

gearbeitet wurde und wird, in der Tanztheorie bisher nur marginal thematisiert worden; zweitens ist das Erscheinen des Vokalen im Tanz historisch nicht an die Sprechstimme gebunden, sondern stark von Aspekten der Singstimme, der Musikalität und Klanglichkeit beeinflusst, so dass das Vokale in seinen Konstellationen zum Körper immer schon fluider und ambivalenter situiert war als im Sprechtheater. Drittens ist die damit verbundene Frage des Hörens sowohl auf der Seite der Herstellung als auch der Wahrnehmung von Tanz in der Analyse eine vernachlässigte und gilt es aufzuzeigen, dass Stimmen im Tanz gerade nicht ein »wildes«, »archaisches« Gegenstück zur intelligiblen Sprache bilden, sondern komplexen ästhetischen Verfahren mit diversen Wirkungskonzeptionen folgen.⁶¹

In diesem Sinn fragt die gendertheoretisch grundierte Studie nach den Bedeutungen der Stimme in Bezug zum tanzenden Körper. Genauer formuliert: Wie werden Stimmen und Körper inszenatorisch modelliert und wie ist ihre performative Materialität? Wo wurde und wird die Stimme in Beziehung zu Körper und Sprache, Tanz und Chorographie konzipiert? Und welches mikropolitische Vermögen ist mit spezifischen singulären Verfahren verbunden? Wie beeinflusst die Stimme im Tanz Verständnisse der Kunstform einerseits und von Subjektivierungen und Beziehungen andererseits?

Konstellationen: Methodische Überlegungen

Ist die Stimme als solche bereits in komplexe Zusammenhänge eingebunden, so gilt dies umso mehr für ihre diskursiven wie performativen (historischen) Verflechtungen mit dem Tanz. Wie die Bewegung, ist die Stimme weder dingfest zu machen, noch eindeutig zu verorten. Sie ist nach Doris Kolesch eine *Atopie*: nicht auf eine Formel zu bringen, notwendigerweise lückenhaft, unvollständig und widersprüchlich.⁶² Und dennoch ist gera-

61 Verständnisse von Stimmen im Kontext des zeitgenössischen Tanzes greifen teilweise nicht nur auf verkürzende Zuschreibungen des »Wilden« oder »Archaischen« zurück, sondern wiederholen dabei auf problematische Weise in der kolonialen Matrix verortbare ästhetische Differenzen. So bemerkt etwa Ursula Brandstätter zur Aufführung der Tänzerin Julia Mach, »dass [diese] nicht davor zurückseht, den Atem hörbar zu machen. Die Rezipientin wird unmittelbar mit der körperlichen Anstrengung der Tänzerin konfrontiert. Atem- und Stimmlaute brechen in die ästhetische Welt der musikalischen und tänzerischen Stilisierungen herein. Etwas Archaisches Elementares sucht sich seinen Raum und kontrapunktiert damit die Welt des elaboriert künstlich Gestalteten. Geht es hier möglicherweise um die Gegenüberstellung verschiedener Erscheinungsformen von Energie? Von ungerichteter, ästhetisch noch nicht überformter Energie (wie sie in den Atem- und Stimmlauten direkt erlebbar wird) auf der einen Seite und ästhetisch gerichteter, gefasster Energie (wie sie in den musikalischen Phrasen und tänzerischen kontrollierten Bewegungen zu Tage tritt) auf der anderen Seite?« (Rose Breuss / Julia Mach / Ursula Brandstätter: Auf den Spuren der Pavane Royale von Alexander Sacharoff. In: Karoß / Schroedter (Hrsg.): *Klänge in Bewegung*, S. 45–64, hier S. 60.)

62 Vgl. Kolesch: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik, S. 275: »Diese Nichtqualifizierbarkeit stellt keinen Mangel, sondern eine Qualität dar – die zu entdeckende Qualität des Vermischten, des Gemenges, des Beweglichen, Flüssigen, Vielfältigen, Passageren. Sie erscheint desto wertvoller, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie wir normalerweise über Stimmen reden: in ärmlichen, hilflosen Adjektiven und Attributen. Wir beschreiben Stimmen als warm, als hoch, als rauh, dünn oder auch sexy. Wenn ich nun die Stimme im Gegensatz dazu als atopisch bezeichne, als ein Phänomen, das sich systematischer Definition und Klassifikation widersetzt und

de in diesem schwer Fassbaren das spezifische Vermögen bewegter vokaler Körper situiert.

Die Frage nach Verhältnissen von Stimme und bewegtem Körper, wie sie sich in komplexen, historisch veränderlichen Zusammenhängen von materiellen und symbolischen Dimensionen vokaler Choreographien manifestieren, legt damit methodisch ein Vorgehen nahe, das selbst beweglich ist und nicht darauf abzielt, definitorische Grenzen zu ziehen, sondern vielmehr zu verkomplizieren. Angelehnt an die Konstitution der Stimme und ihre Position im Tanz wird hier daher eine Methode vorgeschlagen, die sich am Begriff der Konstellation orientiert. Der aus der Astronomie entlehnte – aus dem lateinischen *com* (mit, zusammen) und *stella* (Stern) gebildete – Begriff bezeichnet ein temporäres und räumliches Verhältnis von (Himmels-)Körpern aus der Perspektive eines Betrachters, einer Betrachterin. Das heißt, eine Konstellation ist immer eine spezifisch situierte, relationale Momentaufnahme. Die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Haß schreibt Konstellationen ein eigenes Denken zu, das sich von der Idee eines autonomen Subjekts verabschiedet, hin zu einem offenen und bewegten *eigenaktiven* Gefüge. Das von Haß im Folgenden geschilderte Denken von und in Konstellationen verortet sie als einen Perspektivwechsel, der insbesondere seit der (Theater-)Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts Bedeutung erlangt hat:

»Klassische, subjektzentrierte Begriffe des Denkens sind für den Logos und die Rationalität voreingenommen. Die reflexive Eigenaktivität von Konstellationen kann jedoch nicht mit Begriffen beschrieben werden, die dem logischen Schließen oder der Synthesebildung anhand einer Logik der Negation verpflichtet sind. [...] Es handelt sich um ein Denken, das, wie das Wahrnehmungsdenken, noch nicht durch das Nadelöhr der Sprache gegangen ist. Die unterscheidende Eigenaktivität von Konstellationen lässt sich meines Erachtens nicht anders denn als *sich in sich differenzierendes Gefüge* beschreiben. Konstellationen verdanken sich einer Vielzahl heterogener und vielfältig gebrochener Ursprünge, die niemals restlos aufgeklärt werden können oder dingfest zu machen sind. Daher haben sie kein Ursprungsproblem. Vielmehr verdanken sie sich einem originären ›Mit-, das ontologisch gewendet werden kann, aber auch in allen Ausdruckgefügen notwendig vorliegt. Konstellationen im weiten, hier absichtlich nicht streng konturierten Begriff bezeichnen Zusammensetzungen aus mehreren Positionen, Figuren oder Stellungen, die somit als Kom-Positionen, Kon-Figurationen oder Konstellationen auftreten. [...] In sich unterschieden, getrennt und dennoch zusammengefügt, sind Konstellationen eigenaktiv aufgrund der in ihnen gefügten und dennoch voneinander unterscheidbaren Faktoren. Ein Nicht-zur-Ruhe-Kommen kennzeichnet Konstellationen, deren Elemente sich in ihrer Zusammensetzung kritisieren, angehen, trennen, bewegen. Vor allem anderen ist diese Eigenaktivität vielleicht als Bewegtheit zu beschreiben, die ihrerseits Bewegungen wahrnimmt.«⁶³

