirenen wurde hier als Modell eines Fabulierens mit performativen Mitteln vorgeschlagen, als sie das wahrnehmende Subjekt auffordern, sich und seine sozialen Beziehungen im historischen und zukünftigen Raum anders zu imaginieren.

Harrells Verfahren prägt eine Hyperkomplexität, die zum einen über ›einfache‹ Dekonstruktionen von interdependenten geschlechtlichen und sexuellen Konstruktionen weit hinausgeht und zum anderen durch seinen spezifischen Umgang mit Präsenz und Expressivität tanzhistoriographische Kanonisierungen und Diskurse des Performativen herausfordert. Das als choreophones Desorientieren beschriebene Vermögen der Produktion, Zeiten und Räume zu dehnen, das sich über die mnemotische Qualität der Stimmen noch weit über die Aufführung hinaus erstreckt, stellt sich quer zu Affirmationen von Präsenz, wie sie theaterwissenschaftliche Theorien des Performativen betont haben. Darüber hinaus unterliegt Harrells Arbeit ein performatives Expressivitätsverständnis, das – in Abwandlung von Judith Butlers Formulierung vom (vergeschlechtlichten) Körper als »ein[em] unaufhörliche[n] Materialisieren von Möglichkeiten«,³ als ein kontinuierliches vokales und bewegtes Materialisieren von möglichen expressiven Körpern beschrieben werden kann.

1 Siehe in diesem Zusammenhang Bojana Cvejić: *Choreographing Problems*. Cvejić dechiffriert im zeitgenössischen Tanz deessentialisierte Verständnisse von Expressivität, Körper und Bewegung, die sich sowohl von modernen als auch postmodernen Ansätzen unterscheiden. Hinsichtlich des modernen Tanzes bezieht sie sich allerdings auf kanonisierte Expressivitätskonzepte, die es mit Blick auf etwa Rubinstein und andere hier untersuchte Produktionen zu erweitern gilt.

2 Mariama Diagne / Lucia Ruprecht / Eike Wittrock: Editors' Note: *Speculations on the Queerness of Dance Modernism*. In: *Dance Research Journal*, 54,2 (2022), S. 1–9, hier: S. 3. <https://www.doi.org/10.1017/S0149767722000213> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

3 Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*, S. 304.

Trotz der extrem verschiedenen Kontexte und augenscheinlichen Differenzen und ohne ihre spezifischen Verfahren und Bedeutungen nivellieren zu wollen, verweisen Harrells *Antigone Sr.* und Rubinsteins Performance von *Le Marytre de Saint Sébastien* auf ein, spezifisch über das Sinnliche operierendes, queeres destabilisierendes Vermögen choreophoner Konstellationen von Posen, Bewegungen und lyrischen Stimmen. Es sind die jeweiligen materiellen und strukturellen Verfasstheiten der performativen Mittel selbst, die mikropolitische Bedeutungen erfahren, indem sie normative Setzungen ihrer Zeit sowie tanzhistorische Kanonisierungen durch ihre Taktiken der Exzentrizität beziehungsweise des Fabulierens von innen heraus verschieben und sinnlich-affektiv andere Möglichkeiten erscheinen lassen. Wesentlich ist in beiden Fällen ein Verhältnis, in dem die performativen Mittel Singen und Bewegen nicht (wie etwa im Musical) ineinander aufgehen, sondern sich über ihre Fragmentiertheit beziehungsweise ihr Nebeneinander in komplexe, produktive Widersprüche verwickeln.

