

performativer Aufführung und Wahrnehmung, zwischen Sprache und Körper, sinnlichem und in sozial-kulturelle Kontexte eingebundenem Ereignis bringt sie Räume der Reibung und der Auseinandersetzung hervor, in denen die Ästhetik der Stimme auf ihre ethischen und politischen Dimensionen trifft.³²

Zwischen Ent- und Verkörperungen der Stimme: Forschungsperspektiven

Diese prekäre Position der Stimme macht sie zugleich zu einem Gegenstand aller Disziplinen und keiner.³³ John Durham Peters fasst die diversen theoretischen Perspektiven auf die Stimme polemisch folgendermaßen zusammen: »as power, medium, art, organ, and eros«.³⁴ Bezeichnenderweise funktionalisieren die fünf Bereiche Stimme auf je spezifische Weise. Ihre klangliche Materialität als solche erscheint hier nicht. Diese Verdrängung der materiellen Stimme beziehungsweise ihr gespanntes Verhältnis zu Bedeutungen und Funktionalisierungen ist symptomatisch für die mehrdeutige Konstitution der Stimme und spiegelt sich in theoretischen Annäherungen.

Jacques Derridas 1967 erschienenes Hauptwerk *De la Grammatologie*, einer der Gründungstexte des Poststrukturalismus, kann als eine Art Scharnier betrachtet werden zwischen historischen Perspektivierungen der Stimme in metaphysischer Tradition und gegenwärtigen Positionen.³⁵ In seiner Analyse dechiffriert und kritisiert Derrida einen das westliche Denken prägenden Phonologozentrismus, demzufolge Stimme in ihrer vermeintlichen Einheit mit dem Subjekt als Garant von Präsenz, Identität und Sinn verstanden worden sei. Während Derrida aus dieser Diagnose eine in höchstem Maße einflussreiche Priorisierung der Schrift ableitet, die im Spiel mit den Zeichen lediglich Spuren statt Präsenzen hinterlasse, vernachlässigt er dabei, dass das Verständnis von Stimme, auf das er sich bezieht, selbst auf einer Reduktion basiert. Denn Stimme wird sowohl von Derrida als auch in der von ihm kritisierten Denktradition mit Logos gleichgesetzt. In diesem Sinn steht sie ausschließlich im Dienste sinnhafter, gesprochener Sprache, wodurch der je spezifische Körper und die singuläre Materialität – bei Derrida wie im Phonologozentrismus – der Stimme entzogen werden.³⁶ Die Verkomplizierungen, die die Stimme in ihren ausufernden, undomestizierbaren Zwischentönen hervorbringt, werden mit der phonologozentristischen Bestimmung verdrängt. Ähnliches gilt für Jacques Lacans einflussreiche psychoanalytische Einordnung der Stimme als

32 Vgl. Doris Kolesch: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: Epping-Jäger / Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*, S. 267–281, hier S. 279–280.

33 Vgl. Kolesch / Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen.

34 Peters: *The Voice and Modern Media*, S. 88.

35 Zu einer vielstimmigen Übersicht zu historischen philosophischen Positionen zur Stimme siehe u.a. Jean-Luc Nancy: *Vox Clamans in Deserto*. In: Ders.: *The Birth of Presence*. Stanford: Stanford University Press 1993, S. 234–247.

36 Siehe zu einer Problematisierung von Derridas entkörperlichter Stimme u.a. Annette Schlichter / Nina Sun Eidsheim: Introduction: Voice Matters. In: *Postmodern Culture* 24,3 (2014); Cavarero: *For More than One Voice*, besonders S. 213–241; Fred Moten: *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 2003; Dieter Mersch: Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch / Krämer (Hrsg.): *Stimme*, S. 211–268.