sich der eindeutigen Verortung entzieht, ist die Paradoxie meines eigenen Sprechens und Schreibens zu betonen: Ein Diskurs, der Nicht-Diskursives einzufangen sucht, ist notwendigerweise charakterisiert durch Unvollständigkeiten, durch Verfehlungen, Lücken, Diskrepanzen.«

63 Haß: Konstellationen denken, S. 197–198. In ästhetischer Hinsicht bestimmt Haß das Musikalische/Klangliche als spezifisch affin mit dem Denken von Konstellationen, wie es ihr zufolge besonders die Moderne bestimmt hat und was im Kontext dieser Studie von besonderer Relevanz erscheint.

Das Konzept aufgreifend, dass Konstellationen ein eigenes Denken implizieren, welches nicht aus dem logischen Schluss, sondern aus beweglichen Gefügen und Konfigurationen hervorgeht, entwickeln die folgenden fünf Kapitel am Beispiel von zehn singulären Tanzproduktionen Konstellationen, die historisch Moderne und Gegenwart, medial Körper und Stimme und theoretisch Ansätze des Performativen und Affektiven in Beziehung zueinander setzen.

Historische Konstellationen

Die Bezeichnungen Moderne und Gegenwart verwende ich in dieser Studie als provisorische zeitliche Rahmen, die Bezug nehmen auf die tanzgeschichtlichen Perioden des modernen und des zeitgenössischen Tanzes.⁶⁴ Über eine zeitliche Bestimmung hinaus dienen beide Begriffe in der Tanzwissenschaft der Differenzierung ästhetischer Stile und spezifischer Diskurse, tendenziell verknüpft mit einem teleologischen und eurozentrischen Verständnis von Tanzgeschichte, das in jüngeren Jahren zunehmend kritisiert wurde.⁶⁵ Statt einer kategorischen Abgrenzung zielt die von dieser Studie vorgeschlagene historische Konstellation von europäisch-nordamerikanischer Tanzmoderne und -gegenwart gerade darauf ab, Distinktionsnarrative und (tanz-)ästhetische Fortschrittskonstruktionen in Frage zu stellen und vielmehr Beziehungen, oder besser: Ähnlichkeitskonstellationen, herauszuarbeiten.

In diesem Sinn möchte ich thesenhaft behaupten, dass der sogenannte zeitgenössische Tanz in einer spezifischen Beziehung zum Tanz der sogenannten Moderne

-
- 64 Der moderne Tanz kann etwa von den 1890er bis in die 1950er Jahre datiert werden, vom zeitgenössischen Tanz ist seit etwa den 1990er Jahren die Rede. Dabei ist zu unterstreichen, dass es keine einheitliche Periodisierung in der Tanzwissenschaft gibt. Gabriele Brandstetter verweist etwa auf verschiedene Ausprägungen, wie den freien Tanz (1892–1918), den deutschen Ausdruckstanz (1918–1935) und den amerikanischen modern dance (vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperf Bilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1995, S. 33–35). Sabine Huschka subsummiert unter dem Titel *Moderner Tanz* ästhetische Praktiken von den 1890er Jahren bis zum zeitgenössischen Tanz der 1990er Jahre. Periodisierungen sind in diesem Sinn, wie Anna Leon mit Isabell Launay hervorhebt, als heuristisches Mittel brauchbar, bedürfen aber einer aufmerksamen Distanz: »If periodising constitutes a powerful heuristic tool in historical work in order to place frameworks and make problems appear, one must still keep in mind that these periods, as such, do not exist, and ensure that one keeps a distance from any attempt of reification.« (Isabell Launay z.n. Anna Leon: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*. Bielefeld: transcript 2022, S. 34.)
- 65 Zu einer Revision der teleologischen Geschichtsauffassung der Moderne siehe z.B. Mark Franko, der das kanonische Narrativ polemisch zusammenfasst: »The most salient trait of the modernist narrative is its progress from expression as spontaneity to expression as semiological system to the marginalizing of expressive intent.« (Mark Franko: *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1995, S. IX.) Siehe auch Christina Thurner: *Time Layers, Time Leaps, Time Loss: Methodologies of Dance Historiography*. In: Mark Franko (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press 2017, S. 525–532. Zum latenten Eurozentrismus im zeitgenössischen Tanz aus postmigrantischer Perspektive siehe Sandra Babli Chatterjee: *Kulturelle Gleichzeitigkeit. Zeitgenössischer Tanz aus postmigrantischer Perspektive*, 2017, <http://www.corpusweb.net/kulturelle-gleichzeitigkeit.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

steht. In den 1990er Jahren und in zunehmendem Maße seit der Jahrtausendwende kann in Europa (und insbesondere in Deutschland) ein gesteigertes Interesse für die eigene Tanzgeschichte, genauer die des 20. Jahrhunderts, konstatiert werden,⁶⁶ welches bemerkenswerterweise zusammenfällt mit dem sich etablierenden Adjektiv »zeitgenössisch« zur (Selbst-)Bezeichnung aktueller Tanzästhetiken. Während in der Nachkriegszeit von einer Verdrängung des modernen Tanzes zugunsten des nach 1945 politisch unverfänglich erscheinenden klassischen Balletts gesprochen werden kann,⁶⁷ erfährt das Erbe der Tanzmoderne nun explizite Aufmerksamkeit. Ihren Ausdruck findet diese Auseinandersetzung des zeitgenössischen Tanzes mit der eigenen Geschichte etwa in diversen Formaten performativer Reenactments, institutionellen Förderprogrammen, Forschungsprojekten und Ausstellungen.⁶⁸ Damit einher geht hinsichtlich der Verhandlungen von Geschichte eine Perspektivverschiebung, deren zentrale Prinzipien die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner zusammenfasst mit »partiality over totality, plurality and difference over homogeneity, and contingency over teleological necessity«.⁶⁹

66 Siehe u.a. Mark Franko: Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era. In: Ders. (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, S. 1–16 und Gerald Siegmund: Affect, Technique, and Discourse: Being Actively Passive in the Face of History: Reconstruction of Reconstruction. In: Franko (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, S. 471–486. Diese Entwicklung steht auch im Zusammenhang mit der UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage von 2003.

