

Julia Ostwald

Choreophonien

Konstellationen von Stimme
und Körper im Tanz
der Moderne und der Gegenwart

[transcript]

Julia Ostwald
Choreophonien

TanzScripte | Band 68

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren. Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.

Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren, mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Julia Ostwald (Dr. phil.) ist Tanzwissenschaftlerin und arbeitet als Universitätsassistentin für Gender Studies an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Ihr Interesse in Lehre und Forschung gilt historischen und gegenwärtigen Körperpolitiken, Voice und Sound Studies, der Performativität des Atmens sowie transkulturellen Inszenierungen von Gender im Kontext von Tanz, Choreographie und performativen Künsten.

Julia Ostwald

Choreophonien

Konstellationen von Stimme und Körper im Tanz
der Moderne und der Gegenwart

[transcript]

Das vorliegende Buch wurde als Dissertation im Fach Tanzwissenschaft im Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg eingereicht.

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung durch die Publikationsförderung und die Open-Access-Förderung der mdw - Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie durch die Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris Lodron Universität Salzburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Julia Ostwald

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Zeichnung von André Hellé in »Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, 1920-1924«, 1923, S. 16; Signatur: IFN-53112942. Copyright der Bibliothèque Nationale de France

Korrektorat: Ela Maywald

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468449>

Print-ISBN: 978-3-8376-6844-5

PDF-ISBN: 978-3-8394-6844-9

Buchreihen-ISSN: 2747-3120

Buchreihen-eISSN: 2747-3139

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorbemerkungen	9
-----------------------------	---

Einleitung	11
Stimme – das ›Organ‹, das nicht eins ist	15
Zwischen Ent- und Verkörperungen der Stimme: Forschungsperspektiven	19
Konstellationen: Methodische Überlegungen	24
Denkfigur Choréphonie	37

I Stimmen des intensiven Affekts: Lachen, Weinen, Schreien

Antonia Baehr <i>Lachen</i> (2008)	45
Medusas Lachen	48
Lachen als Wiederholung und Maske	51
Gesicht und Stimme als Landschaft/Stimmschaft	55
Prekäre Gemeinschaft	61
Valeska Gert <i>Baby</i> (um 1926)	65
Desynchronisiertes Stimm-Gesicht	69
›Pathos des Protests‹	73
Fazit: Stimmen des intensiven Affekts	79

II Queere lyrische Stimmen

Trajal Harrell <i>Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)</i> (2012)	85
Voguing Antigone	88
Sirenen als Figuren des Fabulierens	91
Fabulierende Gesten, Posen und Stimmen	95

Choreophones Desorientieren	102
Ida Rubinstein <i>Le Martyre de Saint Sébastien</i> (1911)	107
Ida Rubinstein als Heiliger Sebastian.....	111
Queere Exzentrizität von Stimme und Pose.....	119
Melodramatische Ästhetik	124
Fazit: Queere lyrische Stimmen	129

III Chorische Stimmapparate

Marta Górnicka / ['hu:r kobj+] <i>Magnificat</i> (2011)	137
Chor der Zungen	139
Performatives chorisches In-Zungen-Sprechen	143
Chor der Zungen als ambivalentes Organ.....	154
Vera Skoronel / Berthe Trümpy <i>Der gespaltene Mensch</i> (1927).....	157
<i>Der gespaltene Mensch</i> im Kontext der Sprechchorbewegung	157
Rhythmus-Bilder	161
Choreographierte Antiphonien	163
Rhythmisierter Abstraktion als Scharnier chorischen Sprechens und Bewegens	168
Mitschwingende Gemeinschaft.....	175
Fazit: Chorische Stimmapparate	179

IV Technologisierte Stimm-Körper

Liquid Loft <i>My Private Bodyshop</i> (2005)	185
Posthumane Stimm-Körper	186
»Akustische Dislozierung«: Wo ist der Ort der Stimme?	190
›Gesprochen-Werden‹ und ›Performing Voice‹	193
Les Ballets Suédois <i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i> (1921)	199
Phonographie – Photographie – Choreographie	202
Choreographie gehörloser Puppen	208
Cinematische Stimm-Körper	213

Fazit: Technologisierte Stimm-Körper	219
---	-----

V Pneumatische Bewegungen

João Fiadeiro <i>I am here</i> (2003)	227
Synästhetisches Hören	228
<i>I am here</i>	230
Respirative Empathie und der im Atem erscheinende Körper	235
Dunkles Atmen	238
Rauschen: Der im Atem verschwindende Körper	241
Doris Humphrey <i>Water Study</i> (1928)	247
Atem als choreographisches Prinzip	249
Hegemoniales ›harmonisches‹ Atmen	257
Respiratives Sehen und das ›kleine Geräusch‹ des Ausatmens	259
Fazit: Pneumatische Bewegungen	263
Schluss	265
Literatur- und Quellenverzeichnis	273

Vorbemerkungen

Die Genese dieses Buches ist vielen Personen zu verdanken, einige möchte ich hier explizit nennen.

Den eigentlichen Anstoß für das Projekt haben Kerstin Wagner und Janez Janša gegeben, über die mir Mladen Dolars Buch *His Master's Voice* in die Hände gefallen ist. Danke! Diese Publikation wäre überdies sinnlos ohne die Arbeiten der Künstler:innen, auf die sie sich bezieht. Ein besonderer Dank daher an Antonia Baehr, Marta Górnicka, Chris Haring, Trajal Harrell sowie Ernst Mitzka, die Materialien und Gedanken großzügig mit mir geteilt haben.

Mein Dank gilt außerdem Martina Thiele für die Initiierung sowie Martina Berthold und der Salzburger Landesregierung für die Finanzierung einer Stelle, ohne die diese Arbeit nicht geschrieben hätte werden können. Danke auch an Zoe Lefkofridi für ihren vehementen Einsatz für eine Verlängerung in Zeiten der Covid-19-Pandemie.

Mein größter Dank im Entstehensprozess gebührt meiner Betreuerin Nicole Haitzinger, die mir die Türen zu historischem Arbeiten geöffnet und mich mit ihrem unerschütterlichen Vertrauen über alle Zweifel hinweggetragen hat.

Sehr herzlich danken möchte ich Evelyn Annuß für ihre genaue Lektüre von Teilen des Manuskripts und das sichere Aufspüren und befruchtende Diskutieren neuralgischer Punkte.

Für Austausch und Anregungen danke ich außerdem den Kolleg:innen der Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg und des Doktoratskollegs geschlecht_transkulturell sowie der AG Gender der Deutschen Gesellschaft für Theaterwissenschaft um Jenny Schrödl und Rosemarie Brucher.

Und schließlich ein großer Dank an Nani und Ossi nicht nur für das Bestreiten unzähliger Sommer.

L, M und F: Danke für sowieso alles. Ileo.

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=SLUihVcXP40> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

choréographischen Praktiken auf vielfältigste Weisen laut – etwa in den kontrapunktischen Duetten des Sprechens und Bewegens des Choréographen Jonathan Burrows und Komponisten Matteo Fargion;⁴ in Choréographien 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 Ingvartsens *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 Choréographinnen 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 Choréographien, 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 Choréographien 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 enthierachisiert. 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 »berederter Körper⁷ 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: *Beredete 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 Stimbildung 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 ebensolchen 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 Choréographien 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 bewegenden, 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 Choréographien 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=zjgGO4yjA_o (letzter Zugriff: 01.10.2023).

Stimme – das ›Organ‹, das nicht eins ist

Aber was meint Stimme? Die Stimme ist kein einzelnes Organ, sie ist vielmehr ein Apparat, der sich aus einem komplexen Verbund höchst differenzierter Strukturen zusammensetzt: darunter Lunge und Zwerchfell, Luftröhre mit Kehlkopf und Stimmbändern, Rachen, Mund, Lippen und Zunge. Die Stimme ereignet sich entlang dieser Kette physischer Orte und verbindet auf ihrem Weg Körperareale, die mit gesellschaftlich so getrennten Bereichen wie Essen, Atmung, Sprechen oder Sexualität assoziiert sind.¹⁴ Um Laute zu erzeugen, bedarf es zudem muskulärer Spannung, nicht nur der Stimmlippen, sondern des ganzen Körpers im Verbund mit dem Atem.¹⁵ Stimme ist ein Akt physischer Bewegung, wie auch Steven Connor eindrücklich darstellt:

»Der Atem wird gespannt, wie ein Bogen gespannt wird, indem Druck gegen den Widerstand des Zwerchfells und der Zwischenrippenmuskeln ausgeübt wird. Die Kraft der Stimme entsteht durch die kinetische Energie, die frei wird, wenn diese Muskeln in ihre Ruheposition zurückkehren. Die Energie der Stimme wird nicht einfach abgegeben. Damit ein Klang zur Stimme wird, muss weiterer Widerstand entgegengesetzt werden. [...] Sie [die Stimme] ist ein Bemühen und zugleich eine Störung: sie versetzt die Welt in Spannung.«¹⁶

Die uneindeutige anatomisch-physiologische Beschaffenheit der Stimme führt historisch zur antiken Debatte, ob sie Blas- oder Saiteninstrument sei.¹⁷ Stimme wird da-

14 Zur Kehle als erotischem Organ siehe etwa Francesca T. Royster: »The throat is an erotic space that can both encode and undercut gender. It is the site of performative expression where desire becomes manifest – where desire is transformed into communication. The larynx shapes the air, turns it, warms from our mouths, and shapes it into expression. The larynx is a collaborative part, polyamorous, working with teeth and tongue and diaphragm and lungs, but sometimes it has its own ideas. [...] Throats are part of the erotic act, commanding, whispering, swallowing. Like the brain, the throat is a sexual organ that both genders, all genders share. It is not surprising, then, that the throat has been an important site for rituals of sexual identity and the surveillance of gender codes, from Renaissance castrati to Freud's Dora to Linda Lovelace.« (Francesca T. Royster: *Sound Like a No-No*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2012, S. 119.)

15 Aristoteles zufolge ist Atem noch keine Stimme. Erst durch die spezifische Spannung des ›Beseelten‹ entsteht das, was er als Stimme bezeichnet: »Die Stimme aber ist eine Art Schall eines beseelten Wesens. Unbeseelte Wesen haben keine Stimme, man spricht bei ihnen vielmehr nur vergleichsweise von Stimme [...]. Stimme ist der Laut eines Lebewesens, aber nicht mit jedem beliebigen Körperteil. Da aber nur klingt, wenn etwas schlägt, und zwar an etwas und in etwas – letzteres aber ist die Luft –, so haben logischerweise nur jene Lebewesen eine Stimme, die Luft einatmen. [...] Und so ist die Stimme das Anschlagen der eingeaatmeten Luft an die sogenannte Luftröhre, hervorgerufen durch die in diesen Körperteilen befindliche Seele.« (Aristoteles: *De Anima* II, 5. In: Gernot Krapinger (Hrsg.): *Aristoteles: De Anima. Über die Seele*. Stuttgart: Reclam 2011, S. 103–105.)

16 Steven Connor: *The Strains of Voice*. In: Brigitte Felderer (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 158–198, hier S. 159–160.

17 Die Bedeutung dieser Unterscheidung kommt im blutigen mythologischen Wettstreit zwischen dem Laute spielenden Apoll und dem Flöte spielenden Sartyr Marsyas zum Ausdruck. Zur Laute kann gesungen werden, wodurch Apoll den rationalen, maskulin konnotierten Gesang eines gleich einer Saite gespannten Körpers repräsentiert. Die Stimme von Marsyas dagegen ist nicht zu unterscheiden vom Atem, sie ist durchdrungen von Körperlichkeit, mit ihr tritt nicht nur der Körper in

mit zum Aushandlungsort von differenzierten Körpermodellen, die sie nicht nur grundsätzlich politisieren, sondern mit interdependenten geschlechtlichen Ordnungen verbinden.

Explizit formuliert Aristoteles diese politische Dimension in seinen Schriften zur *Politik*, wenn er die Stimme hierarchisch differenziert in klangliche Erscheinung (als *phoné*) und artikulierte Rede (als *lógos*).¹⁸ Während er Ersteres dem animalisch konnotierten unmittelbaren Ausdruck von Empfindungen zuschreibt im Sinne einer Noch-nicht-Sprache, sei Letzteres dem Menschen vorbehalten und stiftet die Basis der politischen Gemeinschaft. Das Politische der Stimme liegt damit vor jeder verbalen Aussage bereits in ihrer Aisthesis, ihrer sinnlichen Wahrnehmung begründet, die jedes Lautwerden differenziert in insignifikanten Lärm oder intelligible Sprache.¹⁹ Die Stimme bildet so gewissermaßen den Kristallisierungspunkt, in dem sich dichotome Vorstellungen wie ›Kultur‹ und ›Unkultur‹, ›menschlich‹ und ›nicht-menschlich‹, ›eigen‹ und ›fremd‹, ›sinnhaft‹ und ›sinnlich‹ manifestieren. Derartige Zuschreibungen vermag die Stimme zugleich implodieren zu lassen. Im Gegensatz zu Perspektiven, die die Politik der Stimme metaphorisch als ›eine Stimme haben‹ im Sinne von Ermächtigung verstehen,²⁰ folgt die Arbeit der Position Jacques Rancières, der unter Bezugnahme auf Aristoteles Fragen politischer Teilhabe als Teil von Regimen sinnlicher Aufteilungen begreift:

»Das sprechende Tier, sagt Aristoteles, ist ein politisches Tier. Doch der Sklave ›besitzt‹ die Sprache nicht, obwohl er sie versteht. [...] Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann. [...] Die Unterteilung der Zeiten und Räume, des

seiner mutmaßlichen Irrationalität über seine Grenzen, das Flötespiel lässt auch die Gesichtszüge entgleisen. Der Streit endet bekanntlich mit dem Sieg des rationalen Apolls, der Marsyas zur Strafe bei lebendigem Leibe häuten lässt (vgl. Steven Connor: *Whisper Music*, Vortrag im Rahmen von *Giving Voice*, Centre for Performance Research, Aberystwyth, 28.03.2008, <http://stevenconnor.com/whispermusic/whispermusic.pdf> (letzter Zugriff: 01.10.2023)).

18 Vgl. Aristoteles: *Politik*, hrsg. und übersetzt v. Eckart Schüttrumpf. Hamburg: Felix Meiner 2012, Buch I, S. 6: »Nun hat der Mensch als einziges Lebewesen Sprache; die Stimme gibt zwar ein Zeichen von Schmerz und Freude, deswegen ist sie auch den übrigen Lebewesen verliehen [...]; die Sprache dient aber dazu, das Nützliche und Schädliche, und daher auch das Gerechte und Ungerechte, darzulegen. Denn dies ist den Menschen gegenüber den anderen Lebewesen eigentlich, allein ein Empfinden für Gut und Schlecht, Gerecht und Ungerecht und anderes zu haben. Die Gemeinschaft in diesen Dingen begründet aber Haushalt und Staatsverband.«

19 Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik. In: Ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008, S. 21–74. Auch Giorgio Agamben bezieht sich in seiner Diagnose der politischen Unterscheidung in zoe als ›nacktes Leben‹ und bios als politisches/zivilisiertes gesellschaftliches Leben auf Aristoteles' Differenzierung der Stimme: »The link between bare life and politics is the same link that the metaphysical definition of man as ›the living being who has language‹ seeks in the relation between *phoné* and *lógos*.« (Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press 1998, S. 7.)

20 Wie etwa in Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? In: Dies.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant 2020, S. 17–118.

Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor.«²¹

Entsprechend führt die aisthetische Aufteilung der Stimme zu weitreichenden Ein- und Ausschlüssen. So wurde *phoné* als Stimme vor oder jenseits des *lógos* in dominierenden Linien westlichen Denkens vielfach als feminin, wild, infantil oder barbarisch attribuiert und damit einhergehend außerhalb des Rationalen positioniert.²² Wie Stimmen und ihre Beziehungen zu Körpern inszeniert werden, ist damit Teil von mikropolitischen Praktiken. Unter dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägten Begriff Mikropolitik verstehe ich in dieser Arbeit das somatische und affektive Handlungs- und Wahrnehmungsfeld, das dem Politischen zugrunde liegt.²³ Diese impliziten, verkörperten Praktiken, die etwa diffuse Affekte, ästhetische und moralische Tendenzen formen, wirken schließlich auf differenzierte Weisen im Makropolitischen, wie die Politikwissenschaftlerin Jane Bennett zusammenfasst: »Micropolitics aims to reform, refine, intensify, or discipline the emotions, aesthetic impulses, moral and moralistic urges, and diffuse moods that enter into (and make possible) political programmes, [...] ideological commitments, and policy preferences.«²⁴

Zur mikropolitischen Konstitution der Stimme gehört daher, dass sie nie als solche, sondern immer nur als *gehörte* Stimme existiert. Sie ist ein relationales und performatives Phänomen. Wie sie jeweils wahrgenommen wird, und was sie vermag, entsteht durch den Akt ihres Vernehmens.²⁵ Das Hören von Stimmen ist dabei als erlernte Praxis zu verstehen, die historisch-kulturell wandelbaren Bedingungen unterliegt.²⁶ In diesem Sinn bezeichnet etwa die Musikwissenschaftlerin Nina Sun Eidsheim eingetüpfte Mikropolitiken des Hörens, das heißt die Ausrichtung der Ohren auf erlernte Identifizierungen und Differenzierungen (z.B. in feminine und maskuline, alte und junge, rassifizierte und nicht-rassifizierte Stimmen), als »figure of sound«²⁷. Gleichwohl aber ist die Stim-

21 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 26.

22 Teils beziehen sich diese Attribute explizit auf die vermeintliche Unfähigkeit zu artikulierter Sprache, wie lat. *infans*: stumm, nicht sprechend (vgl. Wolfgang Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, S. 579) oder griech. *bárbaros*: nicht-griechisch, unkultiviert, roh, auch onomatopoetisch für ›stammelnd‹ (vgl. ebd. S. 98.) Exemplarisch für zahlreiche spezifischere Literatur zu diesem Zusammenhang seien hier genannt Carson: *The Gender of Sound*; Adriana Cavarero: *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press 2005; Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Berlin: Suhrkamp 2014.

23 Vgl. Jane Bennett: Postmodern Approaches to Political Theory. In: Gerald F. Gaus / Chandran Kukathas (Hrsg.): *Handbook of Political Theory*. London: SAGE 2004, S. 46–56, hier S. 51.

24 Ebd.

25 Vgl. Doris Kolesch / Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 7–15, hier S. 10.

26 Siehe hierzu u.a. Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press 2006 sowie Katharina Rost: *Sounds That Matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript 2017.

27 Vgl. Nina Sun Eidsheim: The Micropolitics of Listening to Vocal Timbre. In: *Postmodern Culture* 24,3 (2014), o.S. Sie setzt diesem auf Erkennen und Verstehen ausgerichteten Paradigma das Prinzip von Singen als relationalem Tun im Sinne einer »vibrational practice« gegenüber: »My turning to

me auch ein Widerfahrnis,²⁸ indem sie gerade in ihren mannigfaltigen Verlautbarungen, ihren lärmenden und undomestizierten Klängen den Rahmen von Bedeutungen zu überschreiten vermag hin zu affektiven, tendenziell unbestimmten Situationen. Die Stimme als *phoné* teilt mit dem bewegten Körper ein spezifisches Vermögen, die Einfriedungen der Sprache zu weiten, zu verlagern, zu sprengen hin zum Intensiven und Affektiven, das sich nicht auf sprachlich-symbolische Bedeutungen reduzieren lässt, aber zugleich nicht außerhalb davon situiert werden kann.

Darüber hinaus ist die Wahrnehmung von Stimme – zumal im theatralen Raum – nie getrennt vom Körper zu verstehen und nicht auf das Hören zu reduzieren. Selbst eine akusmatische Stimme ohne Körper evoziert imaginäre Vorstellungen von Körper. Entgegen der historischen Trennung der Künste in einzelne Sinne wird Stimme im Verbund der Sinne sehend, hörend, kinästhetisch erfahren.²⁹ Was zur kulturellen und historischen Prägung der Wahrnehmung von Stimmen gesagt wurde, gilt schließlich ebenso für ihre Erzeugung. Keine Stimme ist ein schlicht naturgegebener Fingerabdruck der Präsenz eines Subjekts. Vielmehr werden Stimmen durch Körpertechniken und mediale Technologien modelliert, entsprechend veränderlicher gesellschaftlicher Normen, wie sie etwa die vokale Performanz von Geschlecht betreffen.³⁰

Die anatomische und physiologische Prekarität der Stimme – ihre über den Körper verteilte Positionierung vom Innersten bis zu seinen Rändern und weit über die physiologischen Grenzen hinaus sowie ihre Erzeugung aus einer körperlichen Spannung heraus – ist gleichsam Spiegel ihrer gänzlich instabilen Konstitution.³¹ Aufgespannt zwischen

vibration is fueled by my interest in thinking about music as practice, not object. Music as vibration is something that crosses, is affected by, and takes its character from any materiality, and because it shows us interconnectedness in material terms, it also shows us that we cannot exist merely as singular individuals.«

- 28 Vgl. Bernhard Waldenfels: Stimme am Leitfaden des Leibes. In: Cornelia Epping-Jäger / Erika Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont 2003, S. 19–35.
- 29 Siehe dazu auch den Befund von Jenny Schrödl und Doris Kolesch zur sprechenden Figur im bürgerlichen Theater, die zwar nachhaltigen Einfluss erfahren hat, aber dennoch in Anbetracht der grundsätzlichen Intermedialität des Theaters als historische Ausnahme betrachtet werden muss. Ihre Diagnose kann analog für den stummen Körper des Tanzes geltend gemacht werden: »Theater ist als konstitutiv intermediales Geschehen ernst zu nehmen, das sich an alle Sinne richtet und insbesondere das Zusammenspiel der Sinne vorführt und hinterfragt. Sound im Theater realisiert sich stets als Zusammenklang von Stimmen, Musik, Geräuschen, Klängen und dergleichen mehr, sodass die Privilegierung von Stimme und Sprechen im bürgerlichen Theater des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts keineswegs als Normalfall oder gar Norm, sondern eher als Sonderfall aufgefasst werden muss.« (Jenny Schrödl / Doris Kolesch: Theaterwissenschaft. In: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 162–169, hier S. 165.) Zu Verflechtungen der Sinne und deren politischen Implikationen siehe auch: Eidsheim: *Sensing Sound*; Andre Lepecki / Sally Banes: Introduction. The Performance of the Senses. In: Dies. (Hrsg.): *The Senses in Performance*. New York: Routledge 2007, S. 1–7.)
- 30 Siehe u.a. Annette Schlichter: Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity. In: *Body & Society* 17,1 (2011), S. 31–52. Siehe auch Doris Kolesch / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit 2004.
- 31 Vgl. John Durham Peters: The Voice and Modern Media. In: Kolesch / Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*, S. 84–100.

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 Garantin 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 Zwischenräumen 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 entkörperlicher 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 selbstaaffirmative 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 paradoxe Weise 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 Chorographien 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 Bozovičar (Hrsg.): *Voice of Dance*, Sonderheft *Maska*, 36,203 (2021), S. 78–84, hier S. 82.

49 Etwa Založnik / Brezavšček / Bozovičar (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 Louppé: *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 Figuren 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

Dezidiert 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 vokalisiierenden 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 / Prarthana Purkayastha / Tereza Havelková: Editorial: Sounding Corporeality. In: *Theatre Research International*, 46,2 (2021), S. 108–114, <https://doi.org/10.1017/S030788321000043> (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 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 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 (Valentina 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.

die sich der *Choreographie* tendenziell entziehen, da diese über ihre von *graphéin* (altgriech. Schreiben) abgeleitete Endung verknüpft ist mit der visuellen und sprachlichen Ordnung.¹¹⁵ *Choreographie* umfasst in ihren instabilen historisch wie ästhetisch wandelbaren Bedeutungen etwa die Aufzeichnung, Notation und Vorschrift von Tanz, aber auch die performative Seite des Tanzens selbst, im Sinne eines Schreibens im Raum.¹¹⁶ Die »Erfahrung« der *Choreographie* situiert der Tanz- und Performancetheoretiker André Lepecki mit Bezug auf die erstmalige Erörterung von *Choreographie* im 1589 erschienenen Traktat *Orchésographie* des Jesuitenpriesters Thoinot Arbeaus im Kontext eines historisch maskulinen und majoritären Projekts, dessen Ziel die Regulierung und Disziplinierung von Körper und Tanz gewesen sei. Dieser »choreographic apparatus of capture« hat Tanz nicht nur aus dem Sozialen entrückt, sondern ihn mit Bedeutung, Präsenz und Archivierbarkeit verknüpft.¹¹⁷ Lepecki schreibt es den diversen Strategien von Tänzerinnen der Moderne zu, das *Choreographische* durch den Tanz umgedeutet zu haben: »[...] a redoing of the choreographic itself, moving it away from its majoritarian origins and imperatives; this falling is already the work of dance.«¹¹⁸ In diesem Zusammenhang scheint es kein Zufall, dass Lepecki das Hören, genauer: das Hören auf den Körper, als Möglichkeit akzentuiert, um *Choreographie* anders zu denken, und zwar sowohl bezogen auf künstlerische Praktiken als auch auf Tanztheorie: »To relisten to the body daily as it unfolds multiple modes of being is also a project for dance theory – to listen attentively to its words and fashions, and find in them its escape routes.«¹¹⁹ Die im Kontext choreographischer Praktiken verortete Denkfigur der *Choréphonie* ist nicht in Opposition zur *Choreographie* zu verstehen. Sie bedeutet vielmehr ein mehr oder weniger auffällig werden des »redoing«, wie Lepecki es oben nennt, eine Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die Verschränkungen und Spannungen, die sich zwischen dem Visuellen/Sprachlichen und dem Auditiven/Vokalen ergeben.

¹¹⁵ Wurde *Choreographie* im Sinne von (Vor-)Schrift, Regel, Aufzeichnung historisch an der Sprache orientiert und entsprechend rhetorischer Regeln als Rede strukturiert, so gibt Gabriele Brandstetter zu bedenken, dass eine Geschichte der *Choreographie* im Zusammenhang damit betrachtet werden muss, »in welcher Weise die historisch sich wandelnde Auffassung von Sprache, Schrift und von der Funktion von Aufschreibesystemen auch die Bedeutung von [Choreographie] als Tanz(be)schreibung verändert.« (Brandstetter: *Choreographie*, S. 52.) Seit dem späten 20. Jahrhundert hat sich – nicht zuletzt im Zuge performativer und queer-feministischer Theorien – der dominierende kulturtheoretische Fokus auf Schrift, einschließlich damit verknüpfter Metaphern wie »Kultur als Text« und »Körper als Einschreibefläche«, relativiert. Vielmehr sind die epistemologischen und politischen Bedeutungen oraler Kulturtechniken, performativer Praktiken sowie Aspekte wie Körperlichkeit und Affektivität ins Zentrum geisteswissenschaftlicher wie künstlerischer Auseinandersetzungen getreten. In diesen Zusammenhang fügt sich die Denkfigur *Choréphonie* ein.

¹¹⁶ Vgl. Anna Leon: Between and Within *Choreographies*: An Early *Choreographic Object* by William Forsythe. In: *Dance Articulated* 6,1 (2020), S. 64–88. Zu erweiterten Bedeutungen des *Choreographie*-Begriffs siehe Leon: *Expanded *Choreographies* – *Choreographic Histories**.

¹¹⁷ André Lepecki: *Choreography as Apparatus of Capture*. In: *The Drama Review* 51,2 (2007), S. 119–123, hier S. 122.

¹¹⁸ Ebd., S. 123.

¹¹⁹ Ebd.