Triebobjekt (Objekt a) in seinen Seminaren der 1960er Jahre.³⁷ Stimme wird hier ebenfalls in Gegenbewegung zur phonologozentristischen Einheit gerade nicht mit dem Subjekt gleichgesetzt. Sie ›gehört‹ nach Lacan weder Subjekt noch Objekt, sondern bildet vielmehr ein strukturelles, letzten Endes aphonisches Objekt, das einen prekären Status zwischen Anwesenheit und Abwesenheit einnimmt und nie mit dem materiellen Körper deckungsgleich ist, sondern einen unüberwindbaren Riss durch ihn verlaufen lässt.³⁸

Beide Theorien zur Stimme haben, trotz ihrer tendenziellen Entkörperung des Vokalen, maßgeblich dazu beigetragen, dass die Stimme seit Beginn des 21. Jahrhunderts explizit in den Fokus kultur- und geisteswissenschaftlichen Interesses gerückt ist. Von enormem Einfluss für eine Aufwertung der Stimme im Kontext des sogenannten ›sonic turn‹³⁹ sind darüber hinaus die aus Kanada kommenden Impulse der Sound Studies seit den 1970er Jahren zu nennen.⁴⁰ Trotz großer Heterogenität der einzelnen Positionen rückt hier das Hören ins Zentrum, wodurch historische, mediale, ästhetische, soziale sowie politische Fragen von Klang und Stimme zu Forschungsgegenständen wurden. Imprägniert von einem an die Cultural Studies angelehnten Denken wurde damit einer Erweiterung nicht nur der Musikwissenschaft, sondern der Kunst- und Geisteswissenschaften allgemein hin zur Kategorie Sound der Weg bereitet.⁴¹ Die sich aus diesem Kontext jüngst formenden Voice Studies, die etwa in Nina Sun Eidsheims Ansatz eine

-
- 37 Zur Stimme als Triebobjekt siehe u.a. Alice Lagaay: *Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis*. In: *e-pisteme* 1,1 (2008), S. 53–62 sowie Reinhart Meyer-Kalkus: Blick und Stimme bei Jacques Lacan. In: Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Boston: Brill 2007, S. 217–235.
- 38 Zu den vielfältigen Kontexten, in denen die Stimme als Objekt operiert, siehe Dolar: *His Master's Voice*.
- 39 Siehe u.a. Tom McEnaney: The Sonic Turn. In: *Diacritics* 47,4 (2019), S. 80–109. Zum ›acoustic turn‹ siehe Petra M. Meyer (Hrsg.): *Acoustic Turn*. München: Fink 2008. Die explizite Rede von einem ›sonic turn‹ verschleiert allerdings leicht, dass die Hinwendung zum Klanglichen in keinem Fall ein Signum der Gegenwartskünste darstellt, sondern gerade die Tanz- und Theaterreformen des frühen 20. Jh. eine Affinität für das Klangliche (und die Bewegung) prägt. Ulrike Haß schreibt in diesem Sinn vom Musikalischen, das von den historischen Avantgarden bemüht wurde, um andere Konstellationen sinnlicher Geflechte zu inszenieren: »Mit der Eigenart inszenatorisch gewählter Mittel, die sich wechselseitig ›angehen‹, hängt eine immanent sich entfaltende Aktivität zusammen. Sie löst selbstaffirmative Prozesse aus, die von einem relationalen Geflecht getragen und moduliert werden. Für deren Beschreibung, Wirkungsweise und Inszenierung wurde und wird immer wieder *das Musikalische* in Anspruch genommen. Und dies wäre die letzte, im hiesigen Zusammenhang vielleicht als die entscheidende zu bezeichnende Drift: von den Dispositiven des Sichtbaren, die das Malerische, das Photographische und selbst noch das entstehende Kino tragen, hin zur musikalischen Relation, die im Klang ist, die in der Musik ist und zugleich über die Musik hinausgeht. Das Musikalische affiziert neue Verfahren der Versprachlichung, der Verlautbarung, der Sichtbarmachung, der Komposition und der Inszenierung.« (Ulrike Haß: *Konstellationen denken*. In: Leon Gabriel / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: transcript 2019, S. 181–198, hier S. 190–191.)
- 40 Einschlägige Publikationen sind etwa R. Murray Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books 1994 (1977); Sterne: *The Audible Past*.
- 41 Vgl. Sabine Sanio: Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft. In: *kunsttexte.de*, 04/2010, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7500/sanio.pdf> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

radikalere Einbindung der Materialität von Stimme und der multisensorischen Körperlichkeit ihrer Wahrnehmung fordern, können im Sinne eines kolonialkritischen Projekts verstanden werden, das universalisierende westliche Differenzierungen und Kategorisierungen zu suspendieren versucht.⁴²