67 Vgl. Franko: Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era, S. 2.

68 Es ist unmöglich, hier eine umfassende Darstellung von künstlerischen und wissenschaftlichen Projekten zum Thema zu bieten, daher nur einige exemplarische Referenzen: An wichtigen künstlerischen Arbeiten seien etwa Boris Charmatz' als lebendes Archiv konzipiertes Projekt *20 Dancers for the XX Century* genannt, das seit 2012 bis heute tourt. Weitere Beispiele unter vielen sind: Fabián Barbas *A Mary Wigman Dance Evening* (2009), *La Création du monde 1923–2012* (2012) von Faustin Linyekula / CCN-Ballet de Lorraine und *Isadora Duncan* (2019) von Jérôme Bel. Aus dem groß angelegten, von der Kulturstiftung des Bundes geförderten *Tanzfonds Erbe* sind zahlreiche künstlerische (Forschungs-)Projekte hervorgegangen. Der *Tanzfonds Erbe* richtete sich explizit an die Aufarbeitung der Tanzmoderne: »Lange Jahre war die Geschichte des modernen Tanzes in der Öffentlichkeit nur begrenzt sichtbar – ungeachtet der Tatsache, dass der Weltruf zahlreicher Künstlerpersönlichkeiten wie Mary Wigman, Dore Hoyer, Tatjana Gsovsky, Rudolf von Laban, William Forsythe oder Pina Bausch seinen Ausgang in Deutschland nahm.« (<https://tanzfonds.de/ueber-uns/> (letzter Zugriff: 01.10.2023)). Ausstellungen wie *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne* (2019/20) am Wiener Theatermuseum oder *Global Groove. Kunst, Tanz, Performance und Protest* (2021) im Folkwang Museum Essen haben weitere spezifische Perspektiven auf die Tanzmoderne eröffnet. Als Forschungsprojekte sind beispielsweise »Ästhetik der Fotografie des Modernen Tanzes« (Universität Leipzig 2016–2021) und der daraus hervorgegangene Sammelband Tessa Jahn / Eike Wittrock / Isa Wortelkamp (Hrsg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld: transcript 2015 zu nennen sowie das Projekt *Border-Dancing Across Time* (Universität Salzburg), das am Beispiel der modernen französisch-indischen Tänzerin Nyota Inyoka (1896–1971) an einer Dekolonialisierung kanonisierter Darstellungen der Tanzmoderne sowie einem Modell zum besseren Verständnis gegenwärtiger europäischer Ästhetiken arbeitet (vgl. <https://project-nyota-inyoka.sbg.ac.at/> (letzter Zugriff: 01.10.2023)).

69 Thurner: Time Layers, Time Leaps, Time Loss: Methodologies of Dance Historiography, S. 530. Ähnlich argumentiert Franko in Bezug auf Reenactments als »a configuration of asymmetrical historical temporalities; it is hence to unsettle our assumed grounding in a linearly progressive past, or

Im Zuge dieser Tendenzen erfährt der moderne Tanz – wie kulturgeschichtlich und über die spezifischen Brüche des 20. Jahrhunderts hinaus argumentiert werden kann – eine wachsende Bedeutung im kollektiven (Tanz-)Gedächtnis. Das kollektive Gedächtnis setzt sich Jan Assmann zufolge aus zwei »Vergangenheitsregistern«⁷⁰ zusammen: dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis. Ersteres beschreibt die »lebendige Erinnerung«⁷¹, die selbst erfahren und mündlich weitergegeben wird. Ihr zeitlicher Rahmen umfasst etwa drei Generationen.⁷² Das kulturelle Gedächtnis dagegen »ist eine Sache institutionalisierter Mnemotechnik«⁷³. Es wird praktiziert und vermittelt durch Expert:innen wie Lehrer:innen, Künstler:innen, Wissenschaftler:innen über Generationen hinweg. Kunst ist, Aleida Assmann zufolge, einer der wesentlichen gesellschaftlichen Bereiche, die das kulturelle Gedächtnis aktiv weitergeben. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Prozess der Kanonisierung, der eine rigorose Selektion kultureller Artefakte darstelle, indem er mit dem Vergessen vieler sowie der kontinuierlichen Wiederaufführung und -diskursivierung einiger weniger Künstler:innen verknüpft sei.⁷⁴ Bezogen auf die beschriebenen Prozesse einer Revision der eigenen Historiographie in Tanzpraxis und -theorie kann festgehalten werden, dass Tanzmoderne und -gegenwart sich derzeit durch ihren zeitlichen Abstand von etwa einhundert Jahren in einem Übergangsbereich zwischen beiden Modi des Erinnerns befinden, ein Übergang von gelebter Zeitzeug:innenschaft zu institutionalisiertem kulturellem Gedächtnis. Dieser prekäre Status scheint nicht nur in besonderem Maße aktive Auseinandersetzungen mit der Tanzmoderne zu fördern, sondern auch ein Momentum zu bieten, um kanonisierte Narrationen von Entwicklungslinien, Stilen und Periodisierungen neu zu verhandeln. In diesem Sinn plädiert Christina Thurner angelehnt an methodische Ansätze der Literaturwissenschaft für ein räumliches statt zeitlich-lineares Geschichtsmodell, das die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen sichtbar macht:

»The various currents running through and out of twentieth-century theatrical dance certainly evade linear organization and straightforward classification. They all the more comprise a complex network of contemporaneities of the noncontemporaneous that invites comparisons, prefers interpretations to be open, and is conducive to contingency, plurality, and difference. The so-called ballet, for example, exists surrounded by various forms of modern dance, which together constitute a heterogeneity that is prior to their respective influences on genre demarcations.«⁷⁵

to unsettle the notion of modernity and/or contemporaneity as something achieved by virtue of the overcoming of a past in a geographical location understood as occupying the global center.« (Franko: Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era, S. 4.)

⁷⁰ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992, S. 50.

⁷¹ Ebd., S. 51.

⁷² Vgl. ebd., S. 50.

⁷³ Ebd., S. 52.

⁷⁴ Vgl. Aleida Assmann: Canon and Archive. In: Astrid Erll / Ansgar Nünning / Sara B. Young (Hrsg.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin / New York: Walter de Gruyter 2010, S. 97–108, hier S. 99–100.

⁷⁵ Thurner: Time Layers, Time Leaps, Time Loss: Methodologies of Dance Historiography, S. 527–528.

Hier schließt die Studie mit dem Modell der Konstellationen an. Die vorgeschlagene Perspektivierung einer Konstellation von Moderne und Gegenwart setzt in den folgenden fünf Kapiteln moderne und zeitgenössische Tanzproduktionen in Beziehung, bei denen es sich um singuläre vokale Choreographien handelt. Das heißt, sie sind nicht über Modi der historischen Wiederholung oder des Reenactments miteinander verknüpft, ihre Beziehung ergibt sich ausschließlich aus dem Gefüge, das sie durch ihre, in dieser Arbeit hergestellte, Konstellation für die Betrachtenden/Lesenden ergeben.