Tanz wird in diesem Sinn hier als ein multisensorisches Phänomen verstanden, das nicht auf die historisch diskursiv gesetzte Trennung der Sinne und eine Fokussierung auf das Regime des Sichtbaren beschränkt werden kann. Indem Choreophonien danach verlangen, Stimme und Körper, Hör-, Fühl- und Sichtbares in Beziehung zueinander zu analysieren (statt kanonisierten disziplinären Trennungen der Sinne zu folgen), ist der Denkfigur ein politisches Moment inhärent. Denn in der historisch veränderlichen Aufteilung der Sinne – in Künste, Wissenschaftsdisziplinen, körperliche Funktionen – verbinden sich Soma und (Körper-)Politiken, wie André Lepecki und Sally Banes hervorheben:

»[P]erception and the sensorium are to be understood as historically bound cultural agents, constantly being activated and repressed, reinvented and reproduced, rehearsed and improvised. [...] To carry out the task of analyzing ›the senses in performance‹ is also to carry out bio-political investigations of the many critical thresholds where the corporeal meets the social, the somatic meets the historical, the cultural meets the biological, and imagination meets the flesh.«¹²⁰

Indem Choreophonien andere sinnliche Verteilungen von Tanz jenseits des Sichtbaren addressieren, ergeben sich Bezüge zu dem Feld, das Ashon T. Crawley aus Perspektive der Black Studies mit dem Begriff »Choreosonics« umreißt.¹²¹ Mit dem für Crawley aus dem Differenzdenken der Aufklärung hervorgegangenen historischen Ausschluss des Sonischen aus der Choreographie dechiffriert er eine Rassifizierung von Praktiken, die Klang und Bewegung verbinden. Er verwendet den Begriff Choreosonics, um eine enthierarchisierte Verbindung von Bewegung und Klang, sich bewegenden und klingenden Körpern zu entwerfen.¹²² Dabei geht die Aufhebung sinnlicher Differenzierungen nach Crawley mit der Präferenz für ein ungesichertes, indeterminiertes Wissen einher: »[...] the knowledge of hesitance, the knowledge of the very possibility of indistinction, the knowledge of indeterminacy. The distinction, the categorical difference, of choreography and sonicity becomes undone.«¹²³

Diese Studie schließt an Crawleys Befund an, überträgt ihn aber in einen spezifischen Kontext: erstens richtet sich die Aufmerksamkeit mit der Denkfigur Choreophonien auf die Stimme; zweitens bilden case studies des modernen und gegenwärtigen euroamerikanischen Tanzes und ihre interdependenten Verflechtungen mit Gender, Sexualität und Race den Gegenstand der Untersuchung. *Phoné* als immanenten Teil des Choreographischen – als Choreophonie – zu denken, zielt damit in zweierlei Richtungen: zum einen auf die ästhetische Praxis der Choreographie selbst im Sinne einer dringend gebotenen theoretischen Aufarbeitung der Beziehungen von Stimme und Bewegung. Zum anderen implizieren Choreophonien in ihren anderen Verteilungen und Adressierungen der Sinne potenziell mikropolitische Bedeutungen, die sich in je

120 Lepecki / Banes: Introduction. *The Performance of the Senses*, S. 1.

121 Vgl. Ashon T. Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*. New York: Fordham University Press 2016. Crawley befasst sich in seiner Studie mit der ästhetischen ›choreosonischen‹ Praxis der vorwiegend schwarzen US-amerikanischen Pfingstbewegung (Blackpentecostalism).

122 Vgl. ebd., S. 28.

123 Ebd., S. 109, Herv. J.O.

spezifischen ästhetischen Verfahren manifestieren, wie sie diese Studie im Laufe der folgenden fünf Kapitel untersuchen wird.

I Stimmen des intensiven Affekts: Lachen, Weinen, Schreien

»Within these precarious encounters, an incendiary corporeal logic undoes the rational along its insurgent and desiring edges, invasive and involved, I am captured in the glistening luscious viscera of spit sound speech. Such dances intoxicate; pleasure and horror and beauty are never singular but always multiple, echoing, stumbling, spasming, dancing.«¹

Jenn Joy

¹ Jenn Joy: *The Choreographic*. Cambridge: The MIT Press 2014, S. 71.

Im Lachen – und seinen teils fließenden Übergängen zum Weinen und Schreien – bricht sich die Stimme in ihrer ganzen Körperlichkeit Bahn. Wir haben es mit Lauten zu tun, die ihr Zentrum nicht in den feinmotorischen Artikulationen von Zunge, Lippen und Mund haben, sondern aus den Tiefen des Körpers hervordringen, den Körper in einem energetischen Überschuss explodierend in den Raum und ins Soziale zu anderen Körpern hin ausdehnen. Dabei können die konvulsiven vokalen und motorischen Stotterbewegungen des Lachens selbst als Tanz verstanden werden,² die allerdings im gleichen Zuge tradierte Verständnisse von Tanz als Bewegung in Frage stellen, oder genauer: zur Disposition stellen, was unter Bewegung verstanden wird.

Im Kontext des Tanzes der Moderne steht das Lachen in einer spezifischen Nähe zum sogenannten ›Primitiven‹,³ wie es sich etwa in den ›Ton-Tänzen‹ der Berliner Tänzerin Valeska Gert in den 1920/30er Jahren zeigt, die in diesem Kapitel besondere Beachtung finden wird. Insbesondere seit Beginn des 21. Jahrhunderts ist im Kontext des sogenannten zeitgenössischen Tanzes eine zunehmende Zahl an Produktionen zu verzeichnen, die die vokalen und motorischen Eruptionen des Lachens als choreographisches Material verwenden, wie in Antonia Baehrs Performance *Lachen* (2008), der sich der erste Teil dieses Kapitels widmen wird.⁴ Mit dem Lachen greifen diese Arbeiten auf ein spezifisches körperliches Ereignis zurück, das eine wie auch immer geartete emotionale Aufladung vermittelt, die sich zugleich potenziell auf die Zuschauenden/-hörenden zu übertragen vermag. Diesen Lachstücken ist gemein, dass sie in keinerlei Weise im Regime des Komischen operieren, vielmehr versetzen sie die Zuschauenden primär in einen affizierten Zustand. Mit dem Lachen und seinen Übergängen zum Schreien und Weinen rückt dieses Kapitel in diesem Sinn choreographierte wie evozierte *Affekte* ins Zentrum, die Bedeutungen durch körperliche Ansteckung zu suspendieren vermögen.

Aufgrund seiner affizierenden Macht wird Lachen in westlicher Tradition dominierend als Rückfall ins Animalische und Verlust der Vernunft bewertet, denn wer lacht, dem

-
- 2 Siehe etwa die Analogie, die Bataille zwischen Tanzen, Lachen, Weinen zieht: »The laughter or the tears break out in the vacuum of thought [...]. [T]hese moments, like the deeply rhythmized movements of poetry, of music, of love, of dance, have the power to capture and endlessly recapture the moment that counts, the moment of rupture, of fissure.« (Georges Bataille: Knowledge of Sovereignty. In: Fred Botting / Scott Wilson (Hrsg.): *The Bataille Reader*. Oxford / Malden: Blackwell 1997, S. 300–312, hier S. 305.) Nancy spricht vom Lachen als einem »harsh dance« (Jean-Luc Nancy: Laughter, Presence. In: Ders.: *The Birth of Presence*, S. 368–392, hier S. 392.) Auch die Etymologie scheint eine Nähe von Tanzen und Lachen anzudeuten mit dem lat. *video* als ›lachen‹, das möglicherweise von Sanskrit »spielen, tanzen« abgeleitet ist (vgl. Daniel Ménager z.n. Anca Parvulescu: *Laughter. Notes on a Passion*. Cambridge / London: MIT Press 2010, S. 92).
- 3 Vgl. Parvulescu: *Laughter*, S. 64. In ihren Analysen zum Phänomen des Lachens betont Anca Parvulescu die Verknüpfung von Tanz und Lachen in Friedrich Nietzsches Schriften: »Since Nietzsche, laughter and dancing have held hands as thresholds toward an ›elsewhere‹. In this context, laughter is a primitive dance of the body.« (ebd.) Bezeichnenderweise ist Nietzsches Zarathustra, einer der zentralen poetologischen Texte für moderne Tänzer:innen wie Isadora Duncan und Martha Graham, nicht nur ein Tänzer, sondern ebenso ein Lachender.
- 4 Zu nennen wären hier etwa *Laughing Hole* (2006) von La Ribot, Maguy Marins *Ha! Ha!* (2006), Lisbeth Gruwez' *AH/HA* (2014), Alessandro Sciarronis *Augusto* (2018) oder Flora Détraz' *Muyte Maker* (2018).

oder der versagt die Sprache.⁵ Lachen ist somit alles andere als lächerlich. Bezeichnungen wie ›sich ausschütten vor Lachen‹ und ›sich kaputtlachen‹ oder ›totlachen‹ verweisen auf die mit ihm verbundene Gefahr des Verlustes des Selbst und eine unmittelbare Krise des Subjekts. Grundloses, schallendes Lachen ist im phallogozentrischen Diskurs tief verwurzelt als Signum des ›Anderen‹⁶ – das heißt des Animalischen, ›Primitiven‹, Wahnsinnigen und insbesondere Femininen.⁷ Damit ist Lachen nicht zufällig ein wiederkehrender Topos feministischer Theorien⁸ und künstlerischer Praktiken,⁹ die sich den körperlichen Ungehorsam und die mimetische Macht des Lachens aneignen, um logozentrische Strukturen und soziale Ordnungen aufzubrechen. Vor diesem Hintergrund befragt dieses Kapitel mit Antonia Baehrs Produktion *Lachen* (2008) sowie Valeska Gerts Miniatur *Das Baby* (um 1926) exemplarisch zwei Choreographien des Lachens nach ihrer jeweiligen Modellierung von Stimmen und Körpern und nach ihrem spezifischen affektiven Vermögen.

-
- 5 Das Lachen fügt sich in das, was Hartmut und Gernot Böhme als das ›Andere der Vernunft‹ beschreiben: »[V]on der Vernunft her gesehen ist es das Irrationale, ontologisch das Irreale, moralisch das Unsichliche, logisch das Alogische. Das Andere der Vernunft, das ist inhaltlich die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehr, die Gefühle – oder besser: all dieses, insoweit es die Vernunft nicht hat aneignen können.« (Hartmut Böhme / Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 13.)
- 6 In der dominierenden lachfeindlichen Tradition gilt das Lachen entsprechend des platonischen Staatsmodells als Antagonist der Vernunft (vgl. Lenz Prütting: *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens*; in drei Bänden. Freiburg: Alber 2013, S. 102). Die christliche Rezeption erweitert diese Ablehnung argumentativ um den Aspekt des Sündhaften und schreibt das Ekstatische des Lachens dem Einfluss teuflischer Wesen zu (vgl. Prütting: *Homo ridens*, S. 1487). In der Aufklärung wird es als Zeichen des Tors oder Narren gesehen und gleichgesetzt mit dem Gotteslästerer bzw. in späterer säkularisierter pathologisierender Deutung dem ›Irren‹ zugeschrieben (vgl. Stefan Busch: *Verlorenes Lachen. Blasphemisches Gelächter in der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2004, S. 28–31 und S. 39–40). Selbst im 19. Jh. werden die Stimmeruptionen der sogenannten Hysterikerinnen als Bauchrednerei des Teufels konzipiert (vgl. Janet L. Beizer: *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press 1994, S. 45–47).
- 7 Siehe dazu u.a. Jean-Luc Nancys Essay zum Lachen ohne Grund und Essenz, das er als ›Frau‹ definiert (vgl. Nancy: *Laughter, Presence*, S. 368).
- 8 Vgl. Silvia Stoller: Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous. In: Esther Hutfless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen 2013, S. 155–170, hier S. 161.
- 9 Siehe dazu u.a. Jo Anna Isaak: *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge 1996.

Antonia Baehr Lachen (2008)

»One is breaking. But from what? And in what direction?«¹

Judith Butler

Die Arbeit der Berliner Künstlerin Antonia Baehr, die sich explizit im Kontext der Choreographie situiert, ist durchdrungen vom Gedanken der unhintergehbaren Konstruiertheit von Identität. Ihre Chorographien können als Versuchsanordnungen beschrieben werden, die kulturelle Einschreibungen in den Körper sowie damit verbundene konditionierte Wahrnehmungsweisen nicht nur offenlegen, sondern in ein Gebiet des Unge- sicherten überführen. Entscheidendes künstlerisches Mittel dafür sind aus der bildenden Kunst entlehnte appropriative Strategien, wie Baehr und befreundete Künstler:innen von *make up productions* schreiben:

»The work we represent falls in between categories of art genres, as choreographical, musical and theatrical performance, as well as categories of gender, as male and female identities. This falling in between is due to complex strategies of appropriation within these categories and conventions.«²

Das Prinzip der Aneignung überträgt Baehr auf alle Ebenen der Performance, es spiegelt sich etwa in der Vermischung ästhetischer Konventionen, in der auf Partituren basierenden Arbeitsweise und der Performance von Gender.³ Mit dieser Herangehensweise ist Baehr im Kontext von Chorograph:innen wie Jérôme Bel, Meg Stuart, La Ribot oder Xavier Le Roy zu situieren, die sich seit den 1990er Jahren verstärkt mit Strategien der

1 Judith Butler: Out of Breath: Laughing, Crying at the Body's Limit. Vortrag Hemispheric Institute 13.06.2019, <https://hemisphericinstitute.org/en/encuentro-2019-keynote-lectures/item/3084-keynote-lectures-004.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

2 *make up productions*: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

3 In einem manifestartigen Text von *make up productions* heißt es dazu: »We appropriate a chosen gender performativity for ourselves through cross-dressing, through drag, driven by our desire to construct who we are ourselves rather than letting society do this alone. We make ourselves up, we are dandies, old men, neuter of gender, drag kings and queens.« (Ebd.)

Verweigerung von Repräsentation und damit verbundenen Erwartungen, (Körper-)Bildern sowie kulturellen Stereotypen auseinandersetzt und damit zugleich das modernistisch geprägte Verständnis von Tanz als Nexus von innerer Bewegtheit und sichtbarer Bewegung in Frage gestellt haben.⁴ Antonia Baehrs Arbeiten zeichnen sich durch ihr geradezu wissenschaftliches Interesse am physischen Ausdruck von Gefühlen aus. Dies wird besonders evident durch ihre Arbeit mit Partituren, die angelehnt an Verfahren des sogenannten postmodernen Tanzes Autor:innenschaft delegieren und den bewegten Körper als Material adressieren.

Lachen ist der dritte Teil einer Trilogie, in der die Bindung von innen und außen, Gefühl und Ausdruck unterbrochen wird zugunsten der körperlichen Erscheinung von Affekten als Material fern von Narration, psychologischen Ursachen oder philosophischen Interpretationen. In allen drei Arbeiten verfolgt Baehr die Frage, wie die Bühne zu einem Spiegel, einem Nachhall der Emotionen des Publikums werden kann, wie sie Bezug nehmend auf die erste Produktion, *Holding Hands* (2000), erklärt: »[H]ow can I get the stage to become a kind of mirror, a reverberation of the audience? That is the idea in all three pieces.«⁵ Mit dieser Ausgangsüberlegung kehrt Baehr gleichsam den Topos der Mimesis um, der in Diskursen zum Tanz als eigenständiger Kunstform seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Übertragung dargestellter Gefühle auf die affektiv bewegten Zuschauenden ins Zentrum gerückt hat.⁶ So stehen in *Holding Hands* jene beschriebenen minimalen Verschiebungen der Mimik des Gesichts, die in erster Linie durch Variationen des Atmens erzeugt werden, und bei der zweiten Produktion *Un après-midi* (2003) die körperlichen Bewegungen während eines (nicht hörbaren) Dialogs im Zentrum. Als »Manifestation von Klang und Körper«⁷ untersucht Baehr das Lachen im gleichnamigen Stück in seinen sicht- und hörbaren Aspekten. Damit sind die mit dem Komischen und Lächerlichen verbundenen tradierten Formen des Lachens im Theater hier nicht relevant. Auch eine Zeichnung von Baehr, die die am Lachen beteiligten Muskeln zeigt (Abb. 1), expo niert das Lachen als ein *körperliches Ereignis*. Verteilt über die muskulären Strukturen von Rumpf, Hals, Kopf und Armen, verdeutlicht diese Abbildung in quasi sezierender Geste die Anatomie des Lachens, losgelöst von einer Logik der Komik.

»Guten Abend, ich werde heute Abend ein Selbstporträt präsentieren. In den Augen der anderen bin ich vor allem jemand, der viel lacht.«⁸ Mit dieser Ankündigung eines »Selbstporträts durch die Augen der anderen«⁹ beginnt Antonia Baehr ihre Performance, in der sie eine Reihe von Lachpartituren performt, die sie sich zum Geburtstag

4 Siehe zu einer Kritik des Labels des sogenannten ›Konzepttanzes‹, mit dem diese Choreograph:innen vielfach belegt wurden: Ramsay Burt: *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford / New York: Oxford University Press 2017, S. 8–13.

5 Antonia Baehr / Xavier Le Roy: Entretien/Interview. In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 80–96, hier S. 81.

6 Vgl. Thurner: *Beredete Körper – Bewegte Seelen*, besonders S. 67–77.

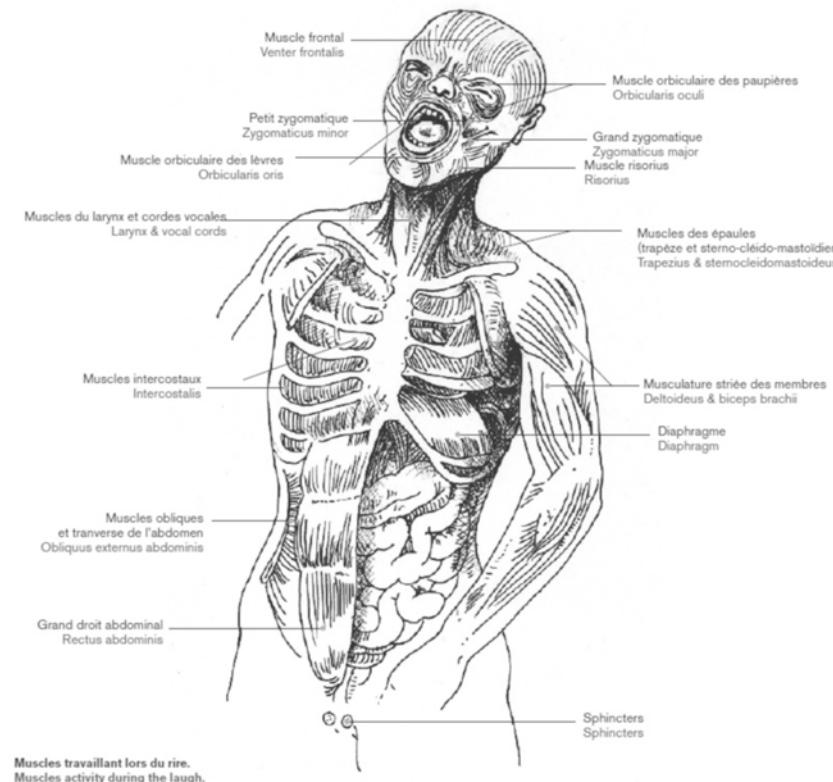
7 Antonia Baehr: Lachen. Manifestation von Klang und Körper. In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* Heft 80 (2009), S. 22–23, hier S. 22.

8 In meiner Analyse beziehe ich mich auf eine Videoaufnahme der Performance in den Pariser Laboratoires d'Aubervilliers 2008 und den Dokumentarfilm von Anne Quirynen: *Das Lachen der Antonia Baehr*, Potsdam 2008/09.

9 Antonia Baehr: Avant-propos / Foreword. In: Dies. (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 6–9, hier S. 6.

von Familie und Freunden gewünscht hat.¹⁰ Die Partituren umfassen verschiedene Medien, sie reichen von ›klassischen‹ papierenen Notenschriften, über Bälle unterschiedlicher Größe, deren Aufprallen als Handlungsanweisung dient, bis zur Aufnahme eines Theremins, die Baehr mit Mund und Körper synchronisiert. Die kollaborative Arbeitsmethode wird in der Performance des Stücks offengelegt, indem die Choreographin vor der Aufführung jeder Partitur den Namen der Autorin oder des Autors nennt und dieser im Hintergrund projiziert erscheint, wodurch, wie Baehr formuliert, die Frage evident wird: »Who is the author of my laugh?«¹¹

Abb. 1: *Muscles activity during the laugh*, 2008. © Antonia Baehr.



Indem Lachen losgelöst von inneren, psychologisch motivierten Ursachen als (Bewegungs- und Klang-)Material verwendet und als Choreographie deklariert sowie explizit

- ¹⁰ Einige dieser Personen sind Alter Egos von Baehr selbst. Die Arbeit wurde zudem entscheidend entwickelt durch mehrere Residenzen in den *Laboratoires d'Aubervilliers*. Gemeinsam mit einer Gruppe freiwilliger Lacher:innen hat Baehr dort in verschiedenen Workshops mit geladenen Expert:innen mit unterschiedlichsten Perspektiven auf Lachen – wie z.B. Lachyoga – experimentiert.
- ¹¹ Baehr: *Avant-propos / Foreword*, S. 6.

im Kontext des zeitgenössischen Tanzes gezeigt wird, strebt Baehr nicht nur eine erweiterte Perspektive auf den Akt des Lachens, sondern auch auf Tanz und Choréographie an:

»Wie nehme ich das Lachen wahr? Als asemantische Sprache, konkrete Poesie? Als Musik? Als Tanz? Als Schauspiel? Als Performance? Als somatische Praxis, zum Beispiel als Yogaübung? [...] Wenn ich das Lachen in einen künstlichen Rahmen stelle wird es, durch den Kontext, in dem es präsentiert wird, notgedrungen als Musik, als Tanz, als Performance oder als somatische Praxis usw. gelesen. Doch durch seine Anwesenheit sprengt oder erweitert es die jeweiligen Spartenbegriffe, genau so, wie es das ›anständige‹ Körperbild sprengt. So hat eine Lachmusik, haben Lachstimmlaute etwas Monströses, wenn ich sie mit ›herkömmlichen‹ Gesangslauten vergleiche.«¹²

Was macht das Lachen in *Lachen* also konkret mit Tanz und Choréographie? Und was macht diese Kontextualisierung wiederum mit dem Lachen? Zu welchen produktiven Spannungen führt das Vorhaben, Lachen als physisch-klangliches Phänomen zu *choréographieren*? Inwiefern werden hier in beide Richtungen Bedeutungen zum Bersten gebracht? Die mit dem Lachen verbundene Brisanz hebt auch Judith Butler in ihrem eingangs dieses Kapitels zitierten Vortrag zum Verhältnis von Lachen und Politik hervor: »One is breaking. But from what? And in what direction?«¹³ Butlers Motiv des Brechens im Sinne eines Lachens, das in mehrerlei Hinsicht Körper wie Normen bricht – sie zum Einbrechen bringt, aufbricht, unterbricht, in produktiver Weise von etwas weg und zu etwas anderem ›hin‹ bricht¹⁴ –, greife ich in den folgenden Überlegungen zum Verhältnis von Stimme und Körper in *Lachen* auf. Zur Annäherung an Baehrs lachende ›Sprengungen‹ dient mir die mythologische Figur der Medusa als Modell der Verkörperung eines ungehorsamen, feminin konnotierten Lachens. Vor einer genaueren Auseinandersetzung mit der Performance daher zunächst einige Worte zu Medusa.

Medusas Lachen

In Hélène Cixous' einschlägigem, 1975 erschienenem feministischem Essay *Le Rire de la Méduse* (*Das Lachen der Medusa*)¹⁵ greift sie die mythologische Figur Medusas auf, um gegen den Ausschluss von Frauen aus der maskulinen Ordnung anzuschreiben, die sich unter anderem in einer erzwungenen Stimmlosigkeit manifestiert. Cixous wertet die dominierende Rezeption Medusas (die das Monströse und den tödlichen Blick betont) um und verleiht ihr eine Stimme: »Sie [Medusa] ist schön und sie lacht.«¹⁶ Diese Stim-

12 Baehr: *Lachen. Manifestation von Klang und Körper*, S. 23.

13 Butler: *Out of Breath: Laughing, Crying at the Body's Limit*.

14 Vgl. ebd.

15 Der Text ist 1975 unter dem Titel *Le Rire de la Méduse* erschienen und erst 2013 im Passagen-Verlag auf Deutsch verlegt worden. Im Sinne von Cixous' *écriture féminine* klingt der Text selbst in seiner Materialität im Rhythmus des Lachens und birst vor doppeldeutigen Wendungen.

16 Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa*. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, S. 39–61, hier S. 50.

me ist nicht zufällig ein Lachen: Alles andere als domestiziert, entzieht das explosive, stürmische, subversive, überbordende Lachen¹⁷ den Körper einer, von der patriarchalen (Sprach-)Ordnung auferlegten, atemraubenden Zensur.¹⁸ Das plurale, körperliche, aus allen Mündern strömende Lachen von Cixous' Medusa¹⁹ steht demgegenüber für eine *andere Vernunft*,²⁰ die »die ›Wahrheit‹ vor Lachen biegt«²¹ und damit einen subversiven »Einspruch des Körpers gegen die Philosophie«²² darstellt. So schreibt Cixous nicht gegen die tradiert konstruierte Verbindung des Femininen mit dem Körperlichen und Flüssigen an,²³ sondern wertet sie ins Positive um.²⁴ Cixous' Entwurf Medusas als Figur des körperlichen Einspruchs gegen Festschreibungen wird umso eindrücklicher, wirft man einen Blick auf antike (piktorale und literarische) Darstellungen Medusas.

Medusa ist die einzige sterbliche der drei Gorgonenschwestern, Töchter der Meeressgötter Keto und Phorkys, die mit Unterwelt, Meerestiefen und Nacht in Verbindung stehen.²⁵ In Ovids *Metamorphosen* wird Medusa als Schönheit beschrieben, die vom Meeressgott Poseidon im Tempel der Minerva (Athene) vergewaltigt wurde. Minerva verwandelt sie zur Strafe in ein Monster mit Schlangenhaaren, dessen tödlicher Blick jeden, den er trifft, zu Stein verwandelt. Perseus überlistet Medusa, indem er ihren Blick mit einem Spiegel bricht und es ihm so gelingt, ihr den Kopf abzuschlagen.²⁶ Ältere Darstellungen zeigen Medusa wie Dionysos und Artemis als Figur mit Maske, oder besser *als* Maske.²⁷ Diese Darstellung ist durch Frontalität bestimmt, wobei sich das Gesicht nach außen hin durch die Schlangenhaare auflöst. Die Grenzauflösung setzt sich fort in der Maske, die einen breit zum Lachen geöffneten Mund mit weit herausgestreckter Zunge und aufgerissenen Augen zeigt: »weniger ein Antlitz denn eine Grimasse«.²⁸ Aus dem weit geöff-

17 Vgl. Stoller: Warum lacht Medusa?, S. 164.

18 Vgl. Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 44: »Wenn man den Körperzensuriert, zensuriert man gleichzeitig den Atem, das Wort.«

19 Vgl. ebd., S. 42.

20 Vgl. Stoller: Warum lacht Medusa?, S. 165.

21 Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 53.

22 Gustav Seibt: Der Einspruch des Körpers. Philosophien des Lachens von Platon bis Plessner – und zurück. In: Karl Heinz Bohrer / Kurt Scheel (Hrsg.): *Lachen. Über die westliche Zivilisation*, Sonderheft *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europ. Denken* 56, 9/10 (2002), S. 751–762, hier S. 762.

23 Vgl. dazu u.a. Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press 1994.

24 Siehe u.a. auch: »Unsere Blicke ziehen davon, unser Lächeln läuft, das Lachen all unserer Münden, unser Blut rinnt und wir verströmen uns ohne uns zu erschöpfen, unsere Gedanken, unsere Zeichen, unser Schreiben, die halten wir nicht zurück, und wir haben vor dem Mangel keine Angst.« (Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 42.)

25 Vgl. Theoi Project. <https://www.theoi.com/Pontios/Gorgones.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Die Medusen, die Quallen des Meeres mit ihren Tentakeln, sind in diesem Sinn Verwandte Medusas.

26 Nach Mary Beard kann Medusas vom Körper getrennter und damit seiner Handlungsmacht beraubter Kopf als eines der mächtigsten Symbole für den historischen Ausschluss der Frauen aus der maskulin dominierten westlichen Ordnung gesehen werden (vgl. Mary Beard: *Women & Power. A Manifesto*. London: Profile Books 2018, S. 71).