Im deutschsprachigen Raum ist in diesem Kontext in den vergangenen knapp zwanzig Jahren aus Perspektive von Philosophie, Kultur-, Medien-, Musik- und Theaterwissenschaft eine Vielzahl an Publikationen hervorgegangen.⁴³ Ohne diese diversen Positionen hier nennen zu können, mag festgehalten werden, dass sie erstens deutlich machen, dass sich der Stimme nur transdisziplinär angenähert werden kann. Zweitens wird Stimme dabei in ihren ereignishaften, rhythmischen, klanglichen, nicht-sprachlichen Facetten thematisiert – allerdings nicht losgelöst vom Logos, sondern gerade in der gegenseitigen Bedingtheit. Drittens wird die Akzentuierung des Hörsinns in der Literatur mit einer Destabilisierung tradierter westlicher Aufteilungen der Sinne und Künste in Verbindung gebracht. Im Zuge der genannten Tendenzen wurden von der Theaterwissenschaft die Bedeutung von Klang und Hören allgemein sowie Inszenierung und Performanz von Stimmen im Besonderen vielfältig theoretisiert.⁴⁴ Doris Kolesch und Sybille Krämer haben die Stimme in diesem Zusammenhang als »performatives Phänomen *par excellence*«⁴⁵ stark gemacht, das sich durch Ereignishaftigkeit, Aufführungs- und Verkörperungscharakter, ein Potenzial zur Transgression sowie Intersubjektivität auszeichnet. In weiterer Konsequenz wurden insbesondere durch Jenny Schrödl die Beziehungen von Stimme und Geschlecht im Theater weiter in den Fokus gerückt.⁴⁶

Vor diesem Hintergrund stellt die Theoretisierung der Stimme im Tanz und in ihren Bezügen zu Körper und Bewegung im weiteren Sinn paradoxerweise ein Forschungsde-

42 Vgl. Martha Feldman / Judith T. Zeitlin: *The Clamor of Voices*. In: Martha Feldman / Judith T. Zeitlin (Hrsg.): *The Voice as Something More. Essays toward Materiality*. Chicago / London: University of Chicago Press 2019, S. 3–33, hier S. 14: »Recent tendencies in the academy push us toward rethinking music as a subset of the larger category of sound and away from our past focus on music as a unique, exalted domain preternaturally bent on edging out others by colonizing them or representing them as noisy (non-Western) alterities.«

43 Exemplarisch siehe Kittler / Macho / Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*; Epping-Jäger / Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*; Felderer (Hrsg.): *Phonorama*; Kolesch / Krämer (Hrsg.): *Stimme*; Maren Butte / Sabina Brandt (Hrsg.): *Bild und Stimme*. Paderborn: Fink 2011; Morat / Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound*.

44 Siehe u.a. Patrick Primavesi: *Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozess*. In: *Forum Modernes Theater* 14,2 (1999), S. 144; Lynne Kendrick / David Roesner (Hrsg.): *Theatre Noise. The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011; Wolf-Dieter Ernst / Nora Niethammer / Berenika Szymanski-Düll / Anno Mungen (Hrsg.): *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015; Rost: *Sounds That Matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*; Jenny Schrödl: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript 2012. Siehe auch die Seite des Interdisziplinären Wissenschaftsportals der Forschungsplattform Elfriede Jelinek und des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums zum Thema Stimme bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, <https://jelinek-ach-stimme.univie.ac.at/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

45 Kolesch / Krämer: *Stimmen im Konzert der Disziplinen*, S. 11.

46 Siehe u.a. Jenny Schrödl: *Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie*. In: Friedemann Kreuder / Michael Bachmann / Julia Pfahl / Dorothea Volz (Hrsg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript 2012, S. 145–157.

siderat dar. Dies erstaunt nicht nur in Anbetracht der Präsenz der Stimme in der Praxis von Tanz und Performance, sondern auch insofern, als maßgebliche Impulse der jüngeren Stimmforschung anderer Disziplinen gerade aus der Aufwertung der Kategorien Körper und Körperlichkeit im Zuge der performativen Wende der 1990er Jahre gekommen sind.⁴⁷ Es wäre zu erwarten, dass Tanz hier einen privilegierten Forschungsgegenstand darstellen würde.