Diese Herangehensweise steht dem Denken in Konstellationen als einer diskontinuierlichen Historiographie nahe, wie es der Literaturwissenschaftler Nicolas Pethes bei Walter Benjamin dechiffriert und das, seiner Historizität zum Trotz, anschlussfähig an die erwähnten nicht-linearen gegenwärtigen literatur- und tanzwissenschaftlichen Geschichtsmodelle ist. Pethes beschreibt das Benjamin'sche Konzept historischer Konstellationen mit folgenden Worten:

»[Sternbilder] sind vor allem eine Anordnung von Phänomenen, die nicht von diesen Phänomenen selbst [...] gestiftet [werden], sondern lediglich von dem kontingenten Standort ihres Beobachters. Die Sterne eines Sternbilds sind untereinander gänzlich diskontinuierlich, können aber als Sternbild wahrgenommen [...] werden. Und auf dieselbe Weise, so analogisiert Benjamin, sind Ideen nur erkennbar, wenn man empirisch-dingliche – also materielle – Elemente, die von sich her in keinem Zusammenhang zueinander stehen, in ihrer Anordnung betrachtet. Aus dieser Anordnung des Diskontinuierlichen kann das Bild einer Erkenntnis entstehen – bzw. ›gerettet‹ werden –, das jenseits der offiziellen (extensiven) Versionen von Geschichtsverläufen und vermeintlichen ästhetischen Zusammenhängen gültig ist.«⁷⁶

Als Modell des Denkens von Geschichte unterstreichen Konstellationen demnach statt einer zeitlichen Ordnung vielmehr eine räumliche Relation. Um beim Bild der Sterne zu bleiben: Auch das Licht der Sterne eines Sternbildes leuchtet aus gänzlich verschiedenen Zeiten heraus, die aber in der figurativen räumlichen Ordnung in den Hintergrund treten. Konstellationen geben damit durch ihre spezifische Perspektivsetzung Relationen und Ähnlichkeiten zu erkennen, die der linearen chronologischen Betrachtung entgehen. Unter Ähnlichkeit ist dabei keineswegs Gleichheit zu verstehen, sie ist eher eine qualitative Kategorie,⁷⁷ die mit Dorothee Kimmich formuliert der »Beschreibung von Verhältnissen [dient], die eine *relative Nähe* und eine *relative Ferne* zugleich implizieren.«⁷⁸

Übertragen auf die Fragen dieser Studie erlaubt das Modell der Konstellationen, Ähnlichkeiten im Sinn von Annäherungen, Resonanzen, Verschiebungen, Umdeutun-

76 Nicolas Pethes: Reihe, Konstellation, Excerpt. Benjamins diskontinuierliche Historiographie und die Epistemologie des Experiments. In: Kyung-Ho Cha (Hrsg.): *Aura und Experiment. Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin*. Wien/Berlin: Turia + Kant 2017, S. 46–60, hier S. 55. Und weiter: »Vielmehr besteht der Kern des Bildens von Konstellationen im Durchbrechen vermeintlich offensichtlicher Zusammenhänge, Kausalitäten und Entwicklungen, um den Blick für diejenigen Relationen zu öffnen, die durch die offizielle Version der Geschichte verstellen werden.« (S. 56.)

77 Vgl. Anil Bhatti / Dorothee Kimmich: Einleitung. In: Anil Bhatti / Dorothee Kimmich (Hrsg.): *Ähnlichkeit: ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press 2015, S. 7–31, hier S. 13.

78 Ebd. S. 14, Herv. J.O.

gen und Widersprüchen zwischen inszenatorischen Verflechtungen von Stimme und Körper im modernen und im zeitgenössischen Tanz herauszuarbeiten, die die (kanonisierte) Tanzhistoriographie in der Priorisierung linearer Zusammenhänge übersehen hat. Aus diesen Überlegungen heraus blendet die Studie choreographische Praktiken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in die Kategorie des sogenannten postmodernen Tanzes sowie des Tanztheaters fallen, größtenteils aus. Dies mag als Defizit erscheinen, dient aber dem analytischen Aussetzen⁷⁹ kanonisierter tanzgeschichtlicher Narrationen. Nicht zuletzt kann, im Anschluss an Mark Franko, festgehalten werden, dass Stimme in dem maßgeblich von poststrukturalistischen Theorien geprägten postmodernen Tanz zugunsten von gesprochener oder geschriebener Sprache tendenziell gerade in den Hintergrund gerückt wurde:

»The theorization of postmodern dance has been influenced by post-structural aesthetics to be against expression, against presence, and against the voice. This also created a context within which Dance Studies of the 1980s situated postmodern dance philosophically. [...] So the historical question of how the voice relays movement, or movement, the voice, becomes a theoretical one for post-structuralist thought. More largely, it becomes the question of how dance, literature, philosophy, and history mediate each other in the discursive formation of choreography. [...] This is the place to mention how incongruous it may seem to make the voice a vehicle of generic relays in a postmodern context. Certainly within a post-structural context, the voice and writing are two antithetical models for danced movement.«⁸⁰

~

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen entwirft die Struktur dieser Studie ein konstellatives Gefüge. Jedes Kapitel ist einer spezifischen Figuration der Stimme gewidmet (I Stimmen des intensiven Affekts: Lachen, Weinen, Schreien; II Queere lyrische Stimmen; III Technologisierte Stimm-Körper; IV Chorische Stimmapparate; V Pneumatische Bewegungen). Die Wahl der Tanzproduktionen der einzelnen Kapitel basiert auf

-
- 79 Konstellation steht in diesem Sinn der phänomenologischen Methode der *epoché* nahe. Hier sei auf die Verbindung des griech. Begriffs *epoché* für »Gestirnposition, fester Zeitpunkt« und »Anhalten« sowie das lat. *constellatio* als »Stellung der Gestirne« verwiesen (Lemmatik ›Epoche‹ und ›Konstellation‹ in Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache online, <https://doi.org/10.1515/kluge> (letzter Zugriff: 01.10.2023.)) Auch Ulrike Haß führt in ihrem weiter oben zitierten Artikel Edmund Husserls Methode der *epoché* als Beispiel des Denkens von Konstellationen in der Moderne an: »Husserls Lehre von der *epoché* fordert das Zaudern als philosophisch wissenschaftliche Haltung ein, die Zurückhaltung des eigenen Urteils und die bewusste Enthaltung vor definitiven Entscheidungen. Sachverhalte sind zunächst als solche wahrzunehmen und zu beschreiben.« (Haß: Konstellationen denken, S. 183.)
- 80 Mark Franko: Relaying the Arts in Seventeenth-Century Italian Performance and Eighteenth-Century French Theory. In: Huschka (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz*, S. 55–70, hier S. 66–67. Zu Praktiken des Sprechens im Kontext des postmodernen Tanzes siehe auch Vevar / Tomažin: *Dance, Voice, Speech, Sound; Schneider: Tanz und Text* sowie Gabriele Brandstetter / Sigrid Gareis (Hrsg.): *Step-Text. Literatur und Tanz*. Köln: Böhlau 2016.