27 Vgl. Jean-Pierre Vernant: *Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988, S. 25–26.

28 Ebd., S. 26.

neten Mund der Gorgonin Medusa dringen Schreie, die entsprechend der Herkunft ihres Namens von Sanskrit »garg«²⁹ auf ein animalisches Heulen verweisen. Mit ihrem ›zerplatzen‹ Gesicht und ihren animalischen Stimmen verkörpert Medusa ein *qu(e)eres Ineinanderschieben*,³⁰ so Jean-Pierre Vernant:

»Männlich und weiblich, jung und alt, schön und hässlich, oben und unten (Gorgo gebärt aus dem Hals, nach Art der Maulbrüter, die den Status der oralen und der vaginalen Körperöffnungen umkehren), innen und außen [...] – kurz gesagt, auf diesem Gesicht stehen alle Kategorien quer, überschneiden und vermischen sich. [...] Dieses Zusammenprallen und Ineinanderschieben dessen, was normalerweise getrennt ist, die stilisierte Verzerrung der Züge, das Zerplatzen des Gesichts zur Grimasse, drückt das, was wir als Kategorie des Monströsen bezeichnen haben, in seiner Mehrdeutigkeit aus, vom Erschreckenden zum Grotesken, vom einen zum anderen übergehend, oszillierend.«³¹

Die Verschiebungen des Gesichts sind verknüpft mit dem antiken Topos der zwei Münster der Frau – einem vokalen und einem genitalen.³² In extremer Überhöhung verkörpert dies die mit Medusa verwandte Figur der Baubo: eine Alte, bei der Unterleib und Gesicht vertauscht sind. Der Legende nach bringt sie die trauernde Demeter zum Lachen, indem sie ihr (als Gesicht geschminktes) Geschlecht entblößt und dabei obszöne Scherze ruft oder auch bellt.³³ Baubo ruft ein Lachen hervor, das seine Ursache in einer körperlichen Verkehrung bestehender Normierungen hat. Wie Baubo erzeugt auch Medusa »ein[en] Effekt des Unheimlichen, des Monströsen, das zwischen dem Horror des Grauenhaften und der Lächerlichkeit des Grotesken schwankt«.³⁴ Der Wirkung Medusas kommt nicht zuletzt eine stark mimetische Kraft zu – wie sie der Topos des Spiegels unterstreicht –, die Vernant als Verlangen des Menschen beschreibt, selbst eine Maske zu tragen,³⁵ »aufzuhören, er selbst zu sein, und [...] die Jenseitsmacht zu verkörpern, die

29 Carson: *The Gender of Sound*, S. 120: »a guttural animal hoal that issues as a great wind from the back of the throat through a hugely distended mouth. Siehe auch: Thalia Phillies Howe: *The Origin and Function of the Gorgon-Head*. In: *American Journal of Archaeology* 58,3 (1954), S. 209–221.

30 Auch Cixous betont die Queerness Medusas (vgl. Elisabeth Schäfer / Claudia Simma: *Medusas ›Changeance‹. Ein Interview mit Hélène Cixous*. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, S. 181–191, hier S. 183).

31 Vernant: *Tod in den Augen*, S. 68.

32 Anne Carson zeigt, wie das antike Axiom der zwei Münster der Frau bis ins 20. Jh. (u.a. bei Freud) im Verständnis weiblicher Stimme und weiblichen Sprechens fortwirkt (vgl. Carson: *The Gender of Sound*, S. 132–137).

33 Vgl. ebd., S. 135–136; sowie Vernant: *Tod in den Augen*, S. 27. Für eine sehr ausführliche Analyse von Baubo im Sinne eines weiblichen Lachens siehe auch Gerburg Treusch-Dieter: *Das Gelächter der Frauen*. In: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hrsg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 115–144.

34 Vernant: *Tod in den Augen*, S. 26.

35 »Das Gesicht der Gorgo ist eine Maske [...]. Was uns die Maske der Gorgo sehen lässt, [...] das sind wir selbst, wir selbst im Jenseits, dieser in Nacht gehüllte Kopf, dieses durch Unsichtbarkeit maskierte Gesicht, das sich im Gesicht der Gorgo als die Wahrheit unserer eigenen Gestalt enthüllt.« (Ebd., S. 70–71.)

sich seiner bemächtigt hat und von der er in eins das Gesicht, die Gebärden und die Stimme nachahmt«.³⁶ Medusa verkörpert in diesem Sinn eine Wirkung, in der schallendes Lachen und zugleich der immer auch drohende Abgrund des Horrors, ein im Halse steckenbleibendes Lachen, ein in existenziellem Schrecken aufgerissener Mund, einander durchdringen. Um zurückzukehren zu Cixous' positiver Wendung der lachenden Medusa, ist schließlich zu betonen, dass die Figur in ihrem lärmenden Lachen und ihren verzerrten Gesichtszügen radikal bricht mit dem aufgerichteten, in sich geschlossenen und kontrollierten humanistischen Körper.³⁷

Bezogen auf Choreographien des Lachens, seien vier Aspekte betont, auf die Medusa in obiger Lesart als Modell eines ungehorsamen femininen und körperlichen Lachens verweist: 1) Ihre Frontalität, die dem Gesicht eine exponierte Stellung zuweist und Tanz im tradierten Sinne intentionaler und sichtbarer Bewegung im Raum zu Operationen von Stimme und Gesicht verschiebt; 2) das Aufbrechen körperlicher Grenzen in der Auflösung des Gesichts, der klaffenden Öffnung des Mundes und einer raumsprengenden Stimme; 3) das Unterbrechen symbolischer Ordnungen hin zu Maskerade und hybriden Allianzen; und 4) die Implosion der Trennung von Selbst und Anderem durch die mimetische Macht Medusas. Diese vier ›medusischen‹ Prinzipien scheinen in Antonia Baehrs Performances der Partituren in *Lachen* (aber auch in anderen Choreographien des Lachens) in jeweils unterschiedlichen Gewichtungen und spezifischen Ausformungen durch, die im Folgenden exemplarisch an zwei Partituren – *HA HA HA* und *The Magnifying Glass* – ausdifferenziert werden sollen. Dabei handelt es sich um Partituren, die jeweils eher am Anfang beziehungsweise am Ende der Performance gezeigt werden und die im Falle der ersten das Lachen als maskenhafte Wiederholung und strukturellen (Ein-)Bruch inszenieren, im Falle der zweiten die Monstrosität der Eruptionen von Körper und Stimme akzentuieren.

Lachen als Wiederholung und Maske

Die Partitur *HA HA HA* des Komponisten Henry Wilt (ein Alter Ego Baehrs) rekurriert auf den repräsentativen Rahmen einer Konzertsituation: Vor einem Notenständer mit der Partitur und einer Stoppuhr sitzend, zeichnet Antonia Baehr im Herrenanzug in dirigierender Geste mit dem rechten Zeigefinger ein gleichmäßiges Dreieck vor sich in die Luft. Die sichtbare Anwesenheit der Partitur rückt Baehr in die konventionelle Rolle der distanzierten musikalischen Interpretin. Im Laufe des folgenden, sich sukzessiv steigernden Verlusts der Körperbeherrschung hin zu Eruptionen des Lachens bildet die

36 Ebd., S. 69.

37 Siehe dazu auch Haraways Anmerkung zur Monstrosität Medusas, die einem patriarchalen Hören entsprungen sei: »The Greek word Gorgon translates as dreadful, but perhaps that is an astralized, patriarchal hearing of much more awful stories and enactments of generation, destruction, and tenacious, ongoing terran finitude. Potnia Theron/Melissa/Medusa give faciality a profound makeover, and that is a blow to modern humanist (including technohumanist) figurations of the forwardlooking, sky-gazing Anthropos.« (Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016, S. 52–53.)

Dreiecksbewegung des Zeigefingers das kontinuierliche Element, das, gleichsam losgelöst vom restlichen Körper, diesen zu dirigieren scheint. Zunächst beginnt ihr Mund sich zu den Schlägen gleichförmig zu öffnen und zu schließen, um dem Dreiertakt folgend ein klar artikuliertes ›Ha‹ verlaufen zu lassen. Dies wird sukzessive ersetzt durch triolisch aufsteigende Lachkaskaden, in denen sich Baehrs Gesicht alternierend an- und entspannt. Husten und krampfartige Eruptionen durchbrechen zunehmend den gleichmäßigen Rhythmus und lassen die anfänglich aufrechte Haltung kollabieren. Im Loop wechseln ein lautes ›AH‹ (Mund und Augen aufgerissen, Zunge herausgestreckt) und ›IH‹ (Mund in die Breite gezogen, Zähne zeigend, Augen zusammengekniffen) einander ab. Schließlich nimmt das Lachen Baehr die Luft, ihr Gesicht verzerrt zur Grimasse. Stimme und Körper sind hier eine spasmische, konvulsive Einheit, verbunden durch einen rhythmischen, nach Luft ringenden Atem, der den gesamten Körper in hör- und sichtbare stotternde Bewegung versetzt. Es hat den Eindruck, als würden die zunächst eher mechanischen Laute immer mehr zu einem echten Lachen werden, das sich des Körpers bemächtigt und ebendiesen an der Ausführung der Partitur hindert. Das Finale gerät so zu einem virtuosen Ringen des Körpers mit sich selbst: zwischen lachendem Subjekt und Objekt des Lachens, Wiederholung des Gleichen und Einbruch von anderem. Dies umso mehr, als mit Baehrs erstem ›HA‹ einzelne Stimmen aus dem dunklen Zuschauerraum lachend antworten – ein Lachen, das sich zu einem vielmündigen Gelächter in mannigfaltigen Richtungen gegenseitiger Ansteckungen steigert (worauf ich im Abschnitt *Prækäre Gemeinschaft* näher eingehen werde).

Die Partitur *HA HA HA* seziert die grundlegende Konstitution des Lachens als eine Struktur der Wiederholung. In der Notation, die die Länge des Stücks auf exakt sieben Minuten festschreibt und es in acht Teile gliedert, bildet jeder Teil ein genaues Zeitfenster, in dem eine bestimmte Art der Artikulation repetitiv ausgeführt werden soll. Dabei sticht besonders die folgende Anweisung ins Auge: »[R]eplace one of the three Ha's with real laughter [...], for example, laughter in ascending triplets. [...] Every time you come back to the laughed beat in the loop, try to copy your most recent copy (not the original) and to laugh with an even more real laughter.«³⁸ Mit der Anweisung, die jeweils letzte Lachsalve zu kopieren, initiiert die Partitur ein Spiel von Wiederholung und Differenz, das sowohl den Umgang mit dem motorisch-vokalen Material des Lachens wie dessen maskenhafte Wirkung betrifft.

Im Sinne des Titels *HA HA HA* werden die in repetitive Einheiten zerlegten melodisch-rhythmischem Verläufe des Lachens als choreographisches Material genutzt. Wie das Weinen basiert Lachen auf rhythmisch »gestotterter«³⁹ Atmung. Dabei geht Baehrs kontrollierte Sprengung des »anständige[n] Körperbild[es]«⁴⁰ mit Bewegungen und Lauten einher, die ein plötzliches Überschießen an Energie charakterisiert und die scheinbar unlogisch, weil übergangslos aneinandergereiht sind. Baehrs Stimme bricht das Lachen damit auf in Klangfetzen, die zugleich mehr und weniger sind als ihre »alltägliche« Stimme. Dieses höchst paradoxe Verhältnis des Lachens zu seiner Stimme

38 Henry Wilt: *HA HA HA*. In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 44–45, hier S. 44.

39 Vgl. Lenz Prütting: »beim Lachen gestotterte Ausatmung, beim Schluchzen gestotterte Einatmung«. (Prütting: *Homo ridens*, S. 1498.)

40 Baehr: *Lachen. Manifestation von Klang und Körper*, S. 23.

beschreibt Jean-Luc Nancy folgendermaßen: »Laughter is the sound of a voice that is not a voice, that is not the voice it is. It is the material and the timbre of the voice, and it is not the voice. It is between the *color* of the voice, its *modulation* (or its modeledness) and its voice.«⁴¹ Hinsichtlich der Bewegung bewirkt das Lachen eine vergleichbare Modulation zunächst des Gesichts und von dort des ganzen Körpers im ständigen Wechsel zwischen einem Zuviel und Zuwenig an Körperspannung, wodurch das kontrollierte Körperbild der aufrechten Haltung, gleichmäßigen Atmung und kontrollierten, leichten Muskelspannung im wahrsten Sinne des Wortes gebrochen wird.⁴²

Diese kleinsten Einheiten konvulsiver vokaler und motorischer Bewegungen fasst die choreographische Struktur von *HA HA HA* zu Lachsequenzen zusammen, die das jedem Lachen zugrunde liegende Paradox von Wiederholung und Bruch überhöhen. Sehr eindrücklich schildert Nancy dies in seinen Überlegungen zu grundlosem Lachen in *Laughter, Presence*:

»Laughter bursts without presenting or representing its reasons or intentions. It bursts only in its own repetition: what, then, is laughter – if it ›is‹ – what is it if not repetition? What it presents [...] is not presented by signification, but somehow purely, immediately – yet as the repetition that it is. The ›burst‹ of laughter is not a single burst, a detached fragment, nor is it the essence of a burst – it is the repetition of the bursting – and the bursting of the repetition. It is the multiplicity of meanings as multiplicity and not as meaning or intention of meaning. Intention is abolished in laughter, it explodes there, and the pieces into which it bursts are what laughter laughs – laughter, in which there is always more than one laugh.«⁴³

Nancys Einsicht, Lachen sei Wiederholung – genauer: die Wiederholung des körperlichen Brechens und zugleich der ständige Bruch mit der Wiederholung –, macht *HA HA HA* mit weitreichenden Konsequenzen evident. Denn die Brüche des Lachens, die Verschiebungen innerhalb der Wiederholungen, lassen die Performerin Baehr selbst zu

41 Nancy: *Laughter, Presence*, S. 388.

42 Diese die Körperlichkeit betreffenden Kriterien gelten seit Aristoteles als *proprium hominis* (vgl. Prütting: *Homo ridens*, S. 688). Das ›anständige Körperbild‹ kann dem Psychologen Kurt Goldstein zufolge mit folgenden Kriterien bestimmt werden, die alle auf eine ausgewogene, gleichmäßige Muskelspannung im Verhältnis zur Schwerekraft abzielen und sowohl motorische wie auch stimmliche Bewegungen betreffen: die »beherrschte Körperspannung als Eutonie«, die »Vertikale als aufrechte Haltung«, die »Stetigkeit als gleitender Gestus«, die »souveräne Übersicht als gezielter Blick«⁷⁴, die »rhythmische Symmetrie der geregelten Atmung«, die »Wachheit als Präsenz« sowie die »beherrschte Sprachlichkeit als satzförmige Rede« (Prütting: *Homo ridens*, S. 1694–1700.) Claudia Simma setzt aufrechte Körperhaltung und kontrollierte gemäßigte Bewegungen mit dem historisch maskulin codierten rationalen Denken gleich, wenn sie vom »gemessen-philosophisch-theoretische[n], ein bißchen steife[n]-rigide[n]-erigierte[n] Aufrechtgehen« spricht und im Anschluss Cixous zitiert: »[...] eine aufrechte Körperhaltung einnehmen, jener gleich die sich theoretisch nennt, das ist ganz und gar nicht mein Anliegen«. (Claudia Simma: *Medusas diebische Vergnügen*. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, S. 73–80, hier S. 78.) Siehe zur Zivilisierung des Lachens auch Parvulescu: *Laughter*, S. 23–58.

43 Nancy: *Laughter, Presence*, S. 384, Herv. J.O.

einer in sich gebrochenen Figur werden. Dies resoniert in der Partitur, wenn die Stottermelodien, die sich stets an sich selbst entzünden, als »Drahtseilakt« bezeichnet werden.⁴⁴ Die Ambivalenz von Kontrolle und Hingabe lässt an Helmuth Plessners Formel der Grundkonstellation des Menschen als »Körper haben und Leib sein« denken,⁴⁵ die er in seiner anthropologisch-philosophischen Studie zum *Lachen und Weinen* (1941) anführt. Nach Plessner zeuge die Emanzipation körperlicher Vorgänge⁴⁶ im Lachen und Weinen, in der »das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper desorganisier[t]«⁴⁷ wird, vom grundsätzlich ambivalenten Verhältnis zwischen »Selbstbehauptung und Selbstpreisgabe«.⁴⁸

Es greift allerdings zu kurz, *HA HA HA* auf ein – im theatralen Kontext slapstickartiges – Übermanntwerden vom eigenen lachenden Körper zu reduzieren. Handelt es sich hier doch um ein ganz offensichtlich inszeniertes *choreographisches* Arrangement, wenn ein Körper exponiert wird, der mit der abstrakten Anordnung der Partitur ringt. Die Choréographie setzt ein *choréophones* Spiel von stimmlich-motorischen Brüchen in Gang, das die geordnete metrische Struktur sukzessive unterbricht. In dieser Struktur werden die vokalen-motorischen Bewegungen des Lachens zu einer Maske, die Baehrs initiale Frage danach, wer denn hier lache, in den Raum stellt. Denn ihr, sich selbstreflexiv kopierendes, Lachen hat keine Bedeutung außerhalb seiner selbst, es fungiert als Maske, indem es sich jeglicher Bedeutungszuschreibung und Essenz entzieht.⁴⁹ *HA HA HA* führt in seiner konzisen Präparierung des Lachens vielmehr ein mimetisches Sich-selbst-ähnlich-Machen vor, das angelehnt am anti-essenzialistischen feministischen und poststrukturalistischen Verständnis von Mimesis auf »eine Nachahmung ohne Original, ein ›Uneigentliches‹ ohne ›Eigentliches‹, eine zweite und dritte Natur ohne Ursprung«⁵⁰ verweist. In diesem Sinn verbirgt sich hinter der Maske keine Essenz des ›Eigentlichen‹. Maske ist hier im Sinn von *Persona* zu verstehen, in der sich etymologisch Maske, Gesicht und Stimme miteinander verbinden. Das griechische *prósopon* führt im antiken griechischen Theater Gesicht und Maske eng. Indem es beides zugleich bedeutet, werden Gesicht und Maske nicht zu Antagonisten, sondern als ambivalente, ineinander verschachtelte Einheit gedacht.⁵¹ Auch im lateinischen Begriff der Maske

44 Vgl. Wilt: *HA HA HA*, S. 45.

45 Vgl. Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern / München: Francke 1961, S. 56–57.

46 Vgl. ebd., S. 87.

47 Ebd., S. 185.

48 Vgl. Lenz Prütting über Plessners Perspektivierung des Lachens als körperliche Ausdrucksweise (Prütting: *Homo ridens*, S. 1460).

49 Vgl. auch Nancys Beschreibung grundlosen Lachens als »Presence is without essence. [...] There are only peals of laughter.« (Nancy: *Laughter, Presence*, S. 389–390.)

50 Britta Herrmann / Walter Erhart: XY Ungelöst: Männlichkeit als Performance. In: Therese Steffen (Hrsg.): *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 33–53, hier S. 34.

51 Vgl. Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink 2004, S. 27. Siehe auch: »Die These der Theatermaske besagt: Die Maske kann als Gesicht verwendet werden. Die These der Maskenmetapher besagt nun das Umgekehrte: Das Gesicht kann als Maske verwendet werden. [...] Die Maske auf das Gesicht setzen hieße ein Prosopon über ein anderes schichten [...].« (Weihe: *Die Paradoxie der Maske*, S. 103.)

persona ist jene Doppeldeutigkeit von sozialer und theatraler Rolle noch enthalten.⁵² In der Scheinetymologie *per·sonare*, dem Hindurctönen der Stimmen der antiken Schauspieler durch ihre Masken, verbindet sich dieses Paradox auf signifikante Weise mit der Stimme. Wenngleich dieser seit der Antike kolportierte Bezug auf die Stimme nicht richtig zu sein scheint, verweist seine bis heute andauernde Verbreitung in der Literatur auf die Notwendigkeit, eine Formel zu finden für die maskenhafte Konstitution der Stimme.⁵³ In *HA HA HA* erschüttert das Lachen in diesem Sinn die Funktionalisierung der Stimme als Indiz von Präsenz und Identität. Vielmehr nutzt Baehr mit der paradoxaen Aneignung des eigenen Lachens dieses als Maske: ein Lachen, das nicht sie lacht, sondern das sich selbst lacht.

Es handelt sich hier bezogen auf das medusische Modell nicht um ein völlig Grenzen sprengendes monströses Lachen des Horrors, sondern eher um ein Lachen, das mit Judith Butler als ein »minor moment of a crisis« verstanden werden kann, das an die Fragilität des Alltäglichen erinnert, indem es intentionales Handeln und lineares Fortschrittsdenken unterbricht.⁵⁴ *HA HA HA* überträgt das medusische Prinzip des Bruchs weniger phänomenal, sondern primär in die Struktur: Der Bruch in der Wiederholung, die Wiederholung des Bruchs wird hier zum Formprinzip, das zugleich die Funktion einer Maske erfährt. Diese Struktur setzt Partikel Medusas frei, die das Aufbrechen des vokalen Körpers und den Bruch mit Regeln in subtiler, domestizierter Form vollziehen. Dabei bricht die Performance nichtsdestotrotz vehement die vierte Wand, indem sie ein mimetisches polyphones Gelächter der Zuschauenden freisetzt, auf das ich an späterer Stelle eingehen werde. Der folgende Abschnitt setzt der kühlen Dekonstruktion des Lachens von *HA HA HA* zunächst mit der Partitur *The Magnifying Glass* eine monströse Partitur entgegen, die einer Verkörperung Medusas gleichkommt und einen »major moment of crisis« bildet.

Gesicht und Stimme als Landschaft/Stimmschaft

Während die Partituren zu Beginn der Performance von *Lachen* deutlich als solche exponiert werden, löst sich ihre sichtbare Anwesenheit sukzessive auf. Die von der Lichtdesignerin Sylvie Garot und Antonia Baehr verfasste Partitur *The Magnifying Glass* bildet den Schlussteil von *Lachen*. Die Partitur ist hier nicht mehr sichtbar auf der Bühne anwesend, sondern Baehr performt sie wie eine in tradierter Weise inkorporierte Choreographie. Die choreographische Gemachtheit der Bewegungen bleibt dennoch durch sich wiederholende Stimm- und Bewegungsmuster präsent. Mit der fehlenden Sichtbarkeit

52 Weihe: *Die Parodoxie der Maske*, S. 179–189.

53 Die Etymologie verweist auf eine enge Verbindung des Konzepts der Person (von *prosopón*) mit Maske und Stimme. Hier sei auch auf die rhetorische Figur der *Prosopopoiia* verwiesen als das Erscheinenlassen eines Abwesenden bzw. von etwas oder jemandem, der nicht sprechen kann, in Stimme, Mimik und Körper des bzw. der anwesenden Vortragenden (siehe Bettine Menke: Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme. In: Kittler / Macho / Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 115–132).

54 Vgl. Butler: *Out of Breath: Laughing, Crying at the Body's Limit*.

der Partitur entfällt gleichwohl ihre Funktion als Mittel der Distanzierung, die Baehr augenscheinlich die Rolle der Interpretin zuweist. Vielmehr wird das Publikum hier ›unge- schützt‹ der medusenhaften Monstrosität ausgesetzt, die Baehr als Platzen und Sprengen von Kategorien beschreibt:

»[...]st nicht das Lachen gerade ein Herausplatzen aus einem System, einer Struktur, einem Rahmen? Ich nehme jetzt den sozial normierten Körper als Rahmen. Das schallende Lachen sperrt den Körper auf, Spucke, Rotze, Husten platzen aus ihm heraus. Es ist nicht hübsch. Es ist unanständig. [...] Das Lachen ist monströs, insofern es unsere Kategorien und Grenzen sprengt.«⁵⁵

Auf verdunkelter Bühne erscheint Baehr hinter einem von der Decke hängenden Vergrößerungsglas, das vor dem umgebenden Schwarz in überdimensionaler Verzerrung ihr lächelndes Gesicht sichtbar macht. Die Performance ist in vier sich crescendoartig steigernde, das heißt auch immer raumgreifender werdende Teile gegliedert. Diese fließen übergangslos ineinander, zusammengehalten von einem variierenden, aber durchgehenden, sich in Stimme und Bewegungen manifestierenden Puls. Wenn in *HA HA HA* die Stimme den Körper in Erschütterungen versetzt hat, sind es hier die pulsierenden Bewegungen, die vokale Varianten erzeugen. Das Gesicht gerät in Bewegung, indem die Performerin im Rhythmus der Ein- und Ausatmung hinter der Lupe vor und zurück pulsiert. Die Bewegung hinter dem Vergrößerungsglas verflüssigt die Ordnung des Gesichts, lässt Mund, Augen, Stirn, Nase zu sich dehnenden und stauchenden Zonen von Licht und Schatten werden. Die Pendelbewegung erzeugt zugleich mit dem Ein- und Ausatmen verschiedene Laute, die in permanenter Metamorphose begriffene imaginäre Figuren aufscheinen lassen: Das anfängliche laute Einatmen beim Annähern an die Lupe wird zu einem schluckaufartigen Hicksen beim Zurückweichen, aus dem sich kehliges Glucksen entwickelt, das in ein röhrendes I-A übergeht, gefolgt von wiehernden Lauten – ein vokales Panoptikum, oder besser Panakustikum, menschlichen Lachens als animalisches Wiehern, Grunzen, Gackern, Bellen, Röhren. Die Performance steigert sich zu einem fulminanten Ende, wenn Baehr in einer Adaption von Diamanda Galás *Schrei X*⁵⁶ mit plötzlichen Impulsen Arme und Finger vehement vom Körper wegstoßt, den Kopf hin und her schleudernd durchdringende Schreie und tiefes Grollen ausstoßt, das sich durch Hall- und Echoeffekte von seiner physischen Quelle entfernt und den Raum durchkreuzt. Die Schreie verleihen dem ekstatisch bewegten Gesicht hinter der Lupe einen ausufernden vokalen Körper (Abb. 2–3). Hier drängt die lachende Medusa hervor: Die monströse Omnipräsenz ihrer im Mythos in den unterweltlichen Höhlen widerhallenden Stimme, die vokale Allianzen mit Schlangen, Hunden, und Pferden eingeht,⁵⁷ spiegelt sich in ihrem sich auflösenden Gesicht mit dem Dunkel des Mundes als zentralem Abgrund.

55 Baehr: *Lachen. Manifestation von Klang und Körper*, S. 23.

56 Vgl. Partitur Sylvie Garot / Antonia Baehr: *La Loupe / The Magnifying Glass*. In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 52–53.

57 Vernant bringt Medusas Stimme in Verbindung mit »grelle[m] Geschrei«, hundeardigem Bellen, »Brummen«, »schrille[m] Knurren« sowie einem Heulen ähnlich den Klagliauten der in der Unterwelt Gefolterten, in das sich nervöses Wiehern mischen kann (vgl. Vernant: *Tod in den Augen*, S. 44–45).

Abb. 2–3: Antonia Baehr: *LACHEN – RIRE – LAUGH*, 2008.

© Jan Stradtmann.



Wenn *HA HA HA* durch eine Maskerade aus Wiederholung und Bruch eine in sich gespaltene Figur erzeugt hat, dann ist es hier eine strukturelle Verknüpfung von Gesicht und Stimme als Landschaften, die in ihrem Auseinanderdriften identitätsstiftende

Zusammenhänge vaporisieren. Eine entscheidende Bedeutung kommt hier den körperlichen und vokalen Bewegungen zu, die einer deutlich wahrnehmbaren choreographischen Struktur folgen. Das Vor- und Zurückpulsieren von Baehrs Gesicht hinter dem Vergrößerungsglas führt zu einer Mimik, die nicht aktiv psychologisch motiviert ist, sondern mechanisch, »von außen« durch die optische Illusion in Bewegung gerät.

Die Anordnung von flächigem Gesicht und räumlicher Stimme hat starke cinematografische Bezüge. Baehr spricht an anderer Stelle vom Gesicht als einer Landschaft, über die Gefühle wie wechselhaftes Wetter hinwegziehen.⁵⁸ Dies schließt an Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Überlegungen zum Gesicht an. Das Gesicht existiere ihnen zufolge nicht als solches, sondern werde im Kontext sozialer und historisch maskulin und hegemonial geprägter Prozesse durch eine »abstract machine of faciality (visagéité)«⁵⁹ erst hergestellt: »The face [...] constitutes the wall of the signifier, the frame or screen. The face digs the hole that subjectification needs in order to break through.«⁶⁰ Diese Bindung des Gesichts an Identität, Signifikation und Subjektivierung weichen Deleuze und Guattari auf, wenn sie Gesicht als Landschaft denken:⁶¹ nicht im Sinne eines zusammenhängenden ›Milieus‹, sondern als deterritorialisierte, ihren Sinnzusammenhängen entrissene Welt.⁶² Auf paradigmatische Weise geschehe dies in der filmischen Nahaufnahme des Gesichts: »The close-up in film treats the face primarily as a landscape.«⁶³ Dabei deterritorialisiere das Gesicht, es werde inhuman, unkenntlich, klandestin.⁶⁴ In seinen Betrachtungen zum *Bewegungs-Bild* im Kino (1983) knüpft Deleuze hieran an, wenn er die Großaufnahme als Affektbild beschreibt. Er löst das Gesicht von seinem Zusammenhang mit einem Körper und Subjekt, indem er es als eigene Entität konzipiert, die »abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten«⁶⁵ existiere. Bewegung sei hier nicht Ortsveränderung, sondern Ausdruck,⁶⁶ der das Gesicht als Signum der Individuation suspendiere.⁶⁷ Zwischen Gesichtswerdung und -verlust situiert – »a natural lunar landscape«⁶⁸ – ist Gesicht für Deleuze und Guattari untrennbar mit Horror verbunden.