Neben wichtigen jüngeren Publikationen von »choreo-vocalists«⁴⁸ aus der künstlerischen Praxis⁴⁹ findet Stimme lediglich in wenigen tanzwissenschaftlichen Veröffentlichungen Erwähnung. Dies ist etwa in Laurence Louppes 1997 erschienener *Poésie de la Danse Contemporaine* der Fall, in der sie den Atem und damit verbundene »Un-Stimmen«⁵⁰ im Tanz seit den 1980er Jahren als choreographisches »Werkzeug« betrachtet. Stimme situiert sie aber dezidiert jenseits der Sprache als ein pauschalisiertes »Wildes«, wodurch letzten Endes wiederum die Materialität spezifischer Körper aus der Wahrnehmung gerät. Ein Abschnitt von Susanne Foellmers Untersuchung zum Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz widmet sich den »Mund-Stücke[n]«⁵¹ als einer Form des Grotesken, wobei jedoch die visuelle Dimension zentral ist. Auch in Gerald Siegmunds psychoanalytisch geprägter Untersuchung zur *Abwesenheit* in Choreographien um die Jahrtausendwende findet die Stimme immer wieder Erwähnung. Stellt Siegmund zwar fest, dass »[d]er kritische Punkt [...] der undefinierte Raum zwischen [...] Bewegung und Stimme«⁵² ist, so lässt seine Studie offen, wie derartige Räume beschaffen sein können und was sie zu bewirken vermögen. Katja Schneiders Monographie *Tanz und Text* fokussiert die Stimme als Medium gesprochener Sprache, wobei die Spannung zwischen Text und Körper im Zentrum steht, während die Stimme selbst in den Hintergrund tritt.⁵³ Schließlich sei an dieser Stelle auch der Bereich choreomusikologischer Forschung erwähnt, der explizit den strukturellen und perzeptiven Beziehungen von Musik und Tanz sowie im erweiterten Sinn von Klang und Bewegung – vielfach unter Berücksichtigung kognitionswissenschaftlicher Ansätze – nachgeht.⁵⁴ Dabei fällt aber nicht nur eine Vernachlässigung der Stimme im materiellen, nicht metaphorisch-

-
- 47 Siehe zur performativen Wende u.a. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- 48 Rok Vevar / Irena Z. Tomažin: Dance, Voice, Speech, Sound. In: Jasmina Založnik / Pia Brezavšček / Rok Božovičar (Hrsg.): *Voice of Dance*, Sonderheft *Maska*, 36,203 (2021), S. 78–84, hier S. 82.
- 49 Etwa Založnik / Brezavšček / Božovičar (Hrsg.): *Voice of Dance*; Jule Flierl: *Störlaut*. Genf: Motto 2018; Antonia Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: Éditions L'Œil d'Or 2008.
- 50 Laurence Louppe: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld: transcript 2009, S. 80.
- 51 Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 232.
- 52 Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006, S. 468.
- 53 Katja Schneider: *Tanz und Text. Zu Figurationen von Bewegung und Sprache*. München: K. Kieser 2016.
- 54 Siehe u.a. Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012; Sabine Karoß / Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Klänge in Bewegung. Spurensuchen in Choreografie und Performance*. Bielefeld: transcript 2017; Patrizia Veroli / Gianfranco Vinay (Hrsg.): *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Abingdon / New York: Routledge 2018; Stephanie Jordan: Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge. In: *Dance Research Journal* 43,1 (2011), S. 43–64.