dem Prinzip der Ähnlichkeit, also ihrer spezifischen qualitativen Nähe zu der jeweiligen Figuration der Stimme. Die ›relative Nähe und Ferne‹ der singulären Produktionen durch Analysen ihrer jeweiligen Modellierungen von Stimme und Körper herauszuarbeiten, ist Aufgabe der folgenden Kapitel. So sollen die zu untersuchenden Konstellationen einerseits ermöglichen, die Pluralität moderner (vokaler) Choreographien aufzuzeigen, um andererseits Bezüge zur Stimme in Choreographien der Gegenwart herzustellen, deren affektives, expressives und politisches Vermögen sich vielfältig in dem der modernen Arbeiten spiegelt und bricht.⁸¹ Damit bieten die verhandelten Beispiele unterschiedliche Leserichtungen der Arbeit an: Erstens ergeben sich unter den thematischen Schwerpunktsetzungen der einzelnen Kapitel diachrone Lesarten zwischen je zwei historisch divergierenden Inszenierungsstrategien und ihren Wirkungskonzepten. Durch den Suchmodus nach der Stimme im Tanz rücken dabei Praktiken von Künstler:innen ins Zentrum, die bisher weniger Aufmerksamkeit erfahren haben (Ida Rubinstein, Vera Skoronel) sowie vokale/auditive Facetten von Arbeiten bekannter Künstler:innen (Val- eska Gert, Doris Humphrey, *Les Ballets Suédois*). Synchron gelesen zeigen die Analysen zweitens die Pluralität von Allianzen zwischen Tanz und Stimme in Moderne wie Gegenwart und ihre transdisziplinären und -medialen Bezüge. Drittens verweist das Gewebe der Konstellationen als Ganzes auf die komplexen, höchst differenzierten ästhetischen Verfahren, mit denen Stimme und Körper im Tanz des 20. und des 21. Jahrhunderts konzipiert und inszeniert wurden sowie ihr ebenso differenziertes Wirkungsvermögen.

Konstellationen von Stimme und Körper

Stimme und Körper verstehe ich ebenfalls als Konstellation. Während Konstellation in ihrer astronomischen Herkunft eine visuelle Metapher ist, verwende ich den Begriff hier in Erweiterung auf das Hören und bezogen auf die beweglichen Beziehungen, die zwischen Stimmen, Körpern und Zuschauenden im theatralen Raum inszeniert und performativ evoziert werden. Körper und Stimme werden weder als Einheit noch als statische Entitäten verstanden, sondern als bewegliches Gefüge. Es geht um motorische und vokale Bewegungen, die in den hier zu untersuchenden Produktionen als ästhetische Materialien auf unterschiedlichste Weisen choreographiert und komponiert in Konstellationen zueinander treten. Statt eine präsentierte Einheit zu erzeugen, vermögen Stimmen und Körper, einander in diesem Sinn zu unterwandern, zu überdecken, verschwinden zu lassen, zu verstärken – eine Vielfalt von Relationen, die mit Wendungen wie vokaler Körper,⁸² von Stimme aufgeladener Körper,⁸³ »Körper/Stimme«⁸⁴ oder »Stimm-Körper«⁸⁵

81 Zu einer Moderne des Tanzes im Plural siehe Nicole Haitzinger: Moderne als Plural. *La Danse d'aujourd'hui* (1929). In: Nicole Haitzinger / Franziska Kollinger (Hrsg.): *Moderne Szenerien. Skizzen zur Diversität von Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)*. München: epodium 2016, S. 6–29.

82 Vgl. Connor: *Dumbstruck*, S. 36.

83 Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, S. 225.

84 Marta Górnicka z.n. Dawid Kasprowicz / Peter Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka. 2012, <https://www.trailer-ruhr.de/keine-bewegung-ohne-stimme> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

85 Vgl. Connor: *Dumbstruck*, S. 36. Siehe dazu Kapitel IV Technologisierte Stimm-Körper.

hier angedeutet sei.⁸⁶ Die Beziehung von Körper und Stimme als räumlich-zeitlich bewegliche Konstellation zu verstehen, betrifft ebenso Verteilungen der Sinne. Denn die jeweiligen Choréographies evozieren in ihrer Wahrnehmung ebenfalls diverse sinnliche Verflechtungen, die Dichotomien von Hören und Sehen ebenso in Frage stellen wie das Paradigma des auf Sichtbarkeit fokussierten Tanzes. Vielmehr legen sie Durchdringungen der Sinne nahe, die Hören, Sehen und kinästhetischen Sinn nicht als getrennt voneinander verstehen. Diese Perspektivierung versucht nicht zuletzt die von Jonathan Sterne als »audiovisual litany«⁸⁷ bezeichnete Tendenz geisteswissenschaftlicher Forschungen zu Sound zu überwinden. Argumentierend als Kritik westlicher Differenzierungen, diagnostiziert diese »Litanei« eine historische Dichotomie von Seh- und Hörsinn, die – in Analogie zur Dichotomie von ›Westen‹ und ›Nicht-Westen‹ – Sehen unter anderem als intellektuell, distanziert und objektiv dem mutmaßlich affektiven, immersiven, körperlichen Hören entgegenstellt. Diese Perspektive verkürzt nicht nur sinnliche Wahrnehmungsprozesse, sie schreibt die Dichotomie auch unter anderen Vorzeichen fort.⁸⁸ Entsprechend zielt diese Studie vielmehr darauf ab, Zusammenhänge zwischen den Sinnen herauszuarbeiten.

Indem vokale Choréographies grundsätzlich zwischen Inszenierung und ihrer sinnlichen Wahrnehmung situiert sind,⁸⁹ wird hier eine strukturell-phänomenologische Perspektive zur Analyse der einzelnen Produktionen gewählt, die Herstellung und potenzielle Wirkungen korrespondierend verhandelt.⁹⁰ Um sich den bewegten Modellierungen von Stimmen und Körpern anzunähern, greift die Studie zurück auf die tanzwissenschaftliche Bewegungsanalyse nach der Methode der *Inventarisierung von Bewegung* (IVB) von Claudia Jeschke und Cary Rick und führt sie eng mit Ansätzen der Sound und Voice Studies. IVB ist eine Methode zur Beobachtung und Analyse von Bewegung, die Tanz nicht als Sprache versteht, sondern die Motorik selbst ins Zentrum stellt, unabhängig von stilistischen oder bewegungstechnischen Zuschreibungen.⁹¹ Bewegung wird im

86 Siehe auch Dieter Mersch, demzufolge Stimme und Körper zusammenzudenken ihre »Konjunktion und Disjunktion [bedeutet], weil das Verbindende stets das Trennende einschließt«. Dabei versteht Mersch Körper und Stimme als Intermedialität, »die ihre eigenen Interferenzen, Gegenläufigkeiten und ›Chiasmen‹ erzeugt. [...] Im Auseinandertreten lassen sie ihr je Eigenes sichtbar werden, sodass die Vermischung der Medien, ihr Konflikt und ihre Widersprüche zu Mitteln der Brechung und Reflexion avancieren können, die anderes enthüllen als die Zeichenhaftigkeit der Stimme im Modus ihrer Artikuliertheit. Inbesondere unterläuft solche Brechung den dogmatischen Fokus vermeintlicher Schriftlichkeit, weil sie die Engführungen zwischen Stimme und Sprache bzw. zwischen Stimme und Signifikanz versteht aufzulösen.« (Mersch: Präsenz und Ethizität der Stimme, S. 219.)