Zurück zu Baehrs Performance: Ihr durch mechanisches Pulsieren monströs verzerrtes Gesicht agiert an jener Schwelle zwischen deterritorialisierender Verlandschaftung – ein Relief, in dem durch Licht und Schatten changierende Höhlen, Täler, Flächen, Vertiefungen und Abgründe entstehen – und dem Horror eines Gesichts, das noch erkennbar

58 Vgl. *make up productions*: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-products.php#> (letzter Zugriff: 01.10.2023): »We treat our faces and bodies as mirrors and landscapes. We make a play watching it like a landscape or a face where feelings pass by like light weather changes. We make work that starts with ourselves. We ask ourselves what is it to be human, what is to be a human on display on a theater stage.«

59 Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 187.

60 Ebd.

61 Vgl. ebd., S. 186–193.

62 Vgl. Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 191.

63 Ebd.

64 Vgl. ebd., S. 208–211.

65 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 134.

66 Vgl. ebd.

67 Vgl. ebd., S. 140.

68 Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 211.

ist, aber als Fratze. In welcher Relation steht die Stimme dazu?⁶⁹ Wo es kein Gesicht mehr gibt, löst auch die Stimme sich von der räumlichen Verankerung und ›verlandschaftet‹, als sie, wie das Gesicht, jegliche subjektivierende Funktion aufhebt. In Anlehnung an das Gesicht als *Landschaft* möchte ich hinsichtlich des Vokalen hier von *Stimmschaft* sprechen. Damit ist die Pluralität *einer* Stimme gemeint, die weder einen Ort noch eine subjektivierende Essenz hat, sondern durch veränderliche Materialitäten und räumliche Bewegungen geprägt ist. *Stimmschaft* ist angelehnt an den englischen Begriff *Voiceescape*, den die australische Autorin und Performerin Hazel Smith und der Komponist Roger T. Dean vorgeschlagen haben, um das dekonstruktive Potenzial hybrider vokaler Arbeiten an der Grenze von Theater, Performance, Klang- und Radiokunst theoretisch zu fassen:

»[T]he idea of the voice as a *fixed, identifiable and locatable entity* is interrogated. ›Voice-scapes‹ [...] consist of multidimensional and multidirectional projections of the voice into space, and create their own kinds of cultural geographies. [...] [T]he voicescape also deconstructs essentialist notions of subjectivity. Identities are created through the voice, but they are also merged, multiplied and denaturalized through performance strategies and technological manipulations.«⁷⁰

In seinem offensichtlichen Bezug auf den Soundscape-Begriff betont *Voiceescape* die Räumlichkeit und Relationalität des Hörens.⁷¹ Während *Soundscape* aber gerade auf die historisch-kulturelle Spezifität eines bestimmten Klangraums abzielt, heben die mit *Voiceescape* gemeinten künstlerischen Verfahren Operationen hervor, die – so Smith und Dean – »undo norms of place and identity«.⁷² Mit seinen Bezügen zu Landschaft wie Verwandtschaft ziehe ich den Begriff *Stimmschaft* hier vor, der aber wie *Voiceescape* auf räumlichen und semiotischen Ausweitungen des Vokalen insistiert. Bezogen auf Baehrs Performance kann *Stimmschaft* in diesem Sinn als ein vieldeutiges und spatialisiertes Geflecht von Verwandtschaften beschrieben werden, dessen ›humanimale‹ Stimmen das Spektrum der menschlichen Stimme über seine Grenzen

69 Deleuze/Guattari stellen in diesem Sinn eine Analogie her zwischen der Auflösung der (Signifikanz und Subjektivität verleihenden) Facialität und Decodierungen des Musikalischen: »to set faciality traits free like birds, [...] to invent the combinations by which those traits connect with landscape traits that have themselves been freed from the landscape and with traits of picturality and musicality that have also been freed from their respective codes.« (Ebd., S. 210.)

70 Hazel Smith / Roger T. Dean: *VoiceScapes and Sonic Structures in the Creation of Sound Technodrama*. In: *Performance Research* 8,1 (2003), S. 112–123, hier S. 113–114, Herv. J.O.

71 Der vom kanadischen Komponisten und Klangforscher R. Murray Schafer geprägte Begriff fordert ein räumliches Hören ein: »Der Begriff ›Soundscape‹ ist zudem eine Denkfigur, die das auditive Wahrnehmen reformuliert: Das von der Soundscape geforderte sphärische Hören setzt sich ab von einer frontalen Rezeption, wie sie beim Lesen, in einer Bühnensituation, bei stereophonem Hören (per Radio, Fernseher, Musikanlage) oder im traditionellen Schulunterricht gepflegt wird. An die Stelle tradierter frontaler Wahrnehmungskonzepte und linear geprägter auditiver Aneignungs- und Kommunikationsmuster stellt Schafer mit der Soundscape ein audio-taktiles, lebensweltliches Modell. Im Rahmen der Soundscape-Denkfigur existieren die zu vernehmenden Laute nicht objektiviert, sondern kontextualisiert in wechselseitiger Beeinflussung und Prägung im Verhältnis zu den Hörenden.« (Sabine Breitsameter: *Soundscape*. In: Morat / Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound*, S. 89–95, hier S. 94–95.)

72 Smith / Dean: *VoiceScapes and Sonic Structures in the Creation of Sound Technodrama*, S. 115.

treiben und nicht von Identität, sondern ausufernden Beziehungen zeugen. Bezogen auf das Gesicht als wandelbare Landschaft, die auf keine Identität verweist, versucht Stimmenschaft eine ähnliche Konstitution des Vokalen zu beschreiben. Stimme erzeugt hier nicht nur räumlich-klangliche Texturen wie Rauhigkeiten, Einkerbungen, Spitzen, Kaskaden, Echos, Aushöhlungen, Schroffheiten etc., in ihnen resonieren zugleich flüchtige Verwandtschaften mit animalischen, mehr-als-menschlichen Lebensformen.⁷³ Die Stimm(land)schaft bildet kein frontales Gegenüber, das Publikum ist vielmehr Teil der Stimmen. Der Bruch mit der Einheit und Identität von Stimme und Gesicht ist hier zugleich Bedingung für eine Pluralisierung der Figur hin zu neuen animalischen, monströsen Allianzen. Entsprechend formuliert die Zuschauerin Lindy Annis zu ihrer Erfahrung der Performance:

»We are both frightened and attracted to this new apparition on stage, with its super-human power and empathic gestures taking us to a new level of laughter. As the scene continues, we become accustomed to the new Dionysian Baehr and forget the Apollo-nic artist with her mathematical systems and esthetic theories. It's the monster within, the demon pathos who takes the reins in an explosive end [...].«⁷⁴

Der hier anklingende, von der Performance erzeugte, ambivalente Zustand äußert sich in vielfältigen Reaktionen der Zuschauer:innen zwischen Kichern, lautem Lachen und verstummem Zuhören. Ähnlich wie die mythologische Medusa und ihre unterweltliche Verwandtschaft »das Entsetzen einer heiligen Angst und den Ausbruch eines befreien-den Lachens erzeugen kann«,⁷⁵ versetzt Baehrs ausufernde Stimme das Publikum in einen unbestimmten affektiven Zustand. Jenny Schrödl betont im Kontext solistischer Polyphonien im postmodernen Theater, dass nicht nur die oder der vielstimmig tönen-de Performer:in ihre Einheit als Subjekt verliert, sondern ebenso die einzelnen Hören-den. Sie erfahren »eine Krise des Verstehens, Wahrnehmens, Fühlens und Vorstellens«⁷⁶, die sie selbst »zu einem Subjekt-im-Prozess«⁷⁷ werden lässt. Sowohl Baehr als auch die Zuschauenden pluralisieren in diesem Sinn gleichsam wie »Medusa, deren Haarschopf überreichlich, überlebendig und angeregt ist, mehr als nur eine Einzige, immer mehr als nur eine ist.«⁷⁸ Die Monstrosität ins Positive umdeutend sind die permanenten Bewegungen, Überschreitungen und Metamorphosen in Baehrs Choréographie – die me-

73 Hier sei an die Hysterikerinnen des 19. Jh. erinnert, die Cixous als Vorbilder einer nicht dem Diktat des Logos unterworfenen Sprache im Sinne Medusas versteht (vgl. Cixous: *Das Lachen der Medusa*, S. 51–52). In Analogie zu dem Frauen zugeschriebenen Unvermögen, körperliche Ströme und Flüssigkeiten zu kontrollieren, wurden ihre zwischen Wortschwüllen, Lachen, Schreien, Bellen, Miauen oder Knurren changierenden stimmlichen Äußerungen in Studien zeitgenössischer Ärzte unter dem Bild der »leaking vessel« als verbale Inkontinenz und insignifikanter Lärm bestimmt, wobei die jahrhundertelang tradierte, mutmaßliche Verbindung weiblicher Stimm- und Geschlechtsorgane betont wurde (vgl. Beizer: *Ventriloquized Bodies*, S. 44–47).

74 Lindy Annis: *I like to laugh. I laugh often. I am often seen laughing.* In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 10–23, hier S. 19.

75 Vernant: *Tod in den Augen*, S. 26–27.

76 Schrödl: *Stimm-Maskeraden*, S. 154.

77 Ebd., S. 155.

78 Schäfer / Simma: *Medusas >Changeance<*, S. 182.

dusische »changeance«⁷⁹, wie Cixous es nennt – ein machtvolles Mittel, Dichotomien von animalisch/menschlich, innen/außen, eigen/fremd wegzulachen.⁸⁰

Zusammenfassend wäre hier hinsichtlich der medusischen Prinzipien Folgendes festzuhalten: Die Frontalität Medusas wird überhöht in eine bewegte Fläche von Licht und Schatten übertragen – ein Gesicht als desubjektivierte Landschaft; in Analogie dazu verselbständigt sich die Stimme zu einer räumlich und polyvalent bewegten Stimm(land)schaft. Es ist die zugrunde liegende choreographische Struktur, die Stimme und Gesicht einen Puls verleiht, der mit jedem Atemzug neue Allianzen hervorbringt. Dieses Verfahren ist weniger ein explosiver Bruch als vielmehr eine Auflösung von Konturen, ein monströses Ausufern, Raumgreifen, Überschreiten.

Prekäre Gemeinschaft

Wie beide exemplarisch betrachteten Performances zeigen, bricht das Lachen mit der Idee von Ganzheit und Identität. Es vermag auf und potenziell vor der Bühne aufbrechende, gespaltene und pluralisierte Subjekte zu erzeugen, die – so möchte ich behaupten – eine prekäre Gemeinschaft aufscheinen lassen. Dabei steht die körperliche Ansteckungskraft des Lachens, auf die an früherer Stelle im Kontext von Medusa/Baubo bereits hingewiesen wurde, hier abschließend im Fokus.

Antonia Baehr vergleicht ihre Arbeitsweise mit einem wissenschaftlichen Experiment, wobei sie gerade der Spalt zwischen Kontrolle und Kontrollverlust interessiere: »I find it interesting when things get out of my control. [...] As I see it, this interstice is where everything happens.«⁸¹ Es ist diese Zwischenzone des Kontrollverlusts, der die Performance Raum gibt durch das Prinzip der Ansteckung. Wenngleich Baehr selbst ihre Trilogie als Reflektion des Katharsiskonzepts bezeichnet, scheint es mir angesichts des infizierenden Lachens sinnvoller, von Ansteckung zu sprechen.⁸² Beide Begriffe sind insofern verwandt, als sie nach Erika Fischer-Lichte auf körperliche Transformation, aus-

79 Ebd., S. 184.

80 Hier sei auch an Donna Haraway erinnert, die Medusa und ihre verschlungenen genealogischen Ahninnen zur Patinnen erklärt, um partriarchale, profitorientierte Strukturen mit ihren »tentacular powers« (S. 101) zu zerstören: »I want to propose snaky Medusa and the many unfinished workings of her antecedents, affiliates, and descendants. Perhaps Medusa, the only mortal Gorgon, can bring us into the holobiomes of Terrapolis and heighten our chances for dashing the twenty-first-century ships of the Heroes on a living coral reef instead of allowing them to suck the last drop of fossil flesh out of dead rock.« (Haraway: *Staying with the Trouble*, S. 52.)

81 Baehr / Le Roy: *Entretien/Interview*, S. 86.

82 Zu Aristoteles' Katharsis-Begriff und seinen historischen Rezeptionen siehe Theo Girshausen: Katharsis. In: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 163–170. Beide Begriffe sind medizinischen Ursprungs und wesentlicher Teil der Diskurse zu Affekt/Affektion. Sie deuten auf eine körperliche Transformation durch *Bewegung* hin: »Im Ausgang von den Wissensordnungen der Medizin, der Philosophie und der Affektenlehre verstehen wir unter Ansteckung eine *Übertragung durch Kontakt*, die ihrerseits nur als eine sich weiterverbreitende Bewegung, als ›contact communicant‹, zu denken ist.« (Mirjam Schaub / Nicola Suthor: Einleitung. In: Mirjam Schaub / Nicola Suthor / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005, S. 9–21, hier S. 9, Herv. i.O.)

gelöst durch eine theatrale ästhetische Erfahrung, verweisen, jedoch mit gänzlich verschiedenen Zielen:

»Während der Begriff der Katharsis – wie immer er auch in seiner zweitausendjährigen Geschichte definiert wurde – auf Reinigung, Heilung, Wiederherstellung, eine *restitutio in integrum* zielt, meint der Begriff der Ansteckung einen Zwischenzustand [...]. Er intendiert die Destabilisierung, die Krise.«⁸³

Ansteckung beschreibt in diesem Sinn die ästhetische Erfahrung als *somatischen* Effekt, der Körper auf und jenseits der Bühne miteinander in Beziehung setzt und zwar als potenziell unkontrollierbare Widerfahrnis.⁸⁴ Ansteckung kann als Prozess gegenseitigen Affizierens, als eine spezifische Intensität, ausgelöst durch Bewegungen zwischen Körpern verstanden werden.⁸⁵ Petra Sabisch begreift Ansteckung (am Beispiel von Baehrs Stück *Holding Hands*) daher explizit als potenzielle Wirkung des Chorographischen: Ansteckung zwingt Körper, sich gegenüber anderen Körpern zu öffnen, in Relation zueinander zu treten und sich qualitativ zu transformieren.⁸⁶ Baehrs virtuose Lachperformances kreieren in diesem Sinn unkontrollierbare intensive Räume, in denen sie und die Zuschauenden sich körperlich einander aussetzen und miteinander in Beziehung treten, wobei tradierte Verteilungen von künstlerischer Aktion und zuschauender Rezeption aufgehoben werden. In diesem multilateralen Affektgefüge, das »Spielräume des Betroffenseinkönnens«⁸⁷ eröffnet, kommt der Stimme eine wesentliche Funktion zu, indem sie Verbindungen quer durch alle Richtungen des theatralen Raums schafft, wie die immer wieder unsichtbar aus dem Dunkel des Zuschauerraums ertönenden Publikumsstimmen evident machen, die nicht nur mit Baehrs Lachen, sondern auch untereinander in Kontakt treten. Wenn Mladen Dolar den der Stimme eigenen Aspekt der Auslieferung hervorhebt, so ist dieser im Kontext der Physis und Affektivität des Lachens besonders treffend: »Man ist der Stimme zu sehr ausgeliefert und die Stimme liefert uns zu sehr aus, man verleiht sich zuviel ein und stößt zuviel aus.«⁸⁸ In diesem Zuviel der Stimme liegt eine pathische Dimension, die nicht im intentionalen performativen Akt des Sprechens, sondern bereits im »Ereignis des Lautwerdens«⁸⁹ der Stimme anhebt. Mit ande-

83 Erika Fischer-Lichte: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub / Suthor / Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung*, S. 35–50, hier S. 49.

84 Vgl. ebd., S. 40–47.

85 Siehe dazu im Kontext von Baehrs Trilogie auch Gerald Siegmund: Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren: Zu den Chorographien von Antonia Baehr. In: Martina Gross / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010, S. 303–318.

86 Vgl. Petra Sabisch: *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. München: epodium 2011, S. 19.

87 Schmitz z. n. Prütting: *Homo ridens*, S. 215. So beschreibt Hermann Schmitz die potenzielle Wirkung von sogenannten ›Halbdingen‹, zu denen er u.a. die Stimme, das Lachen und Weinen zählt: »Halbdinge seien Widerfahrnisse, von denen wir uns immer irgendwie ›gemeint‹ fühlen, denn ›Halbdinge‹ haben eine besondere Dynamik, mit der sie betroffen machen und zudringlich werden.« (Prütting: *Homo ridens*, S. 1673–1674.)

88 Dolar: *His Master's Voice*, S. 110.

89 Waldenfels: Stimme am Leitfaden des Leibes, S. 20.

ren Worten: Stimme widerfährt denjenigen, die sie erheben, ebenso wie denen, die zu hören.⁹⁰ Versteht man *Lachen* in diesem Sinn als exzessiven physischen Prozess des Ein-verleibens und Ausliefern, des Hörens und Lautwerdens, der zwischen allen Anwesenden (auch denen, die lieber stumm zuhören) Stimmen flottieren lässt, dann handelt es sich um ein höchst fragiles soziales Gefüge. Die Partituren initiieren über Baehrs sichtbares Agieren auf der Bühne hinaus eine hochgradig prekäre vokale Gemeinschaft, die erstens völlig unkontrollierbar ist und zweitens maßgeblich über das Hören konstituiert wird.

In diesem Zusammenhang sind Georges Batailles Anmerkungen zur Beziehung von Lachen und Gemeinschaft hilfreich, die, wenngleich in den 1940er Jahren verfasst, in ihrem radikalen Angriff auf Subjektivität nichts an Relevanz verloren haben. Denn nach Bataille ist Lachen eine Form von Kommunikation, die nicht in Sendende und Empfängende zu unterteilen wäre, sondern vielmehr als »Passage« zu denken ist. In dieser Zone werden Bataille zufolge nicht nur Trennungen zwischen Subjekten aufgelöst, sondern die Position des Subjekts als einer vermeintlich souveränen Einheit verliert sich selbst temporär: »There is no longer subject-object, but a ›yawning gap‹ between the one and the other and, in the gap, the subject, the object are dissolved; there is passage, communication, but not from one to the other: *the one and the other* have lost their separate existence.«⁹¹ Wenn das Lachen Subjekte potenziell auflöst, dann ist das Verbindende des Lachens paradoxe Weise sein ›gähnender Abgrund‹. Die Lachenden bilden eine temporäre Gemeinschaft, die auf keiner geteilten wie auch immer verstandenen Identität beruht.⁹² Sie ist, wie Anca Parvulescu in ihren Reflexionen zum Lachen mit Bataille formuliert, eine *formlose Gemeinschaft*: »It is the community of those who, not sharing an identity, share its lack. This lack of identity is what makes community. [...] It is a community without a form – whether an essence, a leader, a myth, or an art.«⁹³

Lachen gründet auf jenem Formlosen, als es ästhetische, theatrale, narrative und gegenderte Formen des Lachens durch Baehrs choreographiertes Lachen – genauer: durch die höchst formellen Partituren – auflöst. Damit rückt das Einander-ausgesetzt-Sein der Körper an zentrale Stelle: Baehr setzt sich der Partitur aus, sie setzt die Zuschauenden ihrem eruptiven vokalen Körper aus, sich selbst den explodierenden Stimmen der Zuschauenden, die sich wiederum untereinander hörbar exponieren. Es ist ein choreographisches Experiment, bei dem jede und jeder aufs Spiel gesetzt wird. In diesem Sinn

90 Vgl. ebd. Waldenfels fordert zudem ausgehend von der Stimme eine akustische epoché, die die Aufmerksamkeit von intentionalen Akten hin zum passiven Widerfahren verschiebt.

91 Georges Bataille: *The Torment*. In: Botting / Wilson (Hrsg.): *The Bataille Reader*, S. 64–91, hier S. 89, Herv. i.O.

92 Hier sei auf Jean-Luc Nancys Situierung des Gemeinsamen im Lachen wie im Vulgären verwiesen. Letzteres betrifft Nancy zufolge im etymologischen Sinn von gemein, geteilt, alltäglich das geteilte sinnliche und physisch-rhythmisiche In-der-Welt-Sein: »The ›vulgar‹ is also, is first and foremost, ›the common among men‹ and what is common to men; what they share before anything else – and in which they are shared out – is being in the world by way of the difference of the senses, the differences of sense. Being in the world by strokes, by bursts, by shakes of rhythm and dispersion of rhymes, by a harsh dance [...].« (Nancy: *Laughter, Presence*, S. 392.)

93 Parvulescu: *Laughter*, S. 88.

ließe sich formulieren, dass das Gemeinsame hier nicht nur formlos ist, sondern in einer spezifischen geteilten Prekarität zu suchen ist. Prekarität ist mit Judith Butler als eine Gefährdung zu verstehen, die ihr zufolge jedem Zusammenleben zugrunde liegt. Sie basiert auf der Verletzlichkeit des Körpers und seinem Ausgesetztsein anderen Körpern gegenüber.⁹⁴

Die physischen Eruptionen des Lachens stellen ein solch prekäres Ausgesetztsein par excellence dar und machen in *Lachen* vielleicht vor allem eines erfahrbar: das Vermögen lebendiger Körper zu einem prekären, instabilen physisch-sinnlichen Gemeinsamen, das auf keinerlei Identität beruht und sich dichotomischen Ordnungen temporär zu entziehen weiß. Mit Hélène Cixous' aus vielen Mündern lachender Medusa könnte dieser geteilte Moment als »vol«⁹⁵ – zugleich Flug und Diebstahl – beschrieben werden, indem er sich von einem logischen Denken, das in Ursache/Wirkung, eigen/fremd, innen/außen zu unterscheiden trachtet, davonstiehlt, Bedeutungen suspendiert und sie in den lauten und zuckenden Bewegungen des Körpers in der Schwebe hält.⁹⁶

-
- 94 »The bounded and living appearance of the body is the condition of being exposed to the other, exposed to solicitation, seduction, passion, injury, exposed in ways that sustain us but also in ways that can destroy us. In this sense the exposure of the body points to its precariousness.« (Judith Butler: *Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation*. In: *The Journal of Speculative Philosophy* 26,2 (2012), S. 134–151, hier S. 141.) Siehe auch Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 21.
- 95 Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 53. Siehe zu Cixous' vieldeutiger Verwendung des Verbs »voler« Simma: *Medusas diebische Vergnügen*.
- 96 Vgl. Batailles Beschreibung des Lachens als Moment, der vom Boden abhebt: »The miraculous moment when anticipation dissolves into nothing, detaching us from the ground.« (Bataille: *Knowledge of Sovereignty*, S. 305.)

Valeska Gert Baby (um 1926)

»The ›Grand Guignol‹ of the Dance! in [sic] Satirical Types in Sound and Movement.«¹
Programmzettel, New York City 1940

Valeska Gert (1900–1978) gilt in zeitgenössischen Kritiken als eine der bedeutendsten Tänzer:innen der Weimarer Republik, aber auch als eine der polarisierendsten.² So schreibt ihr Biograph Fred Hildenbrandt, »daß sie eine ganz große Tänzerin ist, [...] die Fratze dieser Zeit und das Gegröhle [sic] ihrer Verdammten«.³ Hier deutet sich bereits die für viele ihrer Stücke charakteristische groteske Verflechtung von Stimme und Mimik an.⁴ Mit ihrer kompromisslosen, antibürgerlichen Ästhetik irritiert Gert den das Erhabene privilegierenden Ausdruckstanz Wigman'scher Prägung – vielleicht liegt hier einer der Gründe, weshalb sie in der Historiographie des Tanzes lange Zeit nur als Annotation erschien. Gleichwohl ist Gert keine Randerscheinung des Ausdruckstanzes, sondern muss vielmehr als eine der Vertreter:innen seiner zweiten Phase gesehen werden, die ab den 1920er Jahren, unter dem Stichwort »German Dance«, eine »Ästhetik des Häßlichen«⁵ prägt.

Sie tritt gleichermaßen als Tänzerin, Kabarettistin, Film- und Theaterschauspielerin auf – eine Vermischung von Genres, die auch ihre Ästhetik prägt. Gerts auf wenige Minuten komprimierte Choreographien sind, wie schon aus deren Titeln hervorgeht, ein Abbild ihrer Zeit. So tanzt sie mit *Kino*, (*Berliner*) *Verkehr*, *Varieté* und *Zirkus* verschiedene

1 Programm Cherry Lane Theatre, Oktober 1940, New York Public Library for the Performing Arts, Signatur *MCZB Gert, Valeska.

2 Vgl. u.a.: Fred Hildenbrandt: *Tänzerinnen der Gegenwart. 57 Bilder erläutert von Fred Hildenbrandt*. Zürich: Orell Füssli 1931, S. 13. Siehe auch: »Ich hatte eine Gemeinde, die sagte: Es gibt nur eine Tänzerin, und das ist die Valeska. Und manche sagten, ich sei überhaupt keine Tänzerin.« (Valeska Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 46.)

3 Hildenbrandt: *Tänzerinnen der Gegenwart*, hier S. 86.

4 Eine erste Version dieses Kapitels ist erschienen unter dem Titel: Choreographien des Lachens und Lallens. Valeska Gert und die Emanzipation der Stimme im Tanz der Moderne. In: Haitzinger / Kollinger (Hrsg.): *Moderne Szenerien. Skizzen zur Diversität von Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)*. München: epodium 2016, S. 93–109.

5 Vgl. Susanne Foellmer: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*. Bielefeld: transcript 2006, S. 33; Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 34.

Szenen des Alltags; in *Ballett*, *Gavotte* und *Tango* parodiert sie gängige Tanzstile; *Canaille*, *Boxer* und *Kupplerin* sind Beispiele für getanzte »gesellschaftskritische Figuren«⁶; in ihren sogenannten Ton-Tänzen wie *Baby*, *Kummerlied* oder *Kollaratursängerin* wird ihre Stimme zum erweiterten performativen Mittel.⁷ Nicht nur durch die in ihrer Themenwahl angelegte Hinwendung zu alltäglichen Szenen und Figuren, sondern auch in ihrer Ästhetik bewegt sich Gert, wie sie selbst betont, an der Grenze zwischen Tanz und Schauspiel.⁸ Das daraus resultierende »Gert-genre [sic]«⁹ entzieht sich jeglichen Versuchen stilistischer Zuordnung.¹⁰ Immer wieder fällt zur Charakterisierung von Gerts Kunst der sowohl durch sie selbst als auch andere verwendete Begriff des Grotesk-Tanzes.¹¹ Wie Susanne Foellmer feststellt, kann Gert gerade durch ihre »Ästhetik des Grotesken [...] als avancierte Vertreterin der ausdruckstänzerischen Avantgarde gelten.«¹² Das Groteske erweitert und spezifiziert Foellmer in ihrer Untersuchung von Gerts (tänzerischem) Oeuvre, indem sie es als produktionsästhetische Strategie herausarbeitet, die nicht auf einer vagen Verzerrung beruhe, sondern sich durch eine »Übergenauigkeit« auszeichne,¹³ welche sich in einem spezifischen »Verständnis von Bühnenrealismus« sowie in »Rahmenüberschreitung, Überhöhungen, Parodie und d[er] tendenzielle[n] Öffnung von Körperegrenzen«¹⁴ zeige.