musikalischen Sinn auf,⁵⁵ sondern auch die Abwesenheit kritischer Theorien, die Klang und Bewegung in Bezug zu Fragen von Gender, Sexualität und Race adressieren. Wenn die Choreomusikologin Inger Damsholt etwa betont, »to be aware of the potential epistemological distance between feminist theory and that of musicological areas focusing on the bodily basis of music«,⁵⁶ dann wäre Damsholts Skepsis entgegenzuhalten, dass es gerade jene mutmaßliche Distanz zwischen queer-feministischen sowie macht- und kolonialkritischen theoretischen Ansätzen und der Kategorie Klang ist, die in oben skizzierten neueren Forschungen der Sound und Voice Studies auf produktive Weise kollabiert.⁵⁷

Deziiert der politischen und feministischen Bedeutung von Stimme und Hören im Tanz seit der Moderne widmet sich der grundlegende Essay *The Voice of the Dancing Body* (2009) von Bojana Kunst.⁵⁸ Durch die von den hörenden und vokalisierenden Körpern moderner Tänzer:innen aufgekündigte Verknüpfung von Tanz und Sprache – wie sie die »beredten« Körper historisch diskursiv hervorgebracht haben – würden, so Kunst, andere Konzepte von Körper, Subjektivierung und Tanz ermöglicht. Es sind die von Kunst angeregten komplexen Fragen zum Verhältnis von Stimme, Körper und Subjekt, denen die vorliegende Arbeit nahesteht.

Die genannten Texte liefern entscheidende Impulse, indem sie überhaupt die Kategorie Sound thematisieren beziehungsweise die Dimension der Stimme im Tanz erwähnen und einzelne Aspekte, Verfahren und Wirkungen erhellen. Dennoch kann konstatiert werden, dass sowohl ausführliche Untersuchungen produktions- und wahrnehmungsästhetischer Aspekte des Vokalen in Tanz und Choreographie ausstehen als auch eine historische Perspektivierung des Phänomens. Zudem sind explizite Verflechtungen von Tanzwissenschaft und Sound Studies oder den sich erst in jüngster Zeit formierenden transdisziplinären Voice Studies nicht nur im deutsch-, sondern auch im englischsprachigen Raum ein bemerkenswertes Forschungsdesiderat.⁵⁹

Während es in der theaterwissenschaftlichen Forschung im Zuge des postdramatischen Theaters und der Ästhetik des Performativen vordergründig um ein Anders-Sprechen und die Aufwertung anderer stimmlicher Äußerungen geht,⁶⁰ verlangt das Verständnis von Praktiken der Stimme im Tanz nach einer anderen historischen Kontextualisierung. Denn erstens ist die Tatsache, dass in der Praxis mit vokalen Artikulationen

55 Stephanie Jordan adressiert etwa unter der Überschrift *Multiple Voices* Stimme primär im metaphorischen Sinn musikalischer Stimmen sowie bezogen auf die in unterschiedlichem Maße gegebene Handlungsmacht zwischen Komponist:innen und Performer:innen (vgl. Stephanie Jordan: *Mark Morris: Musician-Choreographer*. Binsted: Dance Books 2015, S. 101–105.)

56 Inger Damsholt: Identifying »choreomusical research«. In: Veroli / Vinay (Hrsg.): *Music-Dance*, S. 19–34, hier S. 27–28.

57 Siehe etwa Brandon LaBelle: *Acoustic Justice. Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*. New York / London: Bloomsbury Academic 2021; Schlichter / Eidsheim: Introduction: Voice Matters; Virginie Magnat: *The Performative Power of Vocality*. London: Routledge 2020.

58 Kunst: *The Voice of the Dancing Body*.

59 Eine der wenigen Ausnahmen ist Aoife McGrath / Marcus Cheng Chye Tan / Parthana Purkayastha / Tereza Havelková: Editorial: Sounding Corporeality. In: *Theatre Research International*, 46,2 (2021), S. 108–114, <https://doi.org/10.1017/S0307883321000043> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

60 Siehe u.a. Schrödl: *Vokale Intensitäten*, S. 11–19.

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 Choreographie 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 Verstärkte von Stimmen im Kontext des zeitgenössischen Tanzes greifen teilweise nicht nur auf verkürzte 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 zurückscheut, 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 rau, 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