87 Jonathan Sterne: The Theology of Sound: A Critique of Orality. In: *Canadian Journal of Communication*, 36 (2011), S. 207–225, hier S. 212.

88 Siehe zu einer fundierten historischen Kritik an derartigen simplifizierenden Zuschreibungen beispielsweise Veit Erlmann: *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books 2010.

89 Vgl. im Kontext postdramatischen Theaters Schrödl: *Vokale Intensitäten*, S. 53–58.

90 Vgl. Nicole Hitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*. Berlin / Wien: Turia + Kant 2015, S. 16–17.

91 Siehe Claudia Jeschke: *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*, Cary Rick. Tübingen: Niemeyer 1999. Während Claudia Jeschkes Methode

Kontext von IVB zwischen Herstellung und Wahrnehmung situiert. Das heißt, potenzielle Bedeutungen entstehen erst prozesshaft im Ereignis der Aufführung aus der spezifischen Perspektive der Betrachtenden heraus. Die Bewegungsanalyse wird dabei ertens als körperlicher Prozess »von motorischem Körper (Tänzerin) zu motorischem Körper (Wahrnehmenden)«⁹² konzipiert. Zweitens versteht IVB sich als »Diskursivierung von Bewegung«⁹³ und stellt damit eine explizit vermittelnde Instanz dar, die die Analyse motorischer Aktionen als solche stets in Beziehung zu ihren diskursiven Einbindungen setzt.⁹⁴

Hinsichtlich einer Analyse der Stimme schlägt die Musikerin und Musikwissenschaftlerin Nina Sun Eidsheim vor dem theoretischen Hintergrund der Voice Studies eine Herangehensweise vor, die den genannten Prämissen von IVB sehr nahekommt. Anstatt Stimmen und Klang als kulturelles Produkt entsprechend existierender Kategorien und Stile im Sinne einer »figure of sound«⁹⁵ zu analysieren, plädiert Eidsheim dafür, »to move from analysis of sound to analysis of the way that sound is listened to«⁹⁶. Musik beziehungsweise Sound im weiteren Sinn versteht Eidsheim als »vibrational practice«⁹⁷, die eine körperorientierte, multisensorische Perspektive erfordere. Diese materielle Perspektivierung macht, vergleichbar mit IVB, den Körper der Wahrnehmenden zum analytischen Ausgangspunkt, in dem gehörte, gefühlte, gesehene Bewegungen resonieren.⁹⁸ Eidsheims Ansatz kann im Kontext jüngerer Strömungen der Sound Studies situiert werden. Anstelle der weiter oben erwähnten theoretischen Dichotomie von Hören und Sehen, stehen hier unter dem Stichwort des »Post-Sonischen« eine Verschränkung der Sinne sowie eine Demetaphorisierung des Hörens im Zentrum, wie es auch Veit Erlman mit dem Begriff der *Auralität* nahelegt.⁹⁹

auch ein Instrument der Notation von Bewegung darstellt, orientiere ich mich nur an den analytischen Kategorien.

- 92 Nicole Haitzinger / Claudia Jeschke / Christiane Karl: Die Tänze der Opfer. Tänzerische Aktionen, BewegungsTexte und Metatexte. In: Gabriele Brandstetter / Gabriele Klein / Pina Bausch (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps*. Bielefeld: transcript 2014, S. 177–194, hier S. 188.
- 93 Claudia Jeschke: *KörperBewegungen: Denkfiguren der Theaterwissenschaft; Perspektiven der Tanzforschung*. Habilitationsschrift, Universität Leipzig, 1998, hier S. 2: »Was bedeutet, Bewegung als repräsentative, theatral relevante – als anthropologisch erkenntniseffektive Theorie nicht nur des Tanztheaters, sondern auch von Theatralisierungsvorgängen allgemein zu erörtern. Tanz versteht sich in diesem Zusammenhang als Radikalisierung jeglichen Bewegungsverhaltens und jeglicher Bewegungsinszenierung.«
- 94 Vgl. Jeschke: *Tanz als BewegungsText*, S. 49.
- 95 Eidsheim: The Micropolitics of Listening to Vocal Timbre, o.S.
- 96 Ebd. Herv. i.O.
- 97 Eidsheim: *Sensing Sound*, S. 79.
- 98 Es ist kein Zufall, dass Eidsheim als ein Fallbeispiel ihrer Studie Meredith Monks an der Schnittstelle von choreographischer und vokaler Praxis situierte Inszenierung *Songs of Ascension* (2008) dient.
- 99 Mit Auralität meint Erlman eine »Beschreibung auditiver Praxis« (S. 8), die 1) das »otozentrische« Modell durch ein »otofugales« Hören ablöst, das klangliche Phänomene an sinnlichen Grenzen etwa zum Haptischen und Kinästhetischen situiert; und die 2) »die Stofflichkeit und Singularität akustischer Phänomene« (S. 12) in Verschränkung des Materiellen mit historisch-kulturellen Bedeutungen in die Wahrnehmung rückt; um so 3) Anschlüsse zu verschiedensten anderen Wissens-

In ihrer Verbindung ergeben beide Methoden einen für diese Arbeit fruchtbaren Ansatz, der es ermöglicht, vokale und motorische Bewegungen nicht getrennt, sondern in ihren sinnlichen Verflechtungen und Wirkungspotenzialen zusammenzudenken. Dieser Ansatz wird hier methodisch ebenfalls übertragen auf die Analyse historischer Produktionen, indem die materielle Modellierung und Wahrnehmung von Stimmen wie Körpern anhand von Bildquellen, Libretti und insbesondere Beschreibungen der ästhetischen Erfahrung durch Kritiker:innen (re-)konstruiert wird. Da die Wahrnehmung von Stimmen und Körpern immer in Beziehung zu ihren diskursiven, symbolischen Bedeutungen steht, bilden die daraus entstehenden Spannungen das produktive Feld, das hier im Zentrum stehen soll – »a space of contestation between voice and signification«.¹⁰⁰

Darüber hinaus treten im Laufe der Studie Figuren der griechischen Mythologie auf. Das Ensemble aus der Gorgonin Medusa, den Sirenen und der Nymphe Echo verweist auf verschiedene strukturelle Beziehungen von Stimme und Körper sowie damit verbundene Wirkungskonzepte. Diese Figuren machen nicht nur eine lange Geschichte der diskursiven Verbindung »anderer«, vom Logos abweichender Stimmen mit dem Femininen evident, sondern sie resonieren darüber hinaus in figurativen Fragmenten gegenwärtiger vokaler Choreographien.