In dieser Hinsicht ist es kein Zufall, dass die Stimme zu einem wichtigen Element von Gerts Ästhetik avanciert. Benutzt sie diese doch als Organ, das im Sinne eines zum Geschoss gewordenen Körperteils den körperlichen, ästhetischen und theatralen Rahmen performativ sprengt.¹⁵ In der vokalen Äußerung sieht Gert »den Ausbau des reinen Bewegungsausdrucks zu einer neuen, gesteigerten Ausdrucksform.«¹⁶ Diese stellt für sie nicht etwa eine Weiterentwicklung des Tanzes, sondern einen *Ersatz* für das Theater dar: ein neues Theater des Körpers und der Stimme, das die zentrale Position des Wortes auflöst.¹⁷ Gert selbst beschreibt ihre »Entdeckung« der Stimme im Tanz als »logische

6 Foellmer: *Valeska Gert*, S. 32.

7 In dieser Einteilung folge ich Anne Teresa de Keersmaeker (vgl. Anne Teresa de Keersmaeker: *Valeska Gert*. In: *The Drama Review: TDR* 25,3 (1981), S. 55–66, hier S. 60). Susanne Foellmer schlägt eine weniger inhaltlich als ästhetisch motivierte Systematisierung in filmische, epische und groteske Arbeiten vor (vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 32).

8 Vgl. Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 39.

9 Programm Barbizon-Plaza Theater, New York City 16.03.1940, New York Public Library for the Performing Arts, Signatur *MGZB Gert, *Valeska*.

10 Ihre Zeitgenoss:innen bezeichnen ihre Arbeiten als Grotesken, Karikaturen, getanzte Zeitsatire oder sozialkritische Tanzpantomime (vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 31 sowie Frank-Manuel Peter: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin; eine dokumentarische Biographie*. Berlin: Ed. Henrich 1987, S. 39–46).

11 Gert: »Darum ist der Künstler, der realistische Kunst macht, in Wahrheit der groteske, während der groteske und phantastische in Wahrheit der einzig reale ist.« (Valeska Gert: Varieté. In: Fred Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart: Walter Hädecke 1928, S. 52–54, hier S. 54.)

12 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 115.

13 Vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 114–115.

14 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 107.

15 Vgl. zur Stimme als »Körpergeschoß« Dolar: *His Master's Voice*, S. 99.

16 Valeska Gert (1929) z.n. Peter: *Valeska Gert*, S. 42, Herv. J.O.

17 Vgl. Valeska Gert: Tanzen. In: *Schrifttanz* 4,1 (1931), S. 5–7, hier S. 5.

Weiterentwicklung«¹⁸ von zunächst vereinzelten Schreien über Laute zum Wort.¹⁹ Auf Grundlage der Dokumente zu Gerts szenischen Arbeiten ist jedoch weniger von einer chronologischen Entwicklung als einem ihr Schaffen kontinuierlich durchdringenden Oszillieren zwischen Wort und Laut und vice versa zu sprechen.²⁰ So inszeniert sie Oscar Wildes *Salome* – die ikonische Figur der *femme fatale* – in ihrer theatralen Fassung im Jahr 1921 physisch-stimmlich als »geile Katze«²¹ fern von artikulierter Sprache, wie es in folgender Kritik heißt: Gert als Salome »[g]reint, [...] kräht, wimmert wie ein ungezogenes Kind. Kneift die Augen zu, reißt sie wieder auf.«²² Mit der Worte stammelnden *Disease* scheint sie 1922 erstmalig explizit im Kontext des Tanzes die Stimme benutzt zu haben:

»Mein Gefühl war in manchen meiner Tänze so auf die Spitze getrieben, daß ich immer nur mit Mühe unterdrücken mußte, vor Lust oder Leid Schreie auszustoßen. Eines Tages ging ich nun einen Schritt weiter, unterdrückte diese Schreie nicht mehr und kam zum Laut. [...] Eines Tages genügte mir auch nicht mehr der Laut und ich kam zum Wort. Ich schuf das Wort genauso wie früher die Bewegung. Ich stammelte aus einer Spannung einige Worte vor mich hin. Die, die mich erlöst, behielt ich, setzte sie zusammen. So entstand meine *Disease*.«²³

So kann erstens festgehalten werden, dass Gerts Ton-Tänze entgegen der dies suggerierenden Bezeichnung keine separate Kategorie darstellen, sondern die Stimme (späteren mit der *Salome*-Inszenierung²⁴) ein konstitutives Element ihrer zwischen Theater, Varieté und Tanz situierten Ästhetik ist. Ja, man könnte sagen, Gert denkt ihre Tänze vom Vokalen her.²⁵ Auffällig ist zweitens, dass zahlreiche von Gerts Miniaturchoreogra-

18 Gerts eigene Beschreibung lautet: »Der Tontanz ist die logische Weiterentwicklung meiner bisherigen Tanzform. Ich habe mich schon immer an der Grenze zwischen Bewegung und Ton gehalten, nun ist sie überschritten. Ich sehe in dem Ton den Ausbau des reinen Bewegungsausdrucks zu einer neuen, gesteigerten Ausdrucksform. Die in meinen früheren Tänzen eingestreuten kleinen Schreie waren die ersten Schritte auf diesem Gebiet.« (Valeska Gert (1929) z.n. Peter: *Valeska Gert*, S. 42.)

19 Gert: *Tanzen*, S. 6.

20 Hier beziehe ich mich maßgeblich auf Gerts Autobiographie *Ich bin eine Hexe* (1978), Fred Hildenbrandts Beschreibungen ihrer Tänze in *Die Tänzerin Valeska Gert* sowie einzelne Kritiken in Peter: *Valeska Gert*. Letzterer gibt 1926 als Jahr an, ab dem Gert systematisch Laute in ihre Tänze integriert (vgl. S. 42).

21 So ein von Gert zitiert Kritiker über ihre *Salome*-Darstellung (vgl. Valeska Gert: *Mein Weg*. Leipzig: Devrient 1931, S. 21).

22 Berliner Lokalanzeiger vom 21.4.1923 z.n. Peter: *Valeska Gert*, S. 26.

23 Gert: *Tanzen*, S. 6.

24 Eventuell auch bereits früher mit der *Japanischen Groteske* (1917), in der Gert abwechselnd mit Gesten und ›japanischen‹ Lauten einen Samurai und eine Geisha mimt.

25 So heißt es beispielsweise zur *Disease*: »Here the voice does not grow out of the dance, but rather does the dance spring from the voice.« (Programm A W A Theatre, New York City 06.12.1936, New York Public Library for the Performing Arts, Signatur *MGZB Gert, Valeska.)

phien zwischen Lachen, Weinen und Schreien agieren.²⁶ Stimme ist hier ein Mittel, um die repräsentative Figurendarstellung völlig zu durchbrechen und grundlegende Fragen zur Sinnhaftigkeit vokalen und mimischen Ausdrucks aufzuwerfen.²⁷ Entsprechend beschreibt ihr Biograph Fred Hildenbrandt Gerts Motivation für das Stück *Clown*: »Da hat sie einen Tanz, Clown, der kam zustande, weil sie eines Tages nur vor sich hindachte und nur vor sich hinfühlte, sie möchte sehr gern einmal grell lachen und grell heulen, hintereinander, vage und dämlich, sinnlos und dumm.«²⁸ Die Laute dienen nicht der Darstellung der Figur, es ist vielmehr umgekehrt die Figur, die als legitimierende Rahmung einer ausufernden, exzessiven Stimme »erfunden« wird, wie Gerts folgende Aussage evident macht:

»Ich wollte lachen und weinen und erfand ›die Amme‹. Sie weint, weil sie ihren Schützling verloren hat, und lacht vor Freude, als sie ihn wiederfindet. Ich wollte plärren und Verführung spielen und machte die ›Chansonette‹. Ich wurde immer übermütiger, wollte kichern und quieken und erfand die ›Koloratursängerin‹.«²⁹

Diese »kaputt[en]«³⁰ weiblichen Figuren sind gezeichnet durch ein Aufbrechen der Stimme, zugleich brechen sie mit zeitgenössischen Modellen femininen Ausdrucks. Hervorzuheben ist die Zuschreibung des ›Primitiven‹, die sich im Alltäglichen der Figuren, ihrer scheinbar nicht-artifiziellen gestischen und vokalen Modellierung, der anscheinend impulsiven Nicht-Komponiertheit sowie Gerts saloppem Sprechen über ihre Arbeiten manifestiert.³¹ Exemplarisch für die konkrete Verknüpfung affektiver Stimmen und Bewegung in ihren Ton-Tänzen soll im Folgenden Gerts Performance *Baby* eingehender betrachtet werden.

26 Wie etwa *Clown* (1922), *Amme*, *Chansonette* (beide 1926), *Koloratursängerin* (1928), *Antike Tragödie* (1929) oder *Kummerlied* (1930). Für kurze, prägnante Beschreibungen der genannten und weiteren Tänze siehe Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, S. 81–91 sowie S. 107–137.

27 Foellmer situiert die Funktion von Gerts Stimme mit Bezug auf *Japanische Groteske* vordergründig in der lautmalerischen Charakterisierung theatrale Figuren und bezeichnet sie rekurrend auf Dario Fo als »Unsinnssprache« Grammelot (vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 210–211). Dies scheint mir für die Mehrzahl von Gerts Ton-Tänzen weniger relevant zu sein.

28 Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, hier S. 88–89.

29 Gert: *Mein Weg*, S. 46. Über ihre häufig gespielte *Koloratursängerin* heißt es, Gert »lachte, glückste, kicherte, und schmolz in Tönen und imitierte die konventionellen Bewegungen der Konzertsängerinnen«. (Kritiker z.n. Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 72.) Artur Michel spricht von einer Modulation von »Gelächter zu Koloratur, Koloratur zu Gejodel einer vox angelica«. (Z.n. Frank-Manuel Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 429.) Ein Kritiker schreibt über eine Aufführung der *Koloratursängerin* zur Eröffnung der New Yorker Beggar Bar 1941 von »hemmungslose[m] Gelächter« (o.N. z.n. Peter: *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*, S. 84.)

30 »In the beginning, energy and youth, and then more and more ›kaputt‹.« (Gert z.n. Keersmaeker: *Valeska Gert*, S. 58.)

31 Unter der Zuschreibung bzw. bewussten Inszenierung des sogenannten ›Primitiven‹ wäre es lohnend, Beziehungen zwischen dem Lachen bei Gert und Josephine Baker genauer zu betrachten.

Desynchronisiertes Stimm-Gesicht

Das als »sound study« deklarierte *Baby* wird in einem Programmheft von 1936 so angekündigt: »Baby is not a dance; it is a stage-poem of human grimaces and sounds, costumed.«³² Die knapp vierminütige sich völlig auf Gesicht und Stimme konzentrierende Miniatur ist vermutlich Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre entstanden, bevor Gert als Jüdin den Schwerpunkt ihrer Aufführungen nach England verlegen und 1936 in die USA emigrieren muss.³³ In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf ein Video, das der Künstler Ernst Mitzka 1969 gefilmt hat.³⁴

In der vokalen Studie lässt Gert ein »krächzendes, krähendes Baby«³⁵ erscheinen: Stehend, die Augen mit künstlichen Wimpern geschlossen, formt sie den Mund zu einer kugelrunden Öffnung, aus der ein mit gespitzten Lippen artikuliertes »Ptktk« ertönt, das motivisch wiederkehren wird. Der Mund scheint nach Lauten zu tasten. Stimmlos ziehen sich die Lippen abwechselnd in die Breite und verengen die Öffnung des Mundes, Stirn und Augenbrauen kontrahieren und entspannen in nuancierten Minimalstbewegungen: ein unentschiedenes Flattern der Gesichtszüge (Abb. 4–6). Ein- und Ausatmung sind nicht zu unterscheiden, sie produzieren dieselben gutturalen Laute, die sich zum Schrei »WÄÄÄÄ« steigern. Dabei wirft Gert den Kopf in den Nacken: Eine Geste, die gleichsam als Residuum der rückwärtigen Überdehnung der Ausdruckstänzer:innen erscheint;³⁶ gleichzeitig kann sie aber auch mit Georges Bataille als Verschiebung der menschlichen Anatomie hin zur animalischen gelesen werden, in der der Mund die Verlängerung der Wirbelsäule darstellt.³⁷ Aus dieser Position heraus moduliert der Ausdruck übergangslos zu Fröhlichkeit, indem die Mimik zunächst gleichbleibt, nur die Stimme in einen kopfstimmigen Juchzer verfällt, dann krächzend einatmet. Gert öffnet die Augen ebenso unmotiviert, wie sie sie wieder schließt. Ihre Gesichtsbewegungen

32 Programm A W A Theatre, New York City, 06.12.1936, New YPL *MGZB Gert, Valeska. Gleicher gilt für *Koloratursängerin*.

33 Genaue Zeitsangaben über die Entstehung des Stücks und Aufführungsorte in Deutschland sind leider nicht zu eruieren. Hinweise auf Aufführungen finden sich in England und den USA laut einer Korrespondenz mit Frank-Manuel Peter. Aus Gerts Autobiographie geht hervor, dass sie *Baby* noch in Deutschland entwickelt hat: »Am Strand von Kampen lallte ich ein Baby. Kleine Kinder hörten andächtig zu, also war es gut.« (Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 45.) Schenkt man Programmzetteln aus den Jahren 1936 und 1940 Glauben, war *Baby* fester Bestandteil ihrer Auftritte in New York City.

34 Valeska Gert: »Das Baby, Der Tod (1969)«, Regie: Ernst Mitzka. In: *Record Again. 40 Jahre Video-kunst.de*, Teil 2, Produktion: ZKM, Deutschland 2010. In Valeska Gerts Berliner Wohnung aufgenommen zeigt sie von ihren früheren Tänzen bezeichnenderweise *Das Baby* und *Der Tod*.

35 Kritiker:in z. n. Peter: *Valeska Gert*, S. 84.

36 Diese in Charcots Hysteriestudien als »arc en cercle« beschriebene Bewegung stellt, wie Gabriele Brandstetter konstatiert, Beziehungen zum Hysteriediskurs einerseits, zu den tanzenden antiken Mänaden andererseits her: »Der ‚Bogen‘ im Tanz der Mänade, die Gebärde leidenschaftlicher Hingabe und orgiastischen Enthusiasmus, verbindet ein charakteristisches Bewegungsmuster des freien Tanzes mit dem kulturell codierten Weiblichkeitsszenario der Hysterie.« (Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 190.)

37 Vgl. Georges Bataille: *Bouche*. In: *Documents* 2,5 (1930), S. 299–300, hier S. 300.

bilden eine Art Duett mit der Stimme, die einmal Impulsgeber ist, einmal den überdeutlichen Bewegungen des Mundes zu folgen scheint, sich teils verselbständigt. Die Studie hat keine Entwicklung, dramaturgischer Höhepunkt ist der Schrei in der ersten Minute. Das Stück endet mit der am Daumen nuckelnden Gert.

Abb. 4–6: *Valeska Gert: Baby* (1969), © Ernst Mitzka.



Baby rückt (wie viele von Gerts Miniaturtänzen) das Gesicht und spezifischer den Mund als tanzendes Körperteil in den Fokus sowie die Stimme, die hier gleichsam als fleischloses, aber klingendes Körperorgan zur Tanzpartnerin des Mundes wird. Susanne Foellmer hebt in ihrer Analyse von Gerts Ästhetik das Groteske hervor, wobei sie rekurrenz auf Michail Bachtin den offenen Mund und den sich verflüssigenden, fragmentierten Körper als paradigmatische Motive des Grotesken versteht. Ich möchte die Aufmerksamkeit im Folgenden auf zwei Aspekte lenken, die Foellmers Analyse erweitern, und zwar durch die minimalen Operationen von Stimme und Gesicht. In der oben beschriebenen Szene fällt zweierlei auf: Erstens sind stimmliche Laute und die Bewegungen von Mund und Gesicht nicht miteinander verbunden, sondern sie agieren autonom. Zweitens produziert Gert ihre Laute gleichermaßen beim Ein- und Ausatmen. Beide Aspekte führen zu einer Nivellierung der sinnhaften Verbindung dessen, was der Philosoph Joseph Vogl Stimm-Gesicht beziehungsweise Gesichts-Stimme nennt.³⁸ In seinen Reflexionen zum Schrei verweist er auf die von diesem durchtrennte reziproke Kontinuität des Stimm-Gesichts/der Gesichts-Stimme, wie sie im Alltag angenommen wird und etwa in der rhetorischen Technik der Prosopopoiia perfektioniert wurde:

»Wenn die Rhetorik oder Darstellungsweise der Prosopopöe darin besteht, der Stimme ein Gesicht, dem Gesicht eine Stimme zu verleihen; wenn diese Figur darin besteht, im Stimmhaften der Stimme das Gesicht und umgekehrt: im Gesichthaften des Gesichts die Stimme zu bezeichnen, so markiert der Schrei einen fundamentalen Anschlussfehler. Der Schrei erklingt weder aus einem Gesicht noch aus einer Person. [...] [E]r reißt die glückliche Korrespondenz, die Synchronisation von Sehen und Hören auseinander.«³⁹

Es ist diese Desynchronisation von Sehen und Hören, die Gert in kleinsten gegeneinander verschobenen mimischen und vokalen Bewegungen vollzieht. Dabei überträgt sie

38 Vgl. Joseph Vogl: Der Schrei. In: Hartmut Böhme / Johannes Endres (Hrsg.): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*. Paderborn: Fink 2010, S. 290–305, hier S. 301.

39 Ebd., S. 300. Zur Prosopopoiia siehe auch Menke: Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme.

filmästhetische Verfahren sowohl in ihr von Unterbrechung, Montage und Synkope geprägtes Bewegungskonzept⁴⁰ als auch auf das Verhältnis von Gesicht und Stimme. Den Transfer der filmischen Nahaufnahme in eine groteske szenische »Vergrößerung des Gesichts- und Körperausdrucks (auch der Stimme)«⁴¹ versteht sie bezeichnenderweise als Ersatz der im Ausdruckstanz wie auch Teilen des avantgardistischen Theaters präferierten Masken.⁴² Aber wie ist es zu verstehen, wenn Gert davon spricht, Stimme, Mimik, Bewegung seien für sie gerade keine »Zweiheit« von Rezitieren und Tanzen, sondern eine »Einheit«?⁴³ Und wenn sie präzisiert: »Alles zusammen schleuderte ich in einem Schwung aus meinem Zentrum.«⁴⁴ Jene Beschreibung mag auf zweierlei verweisen, das bei genauerer Analyse von *Baby* deutlich wird: Stimme und Mimik sind insofern eine Einheit, als sie einem gleichen physischen Impuls entspringen und spezifisch energetisch aufgeladen sind, aber, wie Gerts lapidarer Ausdruck des Schleuderns andeutet, in sich fragmentarisch, zerrissen, zufällig ‚hingeworfen‘ sind. Damit lösen sie Sinnzusammenhänge und Rückschlüsse auf ein sich ausdrückendes Subjekt auf: Sie fungieren in diesem Sinn als Masken. Diesen Bruch mit dem Topos der ‚Innerlichkeit‘ bei Gert, wie er virulent den freien und modernen Tanz in der Ausprägung nach Duncan und Wigman durchzieht, betont auch Josef Lewitan, wenn er über Gerts Aufführungen schreibt: »Das laute Fanfaren-Nein bleibt unmotiviert und innerlich unberechtigt.«⁴⁵

Den zentralen Ort in *Baby* bildet der Mund, genauer der offene Mund, der als Scharnier zwischen Mimik und Stimme fungiert. Er changiert zwischen aufflackernden Artikulationen, die Lippen und Zunge involvieren, und der Desartikulation des Schreis, der mit der Öffnung jegliche artikulierten Laute verunmöglicht und nichts als Stimme ist.⁴⁶ Im Schrei verliert der Mund, so Vogl, seine primäre Funktion als Organ der Sprache. Er wird »zu einer asignifikanten Öffnung, zu einem Mehrzweckorgan, schließlich zu einer

40 Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 450; Foellmer: *Valeska Gert*, S. 58–59.

41 Valeska Gert: Antwort an Bragaglia. In: *Der Querschnitt* 6,5 (1928), S. 358.

42 Siehe dazu auch Gert: Varieté, S. 52. Die Übertragung der Großaufnahme in die szenische Aufführung wird über das Video Mitzkas wieder medial zurückübertragen. Auch in Mitzkas Aufnahme sind lediglich Gerts Oberkörper und Kopf zu sehen. Ebenso zeigt das einzige verfügbare Foto von *Baby* von Lisette Model das Gesicht Gerts mit erstaunt aufgerissenen Augen, gerundeten Augenbrauen und ebenso zu einem offenen Rund geformtem Mund – eine Mimik, die erstaunliche Ähnlichkeit mit dem Ausdruck des Erstaunens von weiblichen Stummfilmschauspielerinnen hat.

43 Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 45.

44 Ebd.

45 Josef Lewitan: Tanzabende im Oktober. Valesca Gert 15. Oktober 1927. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur*, 2,11 (1927), S. 26.

46 Vgl. Vogl: Der Schrei, S. 299. Zur wesentlichen Unterscheidung von sprachgenerierenden Konsonanten und stimmhaften Vokalen siehe auch: »Dort, wo Bedeutungen durch Schließung der Lippen erzeugt werden könnten, die den Vokalen die nötigen, sinnbringenden Konsonanten hinzufügen, bleibt der Mund als Außengrenze zur Welt offen stehen. In dieser fragmentierenden Bewegung, die die Vokale von den Konsonanten abschneidet, ent-äußert sich die Stimme als proliferierendes Material, das zwischen den vokalierenden Stimm-Lippen des Kehlkopfes und den konsonantischen Lippen der Mund-Höhle oszilliert und in das zuweilen Bruchstücke von Sinn [...] hineinschwappen.« (Susanne Foellmer: Mundhöhlenereignisse. Grenzfiguren zwischen Expression und Passage im Zeitgenössischen Tanz und den Visual Arts. In: Klaus-Peter Köpping / Burkhard Schnepel / Christoph Wulf (Hrsg.): *Handlung und Leidenschaft. Jenseits von actio und passivo*, *Paragrapa* 18,2 (2009), S. 242–256, hier S. 254.)

beliebigen Öffnung, zu einem beliebigen Körperloch [...].«⁴⁷ Um dieses Loch herum tanzt Gerts Gesicht – ein Gesicht, das im Sinne Antonin Artauds »sich noch immer sucht«.⁴⁸ Wie das Körperloch Mund keine spezifische Funktion hat, drücken die Suchbewegungen der Mimik nichts Spezifisches aus. Gleichwohl vermittelt dieses Unbestimmte eine Intensität, die mit Lorenz Aggermann als paradigmatische Verkörperung des Pathos beschrieben werden kann, indem der offene Mund metaphorisch wie auch im Konkreten eine »Leerstelle« erzeuge, die »zu intensiv in der Wahrnehmung und gleichsam zu wenig signifikant für die Darstellung beziehungsweise Artikulation«⁴⁹ ist. Auf diese pathische Wirkung wird im nächsten Abschnitt *Pathos des Protests* zurückzukommen sein.

Die Stimme in *Baby* befreit sich wie Mund und Gesicht aus normierenden Zuschreibungen und Funktionalisierungen. Gerts Laute sind in dem Sinn nicht bestimmbar *als* etwas – sie sind kein bedeutsames Lachen, Weinen, Schreien, sondern vielmehr Stimme in Modulationen. Maßgeblich ist die Erzeugung der Laute mit dem Ein- und Ausatmen. Während die artikulierte Stimme des Sprechens oder Singens in westlicher Prägung nur beim Ausatmen klingt und das Einatmen auf eine strukturierende, aber kurz zu haltende Unterbrechung reduziert wird,⁵⁰ enthierarchisiert Gert beide Bewegungsrichtungen. Dadurch entzieht die Tänzerin ihre Stimme kulturellen wie geschlechtlichen Zuschreibungen des Vokalen ebenso, wie sie Unterscheidungen in vorsymbolische Laute und Worte auflöst hin zu etwas, das als vokales Affektfeld bezeichnet werden könnte.⁵¹ Indem sie nach innen und außen tönt, verliert ihre Stimme nicht nur Richtung, sondern auch Funktion: Sie wird zu einem ›Mehrzweckorgan‹: sich selbst entäußernd wie einverleibend, teils an der Schwelle zur Artikulation, teils desartikuliert in den Tiefen des Körpers resonierend.⁵² Wenngleich Gerts offener Mund auf den (stummen) Schrei rekurriert, entbindet sie durch ihre spezifische stimmliche Technik dieses Signum des Expressionismus zugleich von seiner pathetischen Aufladung. Denn der Mund steht hier gerade nicht für einen nach außen drängenden vokalen Ausdruck eines Inneren, sondern ist lediglich Passage einer Stimme, die die Differenzierung in innen und außen aufhebt.

47 Vogl: Der Schrei, S. 299.

48 Antonin Artaud z.n. Jacques Derrida: *Artaud Moma. Ausrufe, Zwischenrufe und Berufungen*. Wien: Passagen 2003, S. 68.

49 Lorenz Aggermann: *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*. Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 8.

50 Vgl. Tim Ingold: *The Life of Lines*. London: Routledge 2015, S. 89.

51 In ihrem Text zum Varieté schreibt sie in diesem Sinn: »Gezeigt werden reine Schauspiele der sich entwickelnden und entladenden elementaren Gefühle. Naturereignisse. [...] Anfangs hört man nur Stöhnläute, dann Knurren, Zischen, kurze Schreie, aus denen sich Worte, dann Sätze entwickeln [...].« (Gert: Varieté, S. 54.)

52 Hier sei auch auf Deleuzes Hinweis zur Einheit von Sprechen *und* Essen des quasi organlosen Körpers in der oralen Phase des Kindes verwiesen, die sich ontogenetisch erst später mit der hierarchischen Gliederung in funktionale Organe antagonistisch differenziere in Sprechen *oder* Essen. Die primäre Einheit sei bestimmt von Lärm: »Die Tiefe ist voller Lärm: das Knacken, das Klappern, das Rauschen, das Knattern, die Explosionen, die lauten Geräusche der inneren Objekte, aber auch die unartikulierten Seufzer-Schreie des organlosen Körpers, die ihnen antworten – all dies bildet ein stimmhaftes, von der oral-analen Gefräßigkeit zeugendes System.« (Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (1969), S. 239.)

Gerts Rede vom »Herausschleudern« sollte dabei nicht über ihre Virtuosität hinwegtäuschen. Diesbezüglich bezeichnet Sergej Eisenstein ihre spezifische Verflechtung von Stimme und Bewegung als Ton-Akrobatik: »Einzig ist sie in der Artikulationsmotorik: man sieht, daß Ton-Intonation Bewegung ist, was man bei unseren Koloraturen vergißt. Man sieht, daß Intonation Akrobatik der tonartikulierenden Glieder ist.«⁵³ Gerts mit Ein- und Ausatmung verknüpfte vokale und mimische Bewegungen sind in diesem Sinn durchaus als Tanz zu verstehen, der eine eigene Virtuosität kleiner und kleinster vokaler wie mimischer Bewegungen etabliert. Durch dieses Verfahren erzeugt *Baby* eine Figur, die weder maskulin noch feminin, weder alt noch jung ist und derartige Differenzierungen damit grundsätzlich in Frage stellt.

Baby ist im wörtlichen Sinn vom lateinischen *infans* als nicht sprechen könnend im vor-symbolischen Raum situiert,⁵⁴ der mit Gilles Deleuze als »Vor-sinn, Prä-sens«⁵⁵ bezeichnet werden kann. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Gerts Bewegungen jenseits des Sinns (in einer Art ›natürlichen‹ Urzustand) operieren würden. Vielmehr lenken sie die Aufmerksamkeit auf die strukturelle Verknüpfung des Sinns mit Sinnlichkeit und Materialität. Mladen Dolar versteht »physiologische Stimmen« des Brabbelns und Schreiens entsprechend als Verkörperung der »Geste des Bedeutens«, »gerade indem sie *nichts Bestimmtes* bedeutet«.⁵⁶ Hieran anschließend wäre die Wirkung von Gerts desynchronisiertem Stimm-Gesicht, das sich paradigmatisch um den offenen Mund herum formt, gerade in diesem Vakuum der Bedeutung zu suchen.

»Pathos des Protests«⁵⁷

Gerts Miniaturtänze wie *Baby* versetzen das Publikum gleichsam in ein solches Bedeutungsvakuum. Die Entgleisung des Sinns resoniert in lautstarken Reaktionen der Zuschauenden, wie zahlreiche Kritiken und Aussagen Gerts belegen.⁵⁸ Die Zuschauenden stellen für Gert Tanzpartner:innen und damit ein konstitutives Element der Aufführung

53 Sergej Eisenstein: Im Weltmass-Stab über Valeska Gert in Peter: *Valeska Gert*, S. 121.

54 Vgl. lat. *infans*: stumm, nicht sprechend, Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 579.

55 Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 240.

56 Dolar: *His Master's Voice*, S. 43. Herv. J.O. In seiner umfassenden phänomenologischen Studie zum Lachen schreibt Lenz Prütting über das Resonanz-Lachen des Babys entsprechend: »Es ist zwar nicht bedeutungslos, aber doch bedeutungsleer, kann aber gerade wegen dieser Bedeutungsleere mit allerlei Bedeutungen aufgefüllt [...] werden.« (Prütting: *Homo ridens*, S. 1728.)

57 Lewitan: Tanzabende im Oktober.

58 So wird etwa in einer Londoner Zeitung geschrieben, die *Koloratursängerin* (in der sie von Gesang zu hemmungslosem Gelächter übergeht und die in einem Programm mit dem *Baby* gezeigt wurde) »has the effect of reducing an already stunned and bludgeoned audience to helpless laughter«. (o.V. z.n. Dianne S. Howe: *Individuality and Expression, The Aesthetics of the New German Dance, 1908–1936*. New York: Peter Lang 1996, S. 203.) Siehe auch Gerts Beschreibung eines ihrer ersten Auftritte 1916: »Die Menschen brüllten, klatschten [...]. [F]ür mich war dieser Krach Lebenselement, ich wollte die Menschen in Bewegung bringen, je mehr sie brüllten, desto kühner wurde ich. Ich wollte über alle Grenzen hinaus, mein Gesicht verwandelte sich zu Masken, mein Rhythmus knallte, bis ich wie ein Motor stampfte.« (Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 32.)

dar.⁵⁹ Das performative Ereignis, in dem stimmliche Affekte zwischen Bühne und Publikum zirkulieren und »beidseitiger, heftiger Krach vonstatten geht«⁶⁰, wird für sie zum produktiven Moment, denn ihre Stücke entstehen »[i]m ganzen vollkommenen Umriß [...] erst vor dem Publikum, da erst bekommen sie den Hauch des Lebens, und von da an sind sie erst richtig vorhanden«.⁶¹ Die statische Frontalität von *Baby* unterstreicht nicht zuletzt diese Spiegelsituation, die Gerts mimische und vokale Modulationen mit denen des Publikums mimetisch in Beziehung setzt. Improvisation nimmt hier eine wichtige Rolle ein; jedoch nicht wie im Ausdruckstanz der Wigman'schen Prägung zur Generierung von Bewegungsmaterial, sondern als performatives Mittel der Erzeugung von Intensität, Präsenz und Verstörung.

Lachen und Schreie des Publikums stehen daher ebenso wenig wie Gerts Figuren primär im Kontext von Parodie, sondern deuten auf eine Form des Protests gegen soziale und ästhetische Normen ihrer Zeit. In diesem Sinn sind ihre Ton-Tänze mit den Wörtern Hildenbrandts eine »Dämonie«.⁶² Ähnlich äußert sich der folgende zeitgenössische Zuschauer:

»[O]b sie im ›Clown‹ die Sinnlosigkeit selbst des Unsinns anschaulich macht; ob sie in ›Chanson‹, ›Diseuse‹ und ›Koloratursängerin‹ – ohne eine Spur von Stimme, aber mit unerhörter Musikalität – an Stelle der falschen Romantik, des falschen Gefühls, der falschen Erotik und hunderter anderer Lügen die knochenklappernde, Verwesungsgeruch ausströmende, satanisch grinsende Wahrheit setzt: immer hat sie die Zuschauer in ihrem Bann, und so sehr sie sich auch wehren, und so gern sie in alledem nur Ulk und groteske Übertreibung sehen möchten – ihr Lachen klingt fast immer ein bißchen gequält.«⁶³

Hervorheben möchte ich zwei Facetten dieses Zitats: Erstens die Eliminierung des »falschen Gefühls« hin zu einer hochgradig affizierenden, »bannenden« Intensität; zweitens die Abgründigkeit von Gerts grotesker Ästhetik. Damit scheint in ihren Ton-Tänzen jedes gewaltsame Moment durch, das Antonin Artaud in seinem 1938 veröffentlichten *Theater der Grausamkeit* als den die Vernunft angreifenden »Zerstörungs-Humor«⁶⁴ bezeichneten wird. Gert nimmt mit ihrer Vision von »Schauspiele[n] der [...] Gefühle«⁶⁵ Artauds Anspruch einer *Gefühlsathletik* vorweg.⁶⁶ Dabei stellen Affekte die eigentlichen Protago-

59 »Denn ich bin keine Solotänzerin. Ich brauche einen Partner und dieser Partner ist mein Publikum.« (Gert: *Tanzen*, S. 7.) Siehe auch Valeska Gert: *Menschentheater*. In: Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, S. 49–51, hier S. 50 sowie Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 41.

60 Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, hier S. 91.

61 Ebd., S. 88.

62 Vgl.: »Valeska Gert. Nur Groteske? Nein, Dämonie und wahrlich keine gemachte, sondern eine unheimliche, riesengrosse, gewaltige Dämonie. Sie hält es nicht allein im Tanz aus, singt, spricht, krakeelt.« (Hildenbrandt: *Tänzerinnen der Gegenwart*, hier S. 13.)

63 Harry Prinz: Das Phänomen Valeska Gert. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur* 3 (1930), S. 18.

64 Antonin Artaud: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest). In: Ders.: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1979, S. 95–108, hier S. 97.

65 Gert: *Varieté*, S. 54.

66 Vgl. Antonin Artaud: Eine Gefühlsathletik. In: Ders.: *Das Theater und sein Double*, S. 139–148, hier S. 147.

nisten dar, die Gert gleich unkontrollierbaren Naturgewalten beschreibt, die sich bezeichnenderweise vokal manifestieren: »Man brüllt seinen Kummer, jubelt seine Freude, stöhnt seine Liebe. Naturlaute, anschwellend, abschwellend, in eine einfache grobe Form gebracht.«⁶⁷ »Natur« meint bei Gert mitnichten das Ungeformte, »Authentische«, ebenso wie ihre wiederholte Forderung nach »Wahrhaftigkeit« »nicht mit dem Realismus zu verwechseln«⁶⁸ ist. »Der Schauspieler« ihres neuen *Menschentheaters* soll vielmehr »wahr, innig und intensiv [...] empfinden [...] ohne jedes falsche Pathos in Form der Stimme, des Gesichts und des Körpers«.⁶⁹ Das »Wahre« ist hier auf ein bewusstes Zersetzen stilisierter, bereits zu lesbaren Pathos-Formeln⁷⁰ geronnener Bewegungen, Haltungen und Stimmmodulationen zu beziehen. Gerts spezifische Verflechtung von Stimme und Körper streicht das Formelhafte und rückt vielmehr das Pathos als widerfahrendes Ereignis ins Zentrum. Darüber hinaus ist anzumerken, dass die frontale Statik von etwa *Baby* oder *Kollaratursängerin* sich den von Gabriele Brandstetter in Anlehnung an die Pathos-Formeln herausgearbeiteten Topos-Formeln des modernen Tanzes entzieht. Wenn »Topos-Formeln [...] in figurativen räumlichen Gestalten symbolisierte Wahrnehmungsmuster des ›gesellschaftlich identifizierbaren Erfahrungs- und Bildungswissens‹ (Lothar Bornscheuer) [verdichten und verwandeln]«⁷¹, dann werden mit dem Ersetzen der sichtbaren räumlichen Figurationen durch ausufernde Stimmen habitualisierte Wahrnehmungsweisen und das mit ihnen verbundene gesichert geglaubte Wissen gestört.

Jene erschütternde Wirkung von Gerts Arbeiten fasst der zeitgenössische Tanzkritiker Josef Lewitan 1927 mit dem Ausdruck »Pathos des Protests«⁷² zusammen und verweist damit auf zweierlei: Erstens wird die ästhetische Erfahrung mit dem Bezug auf den Pathos-Begriff als ein Widerfahrnis bestimmt; genauer ein Ereignis, das die Zuschauenden der physischen Vehemenz von Gerts »herausgeschleuderten« vokal-mimischen Gesten aussetzt und sie in einen intensiven Erwartungszustand versetzt, der jegliche Auflösung verweigert. Zweitens bildet der Titel *Baby* vor diesem Hintergrund den referenziellen Rahmen, der es dem Publikum überhaupt erst möglich macht, sich dem Stück auszusetzen, und der es Gert erlaubt, ebendiesen zu sprengen – vergleichbar mit der Funktion der Partituren bei Antonia Baehr. Ein *Baby* zu performen, steht nicht nur

67 Gert: *Varieté*, S. 53. Siehe auch: »Tanzen bedeutet: Triebe ausleben und künstlerisches Tanzen bedeutet: Triebe sublimieren, mit Hilfe des überlegenen Geistes ordnen und Tanzgestaltungen umsetzen.« (Valeska Gert: Mary Wigman und Valeska Gert. In: *Der Querschnitt* 5 (1926), S. 361–363, hier S. 361.)

68 Gert: *Menschentheater*, S. 51.

69 Ebd.

70 Den Warburg'schen Begriff übernimmt Gabriele Brandstetter für die Analyse des Modernen Tanzes und erweitert ihn um die Topos-Formel: »Die Pathos-Formel ist definiert als Bildmuster von symbolisch geprägten Ausdruckswerten der Bewegung, die im Inventar des kulturellen Gedächtnisses gewissermaßen formelhaft abrufbar und transformierbar erscheinen. In analoger Weise wird der Begriff der Topos-Formel im Folgenden verwendet: als Kompositum aus ›Topos‹ und ›Formel‹, wobei Topos hier einerseits den *Raum*, den Ort der (Tanz-)Bewegung im direkten Wortsinn meint; im übertragenen Sinn dann andererseits die ›Örter‹ – ›Ausdrucksschemata‹ (Ernst Robert Curtius) als Suchformeln der Wahrnehmung, wie sie in der Rhetorik gebräuchlich sind.« (Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 30.)

71 Ebd.

72 Lewitan: *Tanzabende im Oktober*.

quer zu hochkulturellen Figuren des modernen Tanzes, es stellt auch einen Protest gegen zeitgenössische geschlechtliche Körper- und Rollenbilder dar, die es im performativen Ineinanderschieben von Säugling und Frau torpediert. In diesem Sinn spricht Alexandra Kolb von Gerts »androgynous body image which could not easily be classified as either male or female, thus questioning conventional gender divisions altogether.«⁷³ Inwiefern Gerts Verweigerung heteronormativer Geschlechterperformanz auch weitere nationalistische Konstruktionen aushebelt, macht ein Vergleich mit ihrer Zeitgenossin Mary Wigman deutlich.

Gert bezeichnet Mary Wigman als »Nationaltänzerin« des »deutschen, gebildeten Mittelbürgers«⁷⁴, deren Zugang ihrem eigenen diametral gegenüberstehe. Polemisch-rend attestiert Gert Wigman fehlende Sinnlichkeit und Intellektualität. Gerts Position wird evident, betrachtet man sie vor dem Hintergrund der dualistischen ›Zweiheit‹ von Bewegung und (Sprech-)Stimme, wie es besonders in *Totenmal. Dramatisch-chorische Vision für Wort Tanz Licht*, einer Zusammenarbeit Wigmans mit dem Dichter Albert Talhoff, deutlich wird, die ihre Premiere auf dem Tänzerkongress 1930 hat. Während Wigman in ihrer frühen Phase für den autonomen, von der Musik losgelösten Tanz eintritt, sieht sie das »Problem ›Tanz und Musik‹« nun durch die Frage nach der »Gestaltungswelt von ›Tanz und Wort‹«⁷⁵ sowie einer möglichen Annäherung von Tanz und Theater abgelöst. *Totenmal* ist nach eigener Aussage ihr erster Schritt in diese Richtung.⁷⁶ Ausschlaggebend ist dabei die »klare Abgrenzung des tänzerischen Ausdrucks gegen die wortliche Gestaltungswelt.«⁷⁷ Die einzelnen Elemente der Aufführung (Licht, Wort, Tanz und Klang) sollen mittels Talhoffs Partitur »präzise regulier[t]«⁷⁸ werden. Diese »Reinheit der Form«⁷⁹ wird in der Produktion, die als Erinnerung an die im Ersten Weltkrieg Gefallenen konzipiert ist, durch die Trennung in männliche (die Gefallenen) und weibliche (die trauern-den Ehefrauen, Mütter, Schwestern) Sprech- und Bewegungschöre realisiert. Sichtbare Gesten und Bewegungen werden strukturell von den hörbaren Stimmen getrennt, sollen jedoch über den Rhythmus wieder miteinander synchronisiert werden. Anders als Gert stellt Talhoff in religiösem Duktus den über Sprache verfügenden Menschen an die Spitze der Schöpfung und damit das Wort in der Hierarchie der stimmlichen Laute an obste- Steile.⁸⁰ Der Klang der Sprache wird hier zudem mit den Begriffen der Nationen und

73 Vgl. Alexandra Kolb: ›There was never anythin' like this!!!‹ Valeska Gert's Performances in the Context of Weimar Culture. In: *The European Legacy* 12,3 (2007), S. 293–309, hier S. 307.

74 Gert: Mary Wigman und Valeska Gert, S. 361. Gert schreibt ebenda weiter: »In Deutschland ist bei der großen Masse nicht nur das Gestalten der Triebe, sondern merkwürdigerweise auch die Überlegenheit des Geistes verpönt. [...] Mary Wigman erfüllt als einzige Tänzerin alle diese Bedürfnisse des deutschen, gebildeten Mittelbürgers und ist darum zur Nationaltänzerin geworden.«

75 Mary Wigman: Wie ich zu Talhoffs Totenmal stehe. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 15–16.

76 Vgl. ebd.

77 Ebd., S. 16.

78 Albert Talhoff: Bemerkungen zum Totenmal. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 6–9, hier S. 9.

79 Wigman: Wie ich zu Talhoffs Totenmal stehe, S. 15.

80 Vgl. Albert Talhoff: Über das Wort. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 11: »Das Wort ist der Dom, in dem sich der Mensch errichtet. Daß er sich tönen kann, [...] auf der Orgel des Gefühls, das allein gibt ihm die Welt, das All zu eignen. Wo der Mensch sich spricht, tut er durch das geist-

Völker verbunden.⁸¹ Entsprechend findet in *Totenmal* ein dem Schaffen Gerts entgegen gesetzter Prozess der Homogenisierung von Körpern, Gesichtern und Stimmen statt.⁸² Während Gert in ihren Soli gerade die Vielstimmigkeit des Subjekts bloßlegt, gilt es hier die Pluralität zu einer Stimme zu vereinen. Analog zur Stimme sind die Gesichtsausdrücke der Tänzer:innen des weiblichen Bewegungschors durch Masken vereinheitlicht, die wie eine Liste unterschiedlicher mimischer Pathos-Formeln der Trauer erscheinen⁸³ und die Einzelne zu einem stillgestellten Stereotyp des Allgemeinen machen. Valeska Gerts Modellierung ihres Gesichts um die Leerstelle des Mundes in *Baby* kehrt demgegenüber die nicht stillzustellende ambivalente Pluralität des Subjekts hervor.

Talhoff strebt mit *Totenmal* ein »Zurück« zu (spezifisch rezipierten) antiken Formen des Theaters an, wenn er vom »tänzerische[n] Tragöden«⁸⁴ oder vom »ursprünglich[en] Sinn [des] Theaters« als »einer erschütternden Ergriffenheit«⁸⁵ spricht. Auch Brandstetter charakterisiert Wigmans Arbeit als »Pathos des Schreckens und der Trauer«⁸⁶. In seiner wohlgeordneten, jegliche Ambivalenzen tilgenden Anlage und dem Streben nach eindeutigen Aussagen scheint der adäquate Ausdruck für *Totenmal* allerdings weniger das Pathos als das vernunftregulierte *Pathetische* zu sein, wie Nicole Haitzinger es bestimmt:

»Das Pathetische wird im Gegensatz zur alten Bedeutung von Pathos als körperlich erlebte Widerfahrt am Beginn der Moderne durch die Vernunft regulierbar. Die Nähe zur Patho-Logie als Zusammenschluss von Pathos und Logos ist offensichtlich. Das Pathos spaltet sich durch die Individuation im 19. Jahrhundert in das Pathetische auf, das über das Geistige steuerbar ist und sich im neu entstandenen Raum der Kunstästhetik ansiedeln lässt, und das Pathologische, das in den modernen Epistemen als nicht-regulierbar, als irrational und gleich abnorm eingestuft wird.«⁸⁷

Für Susan Manning stellt *Totenmal* den Wendepunkt in Wigmans Schaffen von einer feministischen zu einer protfaschistischen Position dar, die sich, wie gezeigt wurde, auch im pathetischen Zugang spiegelt, das heißt im intentionalen Gestalten von Stimme und Körper zur Erzeugung spezifischer Gefühle. Wigmans Tanz versteht der Tanzkritiker John Martin entsprechend als Perfektion des von ihm als »Metakinesis« bezeichneten

und leibgezeigte Wort liturgischen Dienst an sich selber. In ihm ringt er sich seiner Erlösung und Vollendung zu.«

81 Vgl. ebd., S. 11. Darin heißt es, dass sie in einer je spezifischen »Tonart« klängen.

82 Talhoff beschreibt diesen so: »[Dazu] mußte zunächst der tonliche Körper in all seinen sprecherischen Einzelfunktionen vereinheitlicht werden.« (Talhoff: Bemerkungen zum *Totenmal*, S. 6.)

83 Susan Manning zitiert folgende Beschreibung von Regieanweisungen aus der Partitur: »Mask: mouth open, eyes without focus. Mask: mouth paralyzed, eyes closed Mask: Eyelids barely open; vacant look Mask: eyes closed, mouth quietly smiling. Mask: eyes lowered, mouth like a cut. Mask: confused gaze, mouth a distorted laugh. Mask: eyes like an abyss, chin hanging. Mask: eyes closed, lips gently arched. Mask: lips softly advancing.« (Manning, Susan: Ideology and Performance between Weimar and the Third Reich: The Case of »*Totenmal*«. In: *Theatre Journal* 41,2 (1989), S. 211–223, hier S. 217.)

84 Talhoff: Bemerkungen zum *Totenmal*, S. 8.

85 Ebd.

86 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 34, Herv. i.O.

87 Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 193.

Kommunikationsmodells des Tanzes, nach dem die Tanzbewegung der bewussten Vermittlung von Gefühlsbewegungen dient: »Movement, then, in and of itself is a medium for the transference of an aesthetic and emotional concept from the consciousness of one individual to that of another.«⁸⁸ Valeska Gert's »Pathos des Protests« dagegen, das mit dem Affektiven gerade noch nicht klassifizierbare emotionale Intensitäten und damit die Abgründe des Irrationalen, Unverfüglichen, Ambivalenten aktiviert, unterwandert nationalsozialistische Ideologien und wird historisch schließlich mit dem Titel der »entarteten Kunst« pathologisiert. In der affizierenden Modellierung des scheinbar Unscheinbaren, das Attribuierungen von Sinn und Nicht-Sinn durcheinandergeraten lässt, sieht Gert selbst die ethische Dimension ihrer Kunst, die sie der als bürgerlich-moralisch bezeichneten Wigman'schen Auffassung entgegensemmt:

»Meine Ethik aber, die darin besteht, daß ich unter allen Umständen wahr sein will, wird lange nicht so geschätzt, wie die bürgerliche Ethik, die vor allen Dingen moralisch sein will. Meine großen Fehler sind: daß meine Tänze artistisch nicht schwierig wirken, daß sie so selbstverständlich gemacht werden, daß die Ahnungslosen glauben, sie könnten sie ebenso machen, [...] daß ich hin und wieder Lachen auslöse oder Entsetzen, [...] kurz, ich bin zu brutal und zu wenig vertrauenserweckend für den Bürger, der lieber eingeschläfert werden will zu den Klängen des Harmoniums und der Flöte.«⁸⁹

88 John Martin: *The Modern Dance*. Trenton: Dance Horizons 1972 (1933), S. 13.

89 Gert: Mary Wigman und Valeska Gert, S. 362–363.

Fazit: Stimmen des intensiven Affekts

Die Figur der lachenden Medusa wurde als Modell der subversiven Macht des Lachens angelehnt an Hélène Cixous und antike Darstellungen vorgeschlagen: Zentrale Merkmale wie Frontalität und Maskenhaftigkeit, das Aufbrechen von Körper, Gesicht und Stimme, das Unterbrechen jeweiliger Normen sowie die mimetische Ansteckungskraft nehmen in beiden betrachteten choreographischen Ansätzen, trotz historisch unterschiedlicher Herangehensweisen, eine wesentliche Rolle ein.

Antonia Baehrs *Lachen* und Valeska Gerts Ton-Tänze wie *Baby* inszenieren und evozieren affektive vokale Körper: ein potenziell unkontrollierbares Gefüge vokaler und mimisch-körperlicher Bewegungen zwischen Bühne und Publikum, das als Choréophonie gefasst werden kann. Stimmen des Affekts umfassen so nicht nur die auf der Bühne erzeugten Stimmen, sondern die Relationalität von vokalem Körper der Performerin und vokalen Körpern des Publikums. Wie Medusas Schlangen greifen die Stimmen um sich, um diverse Beziehungen zu stiften. Während in der Rezeption Medusas als Monster ihr Blick im Zentrum steht, der den Körper des Angeblickten verwandelt, indem er ihn versteinert, rückt mit dem Lachen und der Betonung des Auditiven und seiner Ansteckungskraft eine gänzlich konträre Transformation hervor: Vereinzelung, Verstummen und körperlicher Stasis des Versteinerns stehen Vervielfältigung, Lärm und körperliche Bewegtheit gegenüber. Im diesem Sinn brechen beide – Gert wie Baehr – mit einem Theatermodell, das Passivität und Aktivität zwischen Zuschauerraum und Bühne aufteilt.

Während sich beide Ansätze hier annähern, divergieren ihre Produktionsweisen entsprechend ihres jeweiligen historischen Kontextes. Baehrs Ansatz orientiert sich mit den Partituren an einer Konzeption von Bewegung als Ausführen von Regeln und damit an einer Arbeitsweise, wie sie dem sogenannten postmodernen Tanz der 1960/70er Jahre entspricht, der mit dem Fokus auf die Materialität des Körpers das kanonisierte moderne Paradigma des Bandes zwischen innerer Bewegtheit und sichtbarer Bewegung aufhebt. Indem Baehrs Partituren als choreographische Anordnungen das Lachen zum Material nehmen, setzen sie eine Choréophonie im Sinne verschränkter Bewegungen und Laute frei, die Ansteckung, Affizierung und Bewegtheit wieder maßgeblich unterstreicht. Wohlgemerkt nicht unter denselben Vorzeichen wie im modernen Diskurs, sondern im Sinne einer affektiven Intensität, die sich auf der Bühne wie im Publikum physisch er-

eignet und eine prekäre, sich einander aussetzende Gemeinschaft bildet, ohne auf spezifische Gefühle oder Bedeutungen zu verweisen. Stimme und Mimik verlieren in diesem Zusammenhang ihre repräsentative Bedeutung und den Bezug auf ein Subjekt. Vielmehr fungieren sie im Sinne einer Maske, die das Subjekt in den lachenden Repetitionen in immerfort neuen Variationen spaltet beziehungsweise es in entsubjektivierten Landschaften/Stimmschaften auflöst.

Valeska Gerts eher improvisatorischer – jedoch nicht minder präziser – Ansatz folgt dem modernen Diktum der Innerlichkeit, wenn sie wiederholt die Quelle ihrer Gesten und Laute in einem inneren Druck und einem Überschießen an Energie verortet. Gleichwohl verweisen ihre vokal-mimischen Eruptionen ebenso wenig wie bei Baehr auf ein vermeintlich Inneres, indem sie die Einheit der Gesichts-Stimme¹ radikal desynchronisiert. Stimme und Mimik werden für Gert damit explizit zu Masken, das heißt zu Ausdrucksweisen, die noch nicht zu einer kulturell determinierten Form geronnen sind oder diese dezidiert sprengen als »Pathos des Protests«².

Neben der Ausweitung der Performance ins Publikum verlagern sowohl Gert als auch Baehr die Szene des Tanzes maßgeblich auf Gesicht und Stimme. Bewegung umfasst hier kleine und kleinste mimische Motionen und intime bis raumgreifende vokale Verlautbarungen. Kopf und Gesicht sind dabei nicht – wie in der tradierten Rezeption Medusas – als vom Körper getrennte und damit ihrer Handlungsmacht beraubte Fragmente zu verstehen, sondern fungieren als autonome und dadurch handlungsmächtige Entität. Folglich entziehen sich diese Choréographien affektiver Stimmen einem reduktionistischen Verständnis von Tanz als sichtbarer Bewegung intentional bewegter Körper im Raum. Wie das Lachen die Sprache mittels der Stimme zersetzt, so unterbricht es hier ebenso Ordnungen der Bewegung. Demgegenüber drängen nicht-intentionale, ungehorsame Körper hervor, die die Regeln verbaler wie körperlicher Sprache *entsetzen*³ und darüber nicht zuletzt die historische Aufteilung der Sinne und Künste sprengen.

Valeska Gerts und Antonia Baehrs Affektstücke nähern sich trotz bestehender Divergenzen in ihrer Wirkung stark aneinander an, so dass einerseits im gegenwärtigen Kontext eine Reaktualisierung des modernen Diskurses der Bewegtheit unter anderen Vorzeichen zu konstatieren ist; andererseits zielen Gerts Ton-Tänze auf die Erzeugung einer intensiven Situation ab und lassen indeterminierte Affekte im Sinne einer Intensität *avant la lettre* kursieren. In diesem Kontext bilden die titelgebenden Figuren der Ton-Tänze den Rahmen, ähnlich wie Baehr die Partituren als vermittelnde Instanz zwischen sich und dem Publikum einsetzt, um die Autorschaft ihres Lachens, Schreiens, Weinens tendenziell abzugeben.

In Choréographien affektiver Stimmen lachen, grinsen, schreien Facetten oder Partikel Medusas durch, die sich *bestimmenden* Zugriffen entziehen, indem sie die Pluralität, Affektivität und Körperlichkeit der Stimme produktiv machen – drei Aspekte, die eine grundsätzliche Konstitution des Vokalen beschreiben und in den folgenden Kapiteln in unterschiedlichen Gewichtungen und Ausformungen wiederkehren werden.

1 Vgl. Vogl: Der Schrei, S. 301.

2 Lewitan: Tanzabende im Oktober.

3 Im etymologischen Sinn meint *entsetzen* gleichermaßen »befreien« wie »außer Fassung bringen«. (Pfeiffer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 288.)

II Queere lyrische Stimmen

»The sound of beauty is dangerous.«¹

Elizabeth Eva Leach

¹ Elizabeth Eva Leach: The Sound of Beauty. In: Lauren Arrington / Zoe Leinhardt / Philip Dawid (Hrsg.): *Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 72–98, hier S. 96.

Während das vorherige Kapitel mit choreographiertem Lachen, Weinen und Schreien die teils gewaltsame Affektivität nicht-sprachlicher Stimmen thematisiert hat, widmet sich dieses Kapitel den hochgradig stilisierten lyrischen Stimmen des Singens. In Bezug zu Sprache sind lyrische Stimmen zu ›nichts nutze‹, sie stellen vielmehr einen Überschuss dar, der sich utilitaristischen Zielen entzieht und den Genuss oder – in Jacques Lacans Terminologie – die *jouissance* ins Zentrum rückt.² Diese affektive Verführungskraft insbesondere der lyrischen Stimmen fasst Roland Barthes, angelehnt an Lacans psychoanalytische Einordnung der Stimme als Triebobjekt, in der einschlägigen Aussage zusammen, dass es keine menschliche Stimme gäbe, »die nicht Objekt des Begehrns wäre – oder des Abscheus: Es gibt keine neutrale Stimme [...]. Jeder Bezug zu einer Stimme ist zwangsläufig einer der Liebe [...].«³ Lyrische Stimmen, die sich zu sehr von der Bindung an das Wort lösen, von denen im etymologischen Sinn des lateinischen *cantare* als Singen, Magie und Zauber eine potenziell transformierende Kraft ausgeht, wurden historisch im westlichen Diskurs primär feminin codiert gegenüber dem maskulin codierten Logos.⁴

Neben dieser strukturellen Situierung lyrischer Stimmen unterliegt die Singstimme in ihrer Materialität musikhistorisch stark je spezifischen gegendernten, sexualisierten und rassifizierten Normierungen, wie sie sich unter anderem in den ästhetischen Prämissen der sogenannten Stimmgeschlechter manifestieren. Tonhöhe, Register und Timbre dienen hier als Kriterien, um ›männliche‹ und ›weibliche‹ Stimmen zu konstruieren.⁵ Singen kann damit zwar der Performanz des entsprechend jeweiliger Normen

2 Vgl. Michel Poizat: Teufisch oder göttlich? Der lyrische Genuss. In: Kittler / Macho / Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 215–232, hier S. 217.