Theoretische Konstellationen

Konstellationen von Körper und Stimme sind, wie beschrieben, prekäre Momentaufnahmen, die zwischen Inszenierung und Wahrnehmung, Materialität und Bedeutung changieren. Mladen Dolar nennt den von der Stimme evozierten Körper einen »spektralen Körper«,¹⁰¹ wobei wechselhafte Bruchlinien durch die mutmaßliche Einheit von Stimme und Körper verlaufen und zugleich spektral zu diversen Bedeutungen und Kontexten hin ausstrahlen. Die theoretischen Kontexte, zu denen die Stimme in dieser Studie ausstrahlt, sind insbesondere queere und feministische Theorien. Obwohl bewegte Körper im Tanz unweigerlich mit interdependenten Fragen von Gender verbunden sind, nehmen geschlechtertheoretische Studien in der deutschsprachigen Tanz- und Theaterwissenschaft auf der einen sowie Bezüge zu Tanz und performativen Künsten in der sozialwissenschaftlich dominierten Geschlechterforschung auf der anderen Seite bemerkenswerterweise noch immer eine tendenzielle Randposition ein.¹⁰² Mit einer Perspektive, die die Verschränkungen von Ästhetischem und Politischem in choreographischen Stimm-Körper-Inszenierungen in den Blick rückt, ist es ein Anliegen dieser Studie, einen Beitrag in diesem Kontext zu leisten.

feldern zu ermöglichen (vgl. Veit Erlmann: Auralität. In: Morat / Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound*, S. 8–13).

¹⁰⁰ Ryan Dohoney z.n. Feldman / Zeitlin: The Clamor of Voices, S. 14.

¹⁰¹ Vgl. Mladen Dolar: Voices That Matter. In: Feldman / Zeitlin (Hrsg.): *The Voice as Something More*, S. 339–355, hier S. 344.

¹⁰² Vgl. Jenny Schrödl / Katharina Rost: Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft. In: *Open Gender Journal* (2017), <https://doi.org/10.17169/ogj.2017.8> (letzter Zugriff: 01.10.2023) sowie Yvonne Hardt / Anna-Carolin Weber: Choreographie – Medien – Gender: Eine Einleitung. In: Marie-Luise Angerer / Yvonne Hardt / Anna-Carolin Weber (Hrsg.): *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich: Diaphanes 2013, S. 9–25.

Zentrale Begriffsfelder der Arbeit sind das Performative, mit den ihm inhärenten imaginären Perspektiven, und das Affektive. Diese Ansätze bilden in wechselnden Gewichtungen den theoretischen Hintergrund der Studie und treten im Sinne von Konstellationen in produktive Beziehungen zueinander. Ihre Verwicklung mit Fragen von Identität verbindet die Stimme aufs Engste mit gendertheoretischen Ansätzen des Performativen. Diese fragen im Sinne Judith Butlers danach, wie jeweilige gesellschaftliche Normen von Geschlecht, Sexualität und Race sich durch den körperlichen Vollzug materialisieren. Nach Butler ist »der Körper nicht bloß Materie [...], sondern ein unaufhörliches Materialisieren von Möglichkeiten«.¹⁰³ Diese Möglichkeiten sind nicht frei wählbar, sondern bedingt durch die jeweiligen gesellschaftlichen Konventionen. Die spezifische, singuläre Materialität des Körpers steht in dieser Perspektive immer in Beziehung zum Symbolischen und zur Frage, wie Identität gesellschaftlich konzipiert wird.¹⁰⁴ Zugleich hat der Bereich des Imaginären einen maßgeblichen Anteil an den Möglichkeiten der Verkörperung: in der Spannung zwischen jeweiligen Normen, die primär als imaginäre Instanz erscheinen, und dem Potenzial, *anderes zu imaginieren*.¹⁰⁵

Diese Bindung des Körpers und – wie über Butler hinaus zu ergänzen wäre – der Stimme an jeweilige kulturelle Kodierungen, Kontexte und Bedeutungen unterbricht die Perspektive des Affekts, indem sie nicht danach fragt, was ein Körper oder eine Stimme *ist*, sondern *was sie vermögen*.¹⁰⁶ Im Gegensatz zum Gefühl, das verinnerlichte, im psychologischen Sinn bereits klassifizierbare Gemütsbewegungen meint, beschreibt der Begriff Affekt vielmehr von außen zustoßende Widerfahrnisse.¹⁰⁷ Affekte können in der

103 Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 301–320, hier S. 304.

104 Vgl. Feldman / Zeitlin: *The Clamor of Voices*, S. 12.

105 Vgl. Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London: Routledge 2002 (1990), S. 90: »Always already a cultural sign, the body sets limits to the imaginary meanings that it occasions, but is never free of an imaginary construction. The fantasized body can never be understood in relation to the body as real; it can only be understood in relation to another culturally instituted fantasy, one which claims the place of the ›literal‹ and the ›real.‹«

106 Diese Perspektive wurde maßgeblich von Gilles Deleuze seit den 1980er Jahren rekurrend auf Baruch Spinozas Denken und dessen Frage nach dem Vermögen des Körpers geprägt. Deleuze und Félix Guattari formulieren die Implikationen des Affektiven so: »We know nothing about a body until we know what it can do, in other words, what its affects are, how they can or cannot enter into composition with other affects, with the affects of another body, either to destroy that body or to be destroyed by it, either to exchange actions and passions with it or to join with it in composing a more powerful body.« (Gilles Deleuze / Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum 2011, S. 284.)

107 Die Etymologie »von lat. *afficere* (hinzutun, einwirken, antun, anregen)« als der lat. Übersetzung des griech. *páthos* beschreibt das » was passiv empfangen, wahrgenommen, erlitten wird. [...] Affekte sind so als etwas begriffen, was dem Menschen ›angetan‹ wird, was er durch seine Abhängigkeit von der Außenwelt ›erleidet.‹« (Hartmut Grimm: Affekt. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Bd. 1): Absenz-Darstellung*. Metzler 2000, S. 16–49, hier S. 18–19.) In je spezifischen historischen Perspektivierungen ist Affekt ein zentraler Begriff theatricaler Wirkungskonzepte von der antiken Tragödie bis zum späten 18. Jh., wenn er vom Begriff des (verinnerlichten) Gefühls zunehmend verdrängt wird (siehe dazu Doris Kolesch: Gefühl. In: Erika Fischer-Lichte

Konzeption des Philosophen Brian Massumi als ein Zustand der *Intensität* verstanden werden:

»Intensity is qualifiable as an emotional state, and that state is static-temporal and narrative noise. It is a state of suspense, potentially of disruption. [...] It is not exactly passivity, because it is filled with motion, vibratory motion, resonance. And it is not yet activity, because the motion is not of the kind that can be directed (if only symbolically) toward practical ends in a world of constituted objects and aims [...].«¹⁰⁸

Dieses Verständnis des Affekts als intensiver, aber unbestimmt »lärrender« emotionaler Zustand rückt den Körper und seine Bewegungen in ihrer Relationalität zu anderen Körpern hervor.¹⁰⁹ Befreit von psychologischen Zugriffen und Differenzierungen in Passivität und Aktivität, versucht Affekt das zu beschreiben, was kaum wahrnehmbar vor jeder Identifizierbarkeit aufscheint, was noch nicht zu Bedeutung geronnen ist, aber dennoch – oder gerade wegen seiner kaum merklichen Wirkungsmacht – eingebunden ist in soziale Prozesse.¹¹⁰

Gerade die Stimme operiert stark in Bereichen des Affektiven, womit ihr ein besonderes Vermögen eigen ist, intensive – dissoziierende wie kollektivierende – soziale Situationen zu erzeugen, wie die Autor:innen des Sammelbandes *Sound and Affect* formu-

/ Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 119–125.) Seit dem frühen 21. Jh. verweist eine Vielzahl interdisziplinärer Publikationen auf die gestiegene Anerkennung von Emotion und Affekt als kulturellen, sozialen, politischen und nicht zuletzt ästhetischen Kategorien und eine damit verbundene Aufwertung des Körperlichen, Sinnlichen, Nicht-Rationalen gegenüber vernunftbetonten Diskursen. Exemplarisch genannt seien hier: Iris Därmann / Kathrin Busch (Hrsg.): »*pathos*«: *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Bielefeld: transcript 2007 sowie Klaus Herding / Bernhard Stumpfhaus (Hrsg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Berlin: De Gruyter 2004.

108 Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press 2007, S. 26. Massumis Theorien zum Affekt beziehen sich maßgeblich auf Auseinandersetzungen mit Gilles Deleuze und Baruch Spinoza sowie empirische neurologische Forschungen.

109 Durch die Akzentuierung von Körper und Bewegung ist es kein Zufall, dass Affekt in der Rezeptionslinie von Deleuze/Massumi gerade in der Tanzwissenschaft der vergangenen Jahre intensiv rezipiert wurde. Zum Affekt im Kontext von Kunst und Tanz siehe u.a. Arno Böhler / Krassimira Kruschkova / Susanne Valerie (Hrsg.): *Wissen wir, was ein Körper vermag? Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. Bielefeld: transcript 2014. Zu Affekt in historischer Perspektive von Tanz im Kontext des Tragischen siehe Häitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*. Zu Affekt im Kontext von zeitgenössischem Tanz/Performance siehe u.a. Bojana Cvejić: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan 2015; Stefan Apostolou-Hölscher: *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld: transcript 2015 und Gerko Egert: *Emotion und Bewegung. Tanzwissenschaftliche Perspektiven*. In: Hermann Kappelhoff / Jan-Hendrik Bakels / Hauke Lehmann / Christina Schmitt (Hrsg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 416–421.

110 Vgl. Mathew Arthur: Affect Studies. In: Eugene O'Brian (Hrsg.): *Oxford Bibliographies in Literary and Critical Theory*, New York / Oxford: Oxford University Press, 2021, <https://www.doi.org/10.1093/obo/9780190221911-0103> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

lieren: »Affect affects sound, and sound affects affect, in such a way that social agents are disposed and attuned, or indisposed and tuned out, to social events and forces.«¹¹¹

Während die theaterwissenschaftliche Stimmforschung stark performative Perspektiven einnimmt, sind die eher in der Tanzwissenschaft rezipierten affektiven Ansätze bisher kaum in Bezug zu Inszenierungen und Wirkungen der Stimme in den szenischen Künsten gesetzt worden. Mit der Frage nach vokalen Choreographien drängt sich in der vorliegenden Studie allerdings eine Verknüpfung von performativen und affektiven Perspektiven auf, deren produktives Zusammenwirken Yvonne Hardt und Anna-Carolin Weber im Kontext von Tanz und Choreographie hervorheben:

»Letztere [affektive Ansätze] fokussieren die Widerständigkeiten choreographischer und körperlicher Praktiken, während Erstere [performative Ansätze] die Eingliederung choreographischer Praktiken in Ordnungsstrukturen betonen. Diese Verschränkung erweist sich jedoch als durchaus ergänzend, da über sie deutlich wird, dass beide Zugänge eine Perspektive auf Aktionsräume und die Konzeptionalisierung von Gender als einem *doing* und *undoing* ermöglichen.«¹¹²

Im Kontext vokaler Choreographien eröffnen sich über diese theoretische Perspektive Fragen danach, wie die inszenierten vokalen Körper sich in ihren spezifischen Modellierungen zu historisch-kulturellen Differenzkategorien verhalten und wie sie diese affektiv und in sinnlichen Verflechtungen durchkreuzen.

Denkfigur Choreophonie

Um in dem komplexen Geflecht von Konstellationen von Körper und Stimme zu navigieren, schlage ich die Denkfigur der Choreophonie vor. Damit soll keinesfalls eine wie auch immer geartete ›Gattung‹ von Choreographien der Stimme definiert werden. Choreophonie ist vielmehr ein provisorischer Begriff, der Stimme und Körper im Kontext von Tanz und Choreographie im Verbund adressiert. Als Denkfigur zielt Choreophonie darauf ab, die Verschachtelungen vokaler Körper und choreographierter Stimmen in immer wieder neuen Gefügen wahrzunehmen.¹¹³ Choreophonie ist entsprechend im Plural zu denken. In der Verbindung von *chorós* als altgriechisch Tanzplatz, Reigen, Tanz¹¹⁴ und der Stimme im weiten Sinn von *phoné* rücken mit der Denkfigur die materiellen Modellierungen und Beziehungen zwischen Körpern, Stimmen, Bewegungen und Räumen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese Perspektive betont damit jene auditiven Facetten,

¹¹¹ Judith Irene Lochhead / Eduardo Mendieta / Stephen Decatur Smith: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Sound and Affect. Voice, Music, World*. Chicago: University of Chicago Press 2021, S. 1–33, hier S. 2.

¹¹² Hardt / Weber: *Choreographie – Medien – Gender*: Eine Einleitung, S. 22.

¹¹³ In seiner historischen und politischen Perspektivierung vokaler Körper im Kontext von Choreographie grenzt mein Ansatz sich ab von Verwendungen, die Choreophonie auf die räumliche Bewegung von Stimmen oder Klängen reduzieren, wie etwa der Klangkünstler Andres Bosshard oder der Choreograph Pablo Ventura es tun.

¹¹⁴ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Choreographie*. In: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 52–55, hier S. 52.