3 Roland Barthes: Die Musik, die Stimme, die Sprache. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (1982), S. 279–285, hier S. 280. In Lacans psychoanalytischem Denken nimmt die Stimme wie u.a. der Blick einen Platz als Triebobjekt ein. Hier ist nicht der Ort, um Lacans komplexe Theorie der Stimme zu erläutern. Verkürzt ausgedrückt, kann die Stimme in Lacans Verständnis als eine Größe verstanden werden, die das Subjekt strukturiert, es in seinen symbolischen und imaginären Beziehungen positioniert. Siehe dazu u.a. in spezifischer Verbindung zur Singstimme Michel Poizat: ›The Blue Note‹ and ›The Objectified Voice and the Vocal Object‹. In: *Cambridge Opera Journal* 3,3 (1991), S. 195–211, hier S. 201–211.

4 Vgl. Dolar: Das Objekt Stimme, S. 243–253. Zur maskulinen Codierung des Sprechens im Gegensatz zum Singen siehe Mary Beard: The Public Voice of Women. In: Dies.: *Women & Power. A Manifesto*, S. 1–46. Zur historischen Verbindung von Singen und Femininität siehe Leach: The Sound of Beauty, S. 96: »Music's link to femininity – or, at the very least, its ability to undermine typical Western constructions of self-willed, active masculinity by making listeners passive, soporific and subject to the musical sound – seems to be at the root of the problem with the sound of beauty.«

5 Vgl. Rebecca Grotjahn: ›Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien.‹ Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In: Sabine Meine / Katharina Hottmann (Hrsg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Edition Argus 2005, S. 34–57 sowie Anke Charton: ›Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falsett.‹ In: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien* 18,1 (2012), S. 39–52. Zu Rassifizierungen der Stimme über Timbre siehe Nina Sun Eidsheim: *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press 2018.

verfassten Körpers dienen,⁶ es ist aber ebenso ein machtvolles performatives Mittel, diese gerade zu *queeren*. Unter Queerness verstehe ich hier mit der Tanzhistorikerin Clare Croft keinen fixiert definierten Begriff, sondern interdependente »challenges to normative understandings and presentations of sexuality and gender«.⁷ Wie Judith Ann Peraino in Bezug zu Musik feststellt, ist Queerness ein relationaler Begriff, als er grundlegend soziale Beziehungen herausfordert:

»As a term of relation, ›queer‹ describes not a simple binary opposition to normative heterosexuality, nor simply a position outside and in dialectic with the status quo; rather, ›queer‹ can describe a threat, the sexual ignition of cultural phobias. These phobias, primarily about gender confusion and the displacement of the patriarchal heterosexual family, become anxieties about the integrity of the self, subjectivity, and social identity.«⁸

Queer meint in diesem Sinn nicht identitätspolitische Fragen der Repräsentation von Körpern oder bloße Neuordnungen binärer Konstruktionen von Geschlecht und Sexualität (wie etwa in Praktiken des Cross-Dressings), vielmehr verweist der Begriff im Kontext ästhetischer Verfahren und den von ihnen evozierten sinnlichen Erfahrungen auf tiefgreifende strukturelle und materielle Verschiebungen.

Im sogenannten zeitgenössischen euroamerikanischen Tanz haben singende Stimmen seit den späten 1990er Jahren in zunehmendem Maße eine auffallende Präsenz erfahren.⁹ Möglicherweise liegt einer der Gründe dafür gerade in dem queeren Vermögen, das singende Stimmen und tanzende Körper teilen, nicht-normative Beziehungen zur Welt sinnlich erfahrbar zu machen, oder wie Croft in *Queer Dance* formuliert: »bodies in motion offer alternative meanings and ways of being.«¹⁰ Vor diesem Hintergrund kommt performativen Praktiken wie Singen und Tanzen im Kontext queeren Denkens eine besondere, bisher eher vernachlässigte Bedeutung zu, wie Croft weiter feststellt:

»[Q]ueer dance challenges a narrative that overly celebrates written text. [...] [Q]ueerness emerged in action, in protests, and on stages (as well as in writing), demanding a physical history that provocatively moves theorizations of self and sexuality, nation and assimilation alongside written histories and theorizations of queer moments.«¹¹

6 Vgl. Suzanne G. Cusick: On Musical Performances of Gender and Sex. In: Elaine Barkin / Lydia Hämssly / Benjamin Boretz (Hrsg.): *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*. Zürich: Carciofoli 1999, S. 24–48, hier S. 42–43.

7 Clare Croft: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Queer Dance. Meanings and Makings*. New York: Oxford University Press 2017, S. 1–35, hier S. 9.

8 Judith Ann Peraino: *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press 2005, S. 5–9.

9 Hier seien exemplarisch genannt: François Chaignauds *Romances inciertos, un autre Orlando* (2017), Ivo Dimchevs *Sculptures: a concert with unpretentious choreography* (2017), Ligia Lewis *Sensation 1/This Interior* (2019), Flora Detraz' *Gesächt* (2021).

10 Croft: Introduction, S. 3.

11 Ebd., S. 13.

Dieses Kapitel nähert sich queeren Choréographien von Singstimmen und bewegten Körpern in zwei groß angelegten Produktionen: Mit *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)* (2012) des US-amerikanischen Choréographen und Tänzers Trajal Harrell stehen Verflechtungen von Singstimmen, Gesten und Posen im Vordergrund, die ich in Engführung mit der Figur der Sirenen als ein Fabulieren mit performativen Mitteln beschreiben werde. Der zweite Teil des Kapitels widmet sich der jüdisch-russischen Tänzerin Ida Rubinstein und ihrer exzentrischen melodramatischen Performance von Gabriele D'Annunzios symbolistischem *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) als Beispiel einer queeren (Tanz-)Moderne. Wenngleich beide Produktionen in gänzlich verschiedenen historischen, ästhetischen, geographischen und politischen Kontexten situiert sind, ist ihnen ähnlich, dass sie durch ihre je spezifischen choréphonien Verflechtungen der performativen Mittel Singen und Bewegen andere – queere – Beziehungsweisen erfahrbar machen.¹²

12 Vgl. zum Begriff der Beziehungsweisen Bini Adamczak: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.

Trajal Harrell *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)* (2012)

»The song does not belong to the singer. The singer is found by the song.«¹

James Baldwin

»Do you know what realness is? Realness is when you try to be something that you are not, but you try anyway and how close you get is your degree of realness.«

Trajal Harrell in Antigone Sr.(L)

»What would have happened in 1963 if someone from the voguing ball scene in Harlem had come to downtown New York to perform alongside the early post-moderns at the Judson Church?«² Um diese spekulative Frage kreist die Produktion *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)* als Teil der groß angelegten performativen Serie *Paris is Burning at the Judson Church* (2009–2012),³ durch die der US-amerikanische Choreograph Trajal Harrell internationale Bekanntheit erlangte. Im Sinne der genannten Frage setzt er sich hier mit performativen Strategien von Voguing und postmoder-

-
- 1 James Baldwin z.n. José Esteban Muñoz: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1999, S. 10. Dieses Kapitel ist eine überarbeitete Fassung meines Artikels: Von der krisenhaften Schönheit der Sirenen: Trajal Harrells *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)*. In: Rosemarie Brucher / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Gender + Kritik. Forum Modernes Theater* 32,1 (2021), S. 99–113. Zu einer anders perspektivierten Auseinandersetzung mit derselben Produktion siehe meinen zusammen mit Nicole Haitzinger verfassten Artikel: *Antigone Sr.* Das kreolisierte Tragische in den szenischen Künsten der Gegenwart. In: Silke Felber / Wera Hippesroither (Hrsg.): *Spuren des Tragischen. Forum Modernes Theater* 57 (2020), S. 115–126.
 - 2 Trajal Harrell, <https://betatrajal.org/artwork/567890-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-S.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Zum postmodern dance und der Judson Church siehe Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press 2011 (1987).
 - 3 Der Titel bezieht sich auf Jennie Livingstons einschlägigen und viel debattierten Dokumentarfilm *Paris is Burning* (1990) über die queere, hauptsächlich afro- und lateinamerikanische New Yorker Voguingszene der 1980er Jahre, auf den u.a. Judith Butler Bezug nimmt in ihrem Buch *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*. Abingdon / New York: Routledge 2011 (1993).

nem Tanz auseinander und entwickelt mit den einzelnen Versionen der Serie Vorschläge eines imaginierten Dritten.⁴ Der Choréograph weist wiederholt darauf hin, dass es ihm nie darum ging, den Stil des Voguing zu lernen.⁵ Dieser bildet vielmehr die Folie für das historische Fabulieren⁶ eines potenziellen Austauschs zwischen den in den 1960er Jahren sozial, ästhetisch und geographisch getrennten Voguer:innen und den postmodernen Tänzer:innen der Judson Church in New York City.⁷ In *Antigone Sr.* agieren neben Harrell

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. »I think it is always important to say that I am not a voguer. I don't make voguing. I make contemporary dance. I work with voguing and early postmodern dance as theoretical praxes. I am not trying to learn voguing moves and fuse them with postmodern dance moves, if those exist. I am addressing the theory and tenets underneath the two different aesthetics.« (Harrell in Ariel Osterweis: Trajal Harrell's (email) Journey from Judson to Harlem. Trajal Harrell Interviewed by Ariel Osterweis. In: Trajal Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)*. 2017, S. 118–121, hier S. 119, https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/migrated-assets/media/programs/2017/Winter_Spring_2017/Trajal_Harrell-Twenty_Looks_XL__FINALE.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).)

6 Mein Verständnis von Fabulieren ist stark geprägt von den einschlägigen Arbeiten Saidiya Hartmans und Tavia Nyong'o. Hartman schreibt über ihre Methode der *critical fabulation*, die aus der Auseinandersetzung mit dem Sklavenhandel der sogenannten Middle Passage und der Nichtexistenz vermeintlich minoritärer Biographien in der hegemonialen Geschichtsschreibung hervorgegangen ist: »By playing and rearranging the basic elements of the story, by re-presenting the sequence of events in divergent stories and from contested points of view, I have attempted to jeopardize the status of the event, to displace the received or authorized account, and to imagine what might have happened or what might have been said or might have been done.« (Saidiya Hartman: *Venus in Two Acts*. In: *Small Axe* 12,2 (2008), S. 1–14, hier S. 11.) Nyong'o, in Anlehnung an Hartman entwickelte, *Afro-Fabulations* untersuchen »the deconstructive relation between story and plot« (Tavia Nyong'o: *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*. New York: New York University Press 2019, S. 3) in schwarzen US-amerikanischen künstlerischen Praktiken und fragen danach, wie »the study of blackness can rearrange our perceptions of chronology, time, and temporality. My aim is to speculate on the manner in which the ›changing same‹ of black aesthetics and expressivity may have always already been queer.« (Ebd., S. 3–4.) Dabei verweist Nyong'o zugleich auf Fabulieren und Fiktionalisieren als eine Bürde schwarzer Performance (S. 35–36).

7 In diesem Wenden kanonisierter Annahmen von sogenannter ›Avantgarde‹ des Postmodernen Tanzes und der in den Bereich ›populärkultureller‹ schwarzer Performance verschobenen Voguing-Bälle hat Harrells Ansatz starke Bezüge zu Fred Motens Überlegungen zum Sonischen als Modus der Improvisation in Bezug zu Politik und sexuellen Identitäten im Kontext US-amerikanischer schwarzer Geschichte und Kulturproduktion. Moten geht etwa der These nach, »that the avant-garde is a black thing [...] and [...] that blackness is an avant-garde thing« (Moten: *In the Break*, S. 32–33). Weiter verweist er auf die maßgebliche Bedeutung schwarzer Ästhetiken und ihren gleichzeitigen Ausschluss aus dem Kanon: »The call to sing that is song, that whole so-called postmodern, metafictional, improvisational arrangement, the internalization of call and response in the form of a deconstruction and reconstruction of the song and of the song form itself: this is an integral part of 1960s black popular music but goes all the way back to the complex and unavailable origins of black performance. Again, something like this self-reflexive reanarrangement is often cited as a hallmark of so-called postmodern art, though its often more subtle and sophisticated parallel or antecedent is never thought within the context of investigations of postmodernism; and, finally, with good reason, or with reason in addition to the bad reasons of racist and exclusionary canon formation.« (ebd., S. 228.)

als Antigone vier weitere, männlich lesbare Tänzer in einer fragmentarischen Choreographie aus Singstimmen und Bewegungen. Das polyvalente Gewebe von – teils zitierten, teils imaginierten – Posen, Gesten und Figuren sowie zu Pop-Songs singenden und kommentierenden Stimmen fabuliert Verkörperungen von immer neuen transhistorischen und -kulturellen Verwandtschaften.

Harrell, der seit 2019 das *Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble* leitet, ist in der vergangenen Dekade mit seiner expressiven, glamourösen und queeren Ästhetik zu einer der wichtigsten Positionen des zeitgenössischen Tanzes in Europa geworden.⁸ Seine Arbeiten verankert er in der konzeptuellen Tradition des postmodern dance, dessen ästhetische Prämissen er zugleich in Frage stellt, indem er die Auseinandersetzung mit sozialer Gerechtigkeit als blinden Fleck thematisiert und eine Affinität zur Expressivität reintroduziert, die sowohl mit der queeren Praxis des Voguing, dem modernen Tanz als auch mit Harrells Verwurzelung in der Bluestradition in Verbindung gebracht werden kann.⁹ Expressivität ist hier performativ bestimmt und in keinerlei Weise Ausdruck eines wie auch immer gearteten Subjekts. Seine spezifische Positionierung beschreibt Harrell pointiert als »post-blackness«,¹⁰ die sich der gesellschaftlichen und ästhetischen »color line« zwar bewusst ist, die er aber in seiner künstlerischen Sozialisation gerade durchkreuzt: »My roots are also in ›white‹ culture. I don't feel at all that I am appropriating whiteness. I am aware that the Judson aesthetic was developed by white artists, but I don't think minimalism and pedestrianism nor any of Yvonne Rainer's anti's are white, per se.«¹¹ Harrells Arbeit, die sich an den Fluchtpunkten rassifizierter und gegenderter ästhetischer Strukturen bewegt, zeichnet sich durch eine Hyperkomplexität aus, die Diskurse um Gender, Queerness und ›Blackness‹ kollidieren lässt und verkompliziert.

Von den vielfältigen Fragen, die *Antigone Sr.* aufruft – etwa nach der Problematisierung von Harrells eigener Position,¹² nach der Abwesenheit weiblich oder divers zu le-

8 Harrells Arbeiten wurden u.a. im MoMa New York, beim *Festival d'Avignon*, *Holland Festival*, *Festival d'Automne*, *American Realness Festival*, den *Berliner Festspielen* und im *Barbican Arts Centre* in London gezeigt. Im Jahr 2018 erhielt er vom Berliner Magazin *tanz* die Auszeichnung zum »Tänzer des Jahres«.

9 Vgl. Trajal Harrell in unveröffentlichtem Interview mit J.O., 31.07.2018. Zum Bezug zur Moderne: »I don't start from a politics to make my work. [...] If you ask people what kind of work I make, they say I'm a conceptualist. I'm so not a conceptualist [...]. I'm really an expressionist.« (Harrell z.n. Ariel Osterweis: *Museum Realness. Rashaad Newsome, Trajal Harrell and Voguing in the White Cube*. In: Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)*, S. 98–114, hier S. 107.)

10 Blackness bezieht sich in diesem Kapitel auf die spezifische Konzeption im US-amerikanischen Kontext.

11 Vgl. ebd., S. 120. Harrell äußert sich in diesem Zusammenhang weiter: »By cultural roots, I mean the topography of influences and socialization that have informed my personal identity and history: Polo Ralph Lauren, Madonna, The Flintstones, country and western music, the Clintons, CNN, Andy Warhol, Ralph Lemon, Adele, fried chicken, South Beach, bell hooks, Andre Agassi, Mark Rothko, Marguerite Duras, the Indigo Girls, Patti Labelle, the list goes on.« (ebd., S. 121.)

12 Nyong'o verweist beispielsweise auf die komplexen inneren und institutionellen Widersprüche, die sich aus Harrells Ansatz ergeben, wenn er Voguing als ehemals subkulturelle queere schwarze Tanzform in den Bereich hegemonialer sogenannter Hochkultur transferiert: »Vogueing – as an underground dance form – reflects back, in both homage and hyperbolic parody, the world of whiteness, wealth, and privilege that has become Harrell's milieu. Given that he is actually per-

senden Performenden oder auch nach seinen Bezügen zu tragischen chorischen Formationen –, verfolgt dieses Kapitel die sinnlich-affektive Dimension der Choréographie. Angelehnt an Tavia Nyong'o's exzellente Überlegungen zu *Antigone Sr.* als einer Form von ›Afro-Fabulation‹, interessiert es mich im Folgenden, die von Nyong'o zwar erwähnten, aber nicht genauer untersuchten, performativen Mittel in den Blick zu rücken.¹³ Das heißt, ich möchte danach fragen, inwiefern Fabulieren als ein Verfahren verstanden werden kann, das hier nicht narrativ, sondern gerade über die spezifische materielle und strukturelle Verfasstheit der performativen Mittel funktioniert; als ein Anderserzählen von Verwandtschaften, Verkörperungen und Zeitlichkeiten,¹⁴ das sich *innerhalb* der spezifisch modellierten singenden Stimmen und bewegten Körper ereignet. Zentral wird in meiner Lesart die paradigmatisch mit der Verführungs kraft des Singens verknüpfte Figur der Sirenen sein, die nicht nur als Modell für eine spezifisch sinnliche Queerness gedacht werden kann, sondern auch Bezüge zu Nyong'o's ›Afro-Fabulation‹ erlaubt.

Voguing Antigone

In den beiden Versionen *Antigone Jr.* und *Antigone Sr.* greift Trajal Harrell thematisch Sophokles' Tragödie auf. Antigone, Tochter einer inzestuösen Verbindung und verliebt in ihren getöteten Bruder Polyneikes, setzt sich über das Verbot ihres Onkels König Kreon hinweg, ihren Bruder zu beerdigen. Nicht nur durch das Ergreifen der ihr als Frau verbotenen öffentlichen Rede, auch durch ihre ambivalenten Verwandtschaften bringt Antigone die Ordnung der Geschlechter und damit die öffentliche Ordnung durcheinander. Dabei stellen die Figuren Antigone und Kreon weniger Antagonisten dar, als dass sie sich einander annähren und überlagern in queeren Verschiebungen ihrer verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Positionierungen.¹⁵

forming in the avantgarde milieu that was once the stuff of voguing fantasy, can we say that the gap between reality and appearance that once marked the frisson of voguing has been dissolved? Conversely, when a competitive black social dance form is sublimated into solo concert dance before curators, presenters, and tastemakers, does it change in nature? What does it mean to deliver vogue into a space but as an absent presence, a withholding?« (Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 30.)

13 Vgl. Tavia Nyong'o: Dancing in the Subjunctive: On Trajal Harrell's Twenty Looks. In: Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), S. 254–257, hier S. 257.

14 Hinsichtlich der spezifischen Zeitlichkeit von *Antigone Sr.* gibt es starke Überschneidungen zum Feld der Queer Temporalities, die auf eine naturalisierte Chrononormativität hingewiesen und sie durch plurale queere Zeitkonzepte herausgefordert haben (vgl. u.a. J. Jack Halberstam: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press 2005 und Elizabeth Freeman: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham / London: Duke University Press 2010).

15 Vgl. Judith Butler: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press 2010, S. 5–6: »Opposing Antigone and Creon as the encounter between the forces of kinship and those of state power fails to take into account the ways in which Antigone has already departed from kinship, herself daughter of an incestuous bond, herself devoted to an impossible and death-bend incestuous love with her brother, how her actions compel others to regard her as ›manly‹ and thus cast doubt on the way that kinship might underwrite gender, how her language, paradoxically, most closely approximates Creon's, the language of sovereign authority and action, and how Creon himself assumes his sovereignty only by virtue of the kinship line that enables that succession, how

Das Queeren und Verschieben binärer – nicht nur gegenderter und sozialer, auch rassifizierter – Denkmuster ist ebenso grundlegend für Harrells *Antigone Sr.*, jedoch basiert seine ästhetische Strategie nicht auf einer explizit formulierten Kritik, sondern auf spezifischen ästhetischen Mitteln: Die Tragödie *Antigone* wird bei Harrell weder als (lineare) Handlung dargestellt, noch primär über das gesprochene Wort vermittelt, sondern vielmehr in eine fragmentarische Choreographie von Stimmen und Bewegungen überführt. Dabei dienen die Figuren als Rahmen ihrer dezidierten Pluralisierung, die sich in einem affektgeladenen ästhetischen Gewebe von Gesten, Posen und singenden Stimmen entfaltet.

Entscheidende performative Strategien, die Harrell aus Voguing einerseits und postmodern dance andererseits entlehnt, sind ›Realness‹ und ›Authentizität‹.¹⁶ Beide Konzepte stellen ästhetische Verfahren dar, die konträre Identitätspolitiken verfolgen. Das in den 1960er Jahren im Umfeld queerer Afroamerikaner:innen und Latinos/Latinas im New Yorker Harlem entstandene Voguing basiert auf der performativen Verkörperung von zumeist privilegierten weißen und ›straighten‹ Subjekten, wie sie in Modemagazinen wie der *Vogue* dargestellt werden. Voguing-Bälle bieten damit einen Raum, in dem soziale, geschlechtliche, sexuelle Identität temporär anders imaginiert werden können und in dem, mit den Worten Tavia Nyong’os,

»quotidian violence, insecurity, poverty, and exploitation can be transformed into extravagant beauty and *communitas*. [...] They present their sociality not as a permanent solution to the internecine violence of the world, but as a good-enough space for bringing queer fantasy into tangible life.«¹⁷

Während der laufstegartig inszenierten Auftritte steht durch die präzise Aneignung der Kleidung und Posen der Vorbilder der Effekt von ›Realness‹ im Vordergrund, den Harrell im Stück so erklärt: »Realness is when you try to be something that you are not, but you try anyway and how close you get is your degree of realness.« In ähnlicher Weise hat Judith Butler den Realness-Effekt im Voguing beschrieben als »the ability to compel belief, to produce the naturalized effect.«¹⁸ Dieser Effekt wird durch eine Darstellung erzeugt, die ihre eigene Künstlichkeit im Idealfall verschleiert, »the body performing and the ideal performed appear indistinguishable.«¹⁹ Realness ist in diesem Sinn als Verkörperung und Wiederholung jeweiliger Normen zu verstehen:

»an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular

he becomes, as it were, unmanned by Antigone’s defiance, and finally by his own actions, at once abrogating the norms that secure his place in kinship and in sovereignty. [...] [T]here is, in fact no simple opposition between the two.«

¹⁶ Vgl. Harrell im Interview mit Osterweis: Trajal Harrell’s (email) Journey from Judson to Harlem, S. 119.

¹⁷ Nyong’o: *Afro-Fabulations*, S. 38.

¹⁸ Judith Butler: *Bodies That Matter*, S. 88.

¹⁹ Ebd.

body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates.«²⁰

In diesem Spannungsfeld affirms Voguing heteronormative Körperideale einerseits, wie Judith Butler betont, während es zugleich, wie sie ebenso anmerkt, die Performativität und Zitataftigkeit jeglicher sozialer Rollen- und Geschlechterverhältnisse bloßlegt und diese ihrerseits als Drag markiert.²¹

Die Protagonist:innen des postmodernen Tanzes, die in den 1960er Jahren in der Judson Church in Manhattan arbeiteten, stellen demgegenüber nicht den Effekt von Echtheit, sondern die Suche nach Authentizität ins Zentrum.²² Authentizität in diesem Verständnis geht mit dem Streben nach einer Demokratisierung der Körper einher, die sich unter anderem im Nicht-Virtuosen und Alltäglichen des Materials, in einer mutmaßlich neutralen Geschlechtlichkeit sowie der Ablehnung von Spektakel und Illusion zeigt – und damit das genaue Gegenteil von Voguing darstellt.²³

Antigone Sr. inszeniert weder Voguing noch postmodern dance, beide werden von Harrell vielmehr als performative Ressourcen verwendet,²⁴ um die imaginierte Möglichkeit einer Begegnung und die damit verbundenen komplexen Widersprüche – hinsichtlich sozialer, geschlechtlicher und rassifizierter Differenzen und ästhetischer Konzepte – sichtbar und zugleich produktiv zu machen. Während Harrell den Glauben der Judson-Protagonist:innen an eine Authentizität und Neutralität von Körpern jenseits ihrer sozialen Hervorgebrachtheit als eine Illusion bezeichnet, die interdependente Ausgrenzungskategorien ignoriere,²⁵ versteht er sich zugleich als Erbe postmoderner ästhetischer Verfahren: »My position in all of this is not without problematization. Though I am African-American, I am not a voguer from Harlem. I am much more from the legacy of postmodern dance [and Judson Church]. I wanted to problematize this location and the space I occupy within it.«²⁶ Das aus der widerspruchsreichen Positionierung entste-

20 Ebd.

21 Vgl. ebd., S. 85: »To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that ›imitation‹ is at the heart of the heterosexual project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations.«

22 Dies zeigt sich auf paradigmatische Weise in Yvonne Rainers No-Manifesto (1965) (vgl. Yvonne Rainer: No Manifesto. In: Dies.: *Work 1961–73*. Halifax / New York: Presses of the Nova Scotia College of Arts & Design 1974, S. 45).

23 Auffällig ist hier die Nähe zur zeitgleich in den 1960/70er Jahren laut werdenden feministischen Kritik an konformisierenden, vornehmlich Frauen betreffenden Schönheitsidealen. Die Inszeniertheit und Kommodifizierung des weiblichen Körpers – gerade in Modezeitschriften wie der *Vogue* – wurde zugunsten eines ›wahren‹ und handlungsmächtigen Selbst größtenteils abgelehnt (vgl. Uta G. Poiger: Auf der Suche nach dem wahren Selbst. Feminismus, Schönheit und Kosmetikindustrie in der Bundesrepublik seit den 1970er-Jahren. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 14,2 (2017), S. 286–310).

24 Vgl. Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 32.

25 Vgl. Trajal Harrell im Interview mit Philip Bither, 11.03.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=r5kWMide7lw> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

26 Osterweis: Trajal Harrell's (email) Journey from Judson to Harlem, S. 120.

hende Dritte bezeichnet Nyong'o als eine ästhetische Form von ›Afro-Fabulation‹.²⁷ Auf den Begriff werde ich im Folgenden zurückkommen und ihn engführen mit der mythischen Figur der Sirenen, die auf paradigmatische Weise ein Singen verkörpern, das Erinnerung und damit auch zukünftige Möglichkeiten anders fabuliert, wie Harrell es mit seiner spekulativen Frage »What would have happened in 1963 ...?«²⁸ aufruft.

Sirenen als Figuren des Fabulierens

Den Prolog der Tragödie, der die Auseinandersetzung der Schwestern Antigone und Ismene verhandelt, inszeniert Harrell als eine Folge von Szenen, die Reminiszenzen an Sirenen und ihre späteren Verwandten, die Meerjungfrauen, aufrufen. In hellgrauem und schwarzem Kleid in femininer Meerjungfrauen-Pose – seitlich, mit angewinkelten Knien auf einem Podest sitzend – vollführen Trajal Harrell und der Tänzer Thibault Lac als Antigone und Ismene einen eindringlichen, sensuellen Tanz mit ihren Händen:²⁹ Bis in die Fingerspitzen artikulierend, bewegen sie sie in strudelartigen Wellen auf und ab, kreisend, sich öffnend und schließend zum Song *Prayer Dance* von Rachelle Ferell. Eine ähnliche Intensität erzeugen Lac und Harrell wenig später, wenn sie in derselben Pose verstärkt durch zwei Mikrophone in den Song *The Darkest Side* der Band *The Middle East* einstimmen. Dieser thematisiert in bezeichnender Weise die aus Liebe erbrachten Opfer und damit verbundene Fragen der Identität, wie sie im Refrain – »Oh when I die I'm alive and when I lose I find my identity« – anklingen. Live gesungene und aufgezeichnete Stimmen überlagern sich in einem polyphonen Geflecht, das sich gleichermaßen binären geschlechtlichen Zuschreibungen von Stimmen wie ihrer Bindung an ein Hier und Jetzt entzieht und einen spezifischen Sog erzeugt.

Die hier im Prolog als ›Sirenen‹ lesbaren Schwestern Antigone und Ismene öffnen den Raum für Harrells queere ›post-black‹ Performance. Singende Stimmen und bewegende Körper stehen in einem Verhältnis, wie es die gesamte Inszenierung *Antigone Sr.* prägt: Beide gehen nicht ineinander auf (im Sinne der Herstellung mit sich selbst identischer Subjekte), sondern erzeugen fragmentarische Figuren, die Zeiten, Geschlechter, Sexualitäten und ›Kulturen‹ prismaartig in ein plural ausstrahlendes Spektrum von Möglichkeiten brechen und locken, hegemoniale gesellschaftliche Ordnungen und ihre Zeitlichkeit zu verlassen. In diesem Zusammenhang kann der Figur der Sirenen besondere Bedeutung zugesprochen werden, die Verwandtschaft zeigt mit dem Begriff der (Afro-)Fabulation.

In stereotyper Lesart repräsentiert der Gesang der Sirenen das Geschlechterverhältnis von irrationaler, femininer Verführungskraft und deren fataler Wirkung auf das

27 Vgl. ebd.

28 Harrell: <https://betatrajal.org/artwork/567890-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-S.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

29 Für diese Analyse stand mir – über den Besuch einer Performance am 16.8.2014 im Berliner HAU hinaus – die Videoaufnahme einer Aufführung der Produktion aus dem Jahr 2014 zur Verfügung, <https://vimeo.com/70719459> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

mutmaßlich rationale Maskuline.³⁰ Die Nähe der Sirenen zum Flüssigen (sie singen an der Meeresküste) dient dabei als Bild, in dem Hörsinn, Femininität und die Liquidierung von Sinn miteinander verknüpft werden.³¹ In der vielfach beschworenen Schönheit der singenden Sirenen verbinden sich in dieser Rezeption Verführung und Verderben. Mladen Dolar bezeichnet die Singstimme entsprechend als »zugleich die feinsinnigste und die perfideste Form des Fleisches«.³² Entgegen dieser dem Sirenenmythos mutmaßlich inhärenten binären Geschlechterdifferenz können die Sirenen ebenso als queere und minorisierte Figuren verstanden werden, die keineswegs »archaisch«³³ und nicht-intelligibel sind, sondern gezwungen sind, über die Verwirrung stiftende Kraft des Singens Handlungsmacht zu erlangen.³⁴ Halb Frauen, halb Vögel locken sie Odysseus in Homers *Odyssee* mit ihrem Gesang, auf ihre Wiese am Meeresufer zu kommen. Dort sitzen sie zwischen den verwesenden Knochen der Seefahrer, die ihrem Lied gefolgt sind.³⁵ Die Sirenen treten in der *Odyssee* nicht sichtbar, sondern nur auditiv durch ihre »bezaubern[de]«, »honigtönende«, »schöne Stimme«³⁶ in Erscheinung. Während bei

30 In diesem Sinn beschreiben Theodor W. Adorno und Max Horkheimer den Sirenenmythos in der *Dialektik der Aufklärung* als Urszene einer fatalen ersten Form aufklärerischer Beherrschung des Begehrrens. Ihrer Auffassung nach ist es der »identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen« (S. 40), der angesichts der »archaischen Übermacht« (S. 66) des Sirengesangs mit der »Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten« (S. 40), ringt (Theodor Adorno / Max Horkheimer: *Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1969).

31 Diese Argumentationslinie kann historisch in der ambivalenten Haltung der westlichen Musiktheorie gegenüber dem Lyrischen des Gesangs nachverfolgt werden. Für einen musikhistorischen Überblick über die Rezeption des Singens als bedrohlich und feminin codierte Schönheit siehe Leach: *The Sound of Beauty* sowie Poizat: *Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuss*.

32 Dolar: *His Master's Voice*, S. 67.

33 Vgl. Adorno / Horkheimer: *Die Dialektik der Aufklärung*, S. 66.

34 Exemplarisch für eine solche Perspektive sei etwa Mayra Santos-Febres Erzählung *Sirena Selena vestida de pena* (2000) genannt, die in der Figur der puerto-ricanischen Sängerin und Drag Queen Sirena Selena die mythologische Sirene mit kreolischer queerer Afro-Latinx Kultur verwebt. In ihrer Analyse des Textes hebt Solimar Otero nicht nur die geschlechtliche, sexuelle wie kulturelle Transgressivität von Sirenas performativem Körper hervor, sondern vor allem ihr Singen als Multiplizierung von Orten und Zeiten, Erinnerung und Gegenwart: »Sirena Selena's boleros are a performative of memory that is ephemeral yet palpable for those who hear her voice. Like the song of Homeric sirens, Sirena Selena lures her audience into inescapable places that render them helpless, in this case with emotion. [...] Sirena Selena's boleros have mutable qualities that can bring out deep desires filled with pain and sweetness. Thus Sirena Selena performs with the transphysical poetics [...] that both transports and binds audiences together in a kind of ›memoriescape.‹« (Solimar Otero: *Archives of Conjure. Stories of the Dead in Afrolatinx Cultures*. New York: Columbia University Press 2020, S. 152–153.) Zu den Sirenen als queeren Figuren im Kontext von Musik siehe etwa Peraino: *Listening to the Sirens*. Andreas Kraß verweist außerdem darauf, dass die Wirkungsweise der Hörsituation in Homers Sirenenepisode codierte Geschlechterverhältnisse fundamental umkehrt, wenn die Stimmen der Sirenen über das Ohr in den gefesselten und dadurch zur Passivität gezwungenen Odysseus eindringen (vgl. Andreas Kraß: *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 56–57).

35 Odysseus wird von Circe gewarnt, dass, wer sich den Stimmen hingibt, auf der Wiese der Sirenen verfaulen wird (vgl. Homer: *Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt*. Hamburg: Rowohlt 1958, S. 156).

36 Ebd., S. 159.

Homer kaum genauere Beschreibungen der Klanglichkeit der Stimmen zu finden sind, erfahren wir, dass sie Odysseus Teilhabe an ihrem Wissen versprechen: Die Sirenen behaupten, sie wüssten »each time all things that [...] have happened on the bountiful earth« und »things that shall happen on the bountiful earth.«³⁷ Gleichwohl trägt ihr »allumfassendes« Wissen Widersprüche und verundeutlicht Unterscheidungen von Täuschung und Wahrheit.³⁸ Indem sie in ihrem Gesang Odysseus' frühere Heldentaten aus der *Illias* zitieren und partiell seine wie auch Homers frühere Diktion wiederholend für sich beanspruchen,³⁹ verwischen sie nicht nur die Erzählperspektive der Geschichte, sondern auch Grenzen und Ordnungen des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen.⁴⁰ Maurice Blanchot spricht davon, dass im Lied der Sirenen »die unterschiedlichen Ekstasen der Zeit koinzidieren«.⁴¹ Ihre lyrische Verlockung ist, wie Leon Gabriel formuliert, »der Ruf in ein noch nicht nach Zeitstrukturen geordnetes Reich des Imaginären, welches von ihrerseits wiederum irreführenden Gedanken, Bildern und Gefühlen als Kräften des unerledigten Vergangenen bevölkert ist.«⁴² Darüber hinaus zielt ihr im wahrsten Sinne des Wortes undomestizierter Gesang darauf ab, Odysseus dazu zu verführen, die bestehenden verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Bande zu verlassen.⁴³ Aus dieser Perspektive ist es nicht die Sinnlichkeit von Stimmen »ohne Sinn«, die den Zauber der Sirenen ausmacht, sondern vielmehr die *untrennbare lyrische Verschränkung* ihrer schönen »honigtönenden« Stimmen mit einem semantischen Gehalt, dem ein bestimmtes Versprechen (im doppelten Wort Sinn) innewohnt: das Versprechen, Gewesenes und Zukünftiges »anders« zu erzählen; statt einer konsistenten hegemonialen Heldengeschichte (des Odysseus), Geschichte und Beziehungen auf verwirrende, widerspruchsreiche Weise »anders« zu erinnern.⁴⁴ Dadurch habe das Singen der Sirenen, Judith Ann Peraino zufolge, die Macht, das zuhörende Subjekt zur Reflexion der eigenen

37 Pietro Pucci: *The Song of the Sirens*. In: Seth L. Schein (Hrsg.): *Reading the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press 1996, S. 191–200, hier S. 197.

38 Vgl. ebd., S. 199. Siehe dazu auch Leon Gabriel: Die Täuschung der Parabel: Das Schweigen der Sirenen am Abgrund der Moderne. In: Mathias Dreyer / Nikolaus Müller-Schöll / Julia Schade (Hrsg.): *THEWIS, Kafka und Theater* 2017, <http://www.theater-wissenschaft.de/artikel-die-taeuschung-der-parabel-das-schweigen-der-sirenen-am-abgrund-der-erzaehlungen/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

39 Vgl. Pucci: *The Song of the Siren*, S. 192.

40 Adorno / Horkheimer sprechen davon, dass die Sirenen die teleologische Zeitordnung einer heteronormativen Fortschrittszählung verlassen: »Ihre Lockung ist die des sich Verlierens im Vergangenen. [...] Indem sie jüngst Vergangenes unmittelbar beschwören, bedrohen sie mit dem unüberstehlichen Versprechen von Lust, als welches ihr Gesang vernommen wird, die patriarchale Ordnung [...].« (Adorno / Horkheimer: Die Dialektik der Aufklärung, S. 39.)

41 Maurice Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur Modernen Literatur*. Berlin / Wien: Ullstein 1982, S. 21.

42 Gabriel: Die Täuschung der Parabel.

43 Vgl. Homer: *Die Odyssee*, S. 156. Circe beschreibt den schönen Gesang der Sirenen als machtvolle, Verwirrung stiftende Verzauberung, niemand, der ihre Insel betreten habe, kehre nach Hause zurück.

44 Auf die Macht von Geschichte(n) verweisen die Sirenen selbst, wenn sie Odysseus als jemanden charakterisieren, der »über viele Fabeln« verfügt, das heißt jemanden, der Geschichten als Mittel des Überlebens und Kämpfens gebraucht (vgl. Pucci: *The Song of the Sirens*, S. 192).

Vergangenheit und Zukunft im Kontext gesellschaftlicher Beziehungen einzuladen,⁴⁵ um zur Imagination anderer Möglichkeiten anzustiften: »to invite an imagining of what things would be like if they were different.«⁴⁶

Der so perspektivierte Gesang der Sirenen ist damit eine performative Form, die dem nahesteht, was Tavia Nyong'o unter anderem am Beispiel von *Antigone Sr.* als ›Afro-Fabulation‹ beschrieben hat.⁴⁷ Angelehnt an Saidya Hartmans ›critical fabulation‹, Édouard Glissants *Poetics of Relations* und Donna Haraways ›speculative fabulation‹⁴⁸ versteht Nyong'o Fabulation im Kontext queerer schwarzer Performance als:

»an open-ended confounding of history's narrative form. Critical fabulation as both textual practice and performative enactment works reparatively beyond repair; its intent and (where achieved) its effect is to render temporarily inoperative the narrative machinery by which the status quo continuously reproduces the past as an image of itself, shutting down possibilities of living or feeling otherwise.«⁴⁹

Fabulation kann in diesem Sinn als Form des Erzählens und performative Praxis verstanden werden, die konsistente hegemoniale Darstellungen von Geschichte irritiert und Raum für andere Möglichkeiten und zu transversalen Beziehungen öffnet.⁵⁰ In ihrer spezifischen Beziehung zur Geschichte liegt für Nyong'o ein reparatives Potenzial der Fabulation, denn sie vermischt »what was with what might have been.«⁵¹ Diese dem Fabulieren inhärente mimetische Dimension des Erfindens und Ähnlichmachens im Kontext von Geschichte unterstreicht auch die Etymologie des englischen Begriffs ›fabulosity‹. Abgeleitet vom lateinischen ›fabulosus‹, bedeutet es unter anderem »resembling an invented story«.⁵² ›Dem Erfundenen ähneln‹ besetzt einen ambivalenten Status zwischen (Wieder-)Erkennen und anders Erzählen. In diesem Zusammenhang beschreibt Nyong'o das mit spezifischen performativen Mitteln erzeugte fabulierte Gewebe von *Antigone Sr.* pointiert als ›virtuelles Gedächtnis‹: »By delving into the fraught dynamics of this zone of sexual and racial dissidence, Harrell's afrofabulation interanimates the present with the past, *making the lively arts of dance, story, and song a vehicle for virtual memory.*«⁵³ Auf das

45 Vgl. Peraino: *Listening to the Sirens*, S. 2: »The Sirens' song [...] has the power to call each and every listener to a critical focus on the past and future self, on the self in relation to society, to ideology.«

46 Ebd., S. 3.

47 Vgl. Nyong'o: *Afro-Fabulations*.

48 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*.

49 Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 257, Herv. J.O.

50 Nyong'o spricht von »entangled and angular socialities« (ebd., S. 5–6). Er verweist auf die grundlegende Relationalität von Black Performance, Bezug nehmend auf Hartman: »It is important to remember that blackness is defined here in terms of social relationality rather than identity; thus blackness incorporates subjects normatively defined as black, the relations among blacks, whites, and others, and the practices that produce racial difference. Blackness marks a social relationalhip of dominance and abjection and potentially one of redress and emancipation: it is a contested figure at the very center of social struggles.« (Hartman z.n. Nyong'o, ebd., S. 203.)

51 Ebd., S. 7.

52 Merriam-Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fabulosity> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

53 Nyong'o: *Dancing in the Subjunctive: On Trajal Harrell's Twenty Looks*, S. 257, Herv. J.O.

virtuelle Gedächtnis als eine Erinnerung an das, was gewesen hätte sein können, komme ich an späterer Stelle zurück, zunächst gilt mein Interesse dem Fabulieren mit performativen Mitteln, für das die Figuration der ›Sirenen‹ im Prolog von Harrells *Antigone Sr.* nicht zufällig den Boden bereiten. Inwiefern können bewegende Körper und singende Stimmen hier als Form des Fabulierens verstanden werden? Wie genau wird Vergangenes hier nicht nur mittels Stimmen, sondern auch durch Bewegungen einer Revision unterzogen, die in Form eines ›virtuellen Gedächtnis‹ zugleich andere Möglichkeiten des Zukünftigen eröffnet?⁵⁴

Fabulierende Gesten, Posen und Stimmen

Der Hauptteil von *Antigone Sr.* setzt sich aus drei Szenen zusammen, die mit den von Harrell jeweils ausgerufenen Kategorien (›The King's Speech‹, ›Prince on the Runway‹, ›Mother of the House‹) in ihrer Dramaturgie explizit an Voguing und Laufstegkultur angelehnt sind. Innerhalb der drei dezidiert geschlechtlich differenzierten Kategorien lassen die Performer im Zusammenspiel mit ihren jeweils improvisierten, aus Tüchern, Stoffen, Accessoires drapierten Kostümen Kreon, Haimon und Eurydike in einer Vielzahl potenzieller Verkörperungen erscheinen.

Die einzelnen Auftritte sind mit leichten Variationen in typischer Laufstegdramaturgie strukturiert in Auftrittspose, Gang nach vorne, weitere Pose, Gang zurück, Abgangspose. Dabei werden die je spezifische Art des Schrittesetzens, die posierenden Momente des Innehaltens sowie vereinzelte Gesten zu primären performativen Mitteln. Bewegungsanalytisch dominieren Aufrichtung und Vertikalität der Körper. Die einzelnen Körperbereiche (Kopf, Oberkörper, Arme/Hände, Hüfte, Beine/Füße) werden in Opposition zueinander in einem sukzessiven Fluss bewegt mit einzelnen, besonders akzentuierten Gesten oder Blicken. Die entspannte, leichte Energie der Bewegungen im Wechsel von Bewegen und Innehalten erzeugt einen Effekt von Natürlichkeit (Abb. 1–2). In dieser Bewegungsmodellierung scheint das klassizistische Körperideal durchzuschimmern,⁵⁵

54 In ihren späteren Transformationen zu den Meerjungfrauen des 19. Jh. verstummen die Sirenen. Dabei ›substituieren‹ sie ›ihren Stimmverlust wiederholt mit einer Virtuosität im Tanz‹, wobei sich die Transgression der Sirenenstimmen, übertragen in die fluide visuelle Ordnung, in fließenden Konturen, geschwungenen Linien, Kreisen und Schwüngen zeigt (vgl. Nicole Haitzinger: Meerjungfrau der Wiener Moderne. In: Silke Felber / Gabriele C. Pfeiffer (Hrsg.): *Das Meer im Blick. Beitrachtungen der performativen Künste und der Literatur*. Galatea. Rom: Artemide 2018, S. 73–84, hier S. 75). Andreas Kraß verweist außerdem auf die Queerness der Meerjungfrauen, wenn er ihre fluide Gesellschaft als ›Prinzip der Verschwisterung, ein utopischer Gegenentwurf zum Patriarchat‹ beschreibt (Andreas Kraß: Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen ›Die kleine Meerjungfrau‹. In: Anna Babka / Susanne Hochreiter / Meri Disoski (Hrsg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 29–42, hier S. 38.)

55 Dieses ist in je unterschiedlichen Rezeptionen in Tanz und Theater vom 18. bis zum frühen 20. Jh. wie auch in der um 1900 aufkommenden Laufstegkultur zu finden. Zur Modellierung des Körpers in Tanz und Theater des 18. Jh. siehe Dene Barnett: *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Winter 1987 sowie Nicole Haitzinger: Der rhetorische Körper: Zur Inszenierung von tragischen Figuren in den szenischen Künsten im frühen 18. Jahrhundert. In: *Rhe-*

das unter anderem durch eine dreidimensionale, aufgerichtete Haltung und fließen-de, noch nicht ausmodellierte Konturen markiert wird.⁵⁶ Dieses hegemoniale historische Körperideal überlagern und durchkreuzen die Tänzer in *Antigone Sr.* mit minorisierten und imaginerten Elementen. In immer neuen Variationen des Gehens und Ste-hens wechseln sie Bewegungen und Gesten wie Accessoires und produzieren ein Gewebe, das Assoziationen zu unterschiedlich zeitlich situierten, ›hoch-‹ und ›populärkulturel-ler‹ Stilen aufruft und Geschlecht als variables Kontinuum von Maskulinitäten und Fe-mininitäten inszeniert. So treten etwa in der Kategorie »Prince on the Runway« diverse Figurationen von Prinzen auf: von einer Figur mit Brille und Lackhandtasche in kurzen schnellen Schritten und Drehungen; über einen raumgreifenden Auftritt mit federnden, breit gesetzten Schritten in extrem breitschultriger Jacke über dem nackten Oberkörper, das Becken posierend vor- und zurückbewegend; bis hin zum Prinzen in langem schwarzem Rock mit nacktem Oberkörper, ein Tuch vor dem Gesicht, der die schwarzbehand-schuhten Hände an der Hüfte hält und die langgestreckten Beine in überbewussten, ge-kreuzten Schritten setzt.

Das referenzreiche Netz dieser Figuren in Bewegung wird weiter verkompliziert durch Harrells Kommentare. Im Modus der für Voguing-Bälle essenziellen Kommenta-toren – der ›MCs‹, die zwischen Publikum und Performenden moderieren⁵⁷ – schreiben die von Harrell ausgerufenen Namen den einzelnen Auftritten bestimmte Stile und historische Situierungen zu. In diesen mischen sich gegenwärtige und historische Referenzen, reale und fabulierte Figurationen. Ein Auftritt wird als Prinz Siegfried aus *Schwanensee* tituliert; es ist die Rede von »Shalaya 1992« oder »elefatism«, einer stilistischen Mischung von »elegance and fabulosity«. Die vielgestaltigen Auftritte von ›Müttern‹ in der Kategorie »Mother of the House«, die sich Euridyke, der Mutter des toten Haimon, zuwendet, werden etwa kommentiert mit »Coco«, »The mythic Asian people« oder »This is not Comme des Garçons«.

ton – Online Zeitschrift für Rhetorik 2017, <https://rheton.at/rheton/2017/01/der-rhetorische-koerper/> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Siehe auch Whitney Davis: *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. New York: Columbia University Press 2010, S. 23–50. Zu komple-xen rassistischen Konnotationen dieses Modells siehe u.a. Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckel-mann and the Origins of Art History*. New Haven: Yale University Press 1994, S. 159–163. Die Geschich-te der Modellierung von Körpern auf dem Laufsteg ist ein Forschungsdesiderat. Es können jedoch zahlreiche Transfers zwischen bewegten, gestischen Körpern in Tanz und Theater und denen der Modepräsentation nachverfolgt werden, etwa in theatralisierten Modeschauen. Siehe dazu u.a. Caroline Evans: The Ontology of the Fashion Model. In: *AA Files* 63 (2011), S. 56–69 sowie Caroline Evans: The Enchanted Spectacle. In: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture* 3 (2001), S. 271–310. Zu Beziehungen von Mode und Voguing im Tanz siehe u.a. Jutta Krauß: *Voguing on Stage. Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz*. Bielefeld: transcript 2020.

- 56 Vgl. Mechthild Fend: Jungfräuliche Knaben. Androgynie und männliche Adoleszenz in der Bildkul-tur um 1800. In: Mechthild Fend / Marianne Koos (Hrsg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierun-gen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau 2004, S. 181–198, hier S. 196–197.
- 57 Harrell setzt den ›MC‹ des Voguing mit dem Chorleiter der griechischen Tragödie in Bezug: »I was relating this commentating to the ancient Greek theatre saying that they really aren't so far apart. The commentator was very close to the chorus leader.« (Harrell, unveröffentlichtes Interview mit J.O., 31.07.2018.)

Abb. 1: Trajal Harrell: *Antigone Sr.* (L). Foto: Miana Jun. Mit freundlicher Erlaubnis von Trajal Harrell.



Abb. 2: Trajal Harrell: *Antigone Sr.* (L). Foto: Whitney Browne. Mit freundlicher Erlaubnis von Trajal Harrell.



Stil, wie er hier adressiert wird, ist ein grenzverlagernder Charakter eigen, indem er zwischen bestehenden Normen und deren transformierender Überhöhung agiert. So versteht Stuart Hall die Stilisierung körperlicher und musikalischer Ausdrucksformen im Kontext der »black popular culture« als Mittel der Umwertung kultureller Hegemonie.⁵⁸ In geschlechtertheoretischer Hinsicht bezeichnet Judith Butler Stil als eine Kunst

58 Vgl. Stuart Hall: What Is This ›Black‹ in Black Popular Culture? In: *Social Justice, Rethinking Race* 20,1–2 (1993), S. 104–114, hier S. 109.

der Kritik, die zu einer »Stilisierung des Selbst an der Grenze des etablierten Seins«⁵⁹ führe. Wesentlich für *Antigone Sr.* ist die spezifische historische Dimension der Stilisierungen, oder mit anderen Worten das Fabulieren von Stilen. Die durch das Fabulieren in Bewegung erzeugten Figuren scheinen aus einem historischen Reservoir an Verkörperungen zu schöpfen. Zugleich werden Posen und Gesten durch den Akt der Benennung der Figuren als jeweils spezifische Stile eingebunden in ein fabuliertes historisches Wissen, das bestehende Grenzziehungen – seien diese geschlechtlicher, rassifizierter oder ästhetischer Natur – temporär aufweicht oder verschiebt. Damit erscheinen die Figuren von *Antigone Sr.* als Teil eines an Referenzen überschließenden Geflechts und domestizierter Verwandtschaften, das sie gleichzeitig erst performativ herstellen.

~

Das Fabulieren, wie es die Posen und Gesten charakterisiert, setzt sich im Vokalen fort. Mit dem scheinbar alltäglichen Akt des Singens zu Popsongs entwickelt Harrell ein komplexes Verfahren der Pluralisierung der Stimmen, das erstens strukturell durch eine Praxis des ›Mixing‹ bestimmt wird und zweitens durch eine queere Materialität des Vokalen.

Übergreifendes dramaturgisches Mittel der Produktion ist ihr ›Soundtrack‹: eine eklektische Aneinanderreihung und Schichtung vom Band gespielter, vor allem populärer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. In einem bewusst improvisatorischen Gestus erstellt Harrell dieses musikalische Arrangement selbst und versteht es als integralen Teil der Choreographie. Dieser ›Mix‹ bestehender Songs wird zudem wesentlich erweitert durch die ›live‹ singend und sprechend einstimmenden Performer. Harrells klangliches Gewebe von Popsongs und Live-Stimmen kann situiert werden in der Praxis des Mixing, wie sie die schwarze kulturelle Produktion im 20. Jahrhundert – etwa in Form von DJing – geprägt hat.⁶⁰ In Anlehnung an W.E.B. Du Bois' einschlägige Auseinandersetzungen mit schwarzer US-amerikanischer Geschichte, Sound und den »Sorrow Songs« schreibt Paul D. Miller über die spezifische zeitliche Dimension von Mixing: »The direct incorporation of previously existing sound source material into an aural text [...] contains objects at different cultural velocities, and creates a multivalent temporal structure that is presented simultaneously. This is what we call the mix.«⁶¹ Mixing verknüpft nicht nur unterschiedliche kulturelle Geschwindigkeiten und Zeitlichkeiten zu einer simultanen Struktur, es stellt damit auch eine Praxis dar, die, wie Alexander B. Weheliye beschrieben hat, hegemoniale historische Ordnungen und das Verständnis einer unhinterfragt gegebenen Zeit erschüttern kann, indem es die übergreifende Frage ›Wie historisieren?‹ aufruft.⁶² Gerade durch seinen spezifischen Bezug zur Historizität und dem Generieren transversaler Bezüge weicht der Rückgriff auf Bestehendes im Mixing stark ab von zufallsbasierten postmodernen Praktiken wie Bricolage oder Pastiche:

59 Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, 2001, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

60 Vgl. Alexander G. Weheliye: *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham: Duke University Press 2005, S. 73–105. Siehe auch Moten: *In the Break*.

61 Z.n. Weheliye: *Phonographies*, S. 88.

62 Vgl. ebd., S. 74.

»[T]he mix offers a strategy for the construction of modern temporality that results not from the randomness or irony evoked by these terms [Bricolage und Pastiche]. Instead it creates a transversal, nonempirical space that coexists with its other components.«⁶³

Harrells Umgang mit aufgezeichneten (Pop-)Songs im Kontext des zeitgenössischen Tanzes unterscheidet sich damit wesentlich von Ansätzen, die in postmoderner Geste die Referenzialität in den Vordergrund rücken; beispielsweise Jérôme Bels Produktion *The show must go on* (2001), in der Popsongs als kulturelle Zeichen zitiert und ironisierend mit codierten kollektiven Affekten assoziiert und performativ ›bebildert‹ werden. Bei den Songs von *Antigone Sr.* handelt es sich weder um mit spezifischen Affekten aufgeladene Signature Songs, noch zielt ihre inszenatorische Bedeutung auf ironische Distanzierung ab. Nicht das postmoderne Spiel der Zeichen steht im Zentrum, sondern das Erinnern im fabulierenden Verflechten von Bestehendem und Hinzugefügtem. In diesem Sinn begründet Harrell seine Präferenz für aufgezeichnete statt live gespielte Musik mit der größeren Alltäglichkeit und Intimität Ersterer sowie einem Wahrnehmungsmodus, der zwischen vagem Erinnern und diffusem Affiziertwerden von spezifischen Stimmen und Songs operiert:

»The recorded music actually has an intimacy for people because they have an experience of it, [...] to hear this thing from speakers which is very different than hearing someone to play an instrument or singing in front of us. [...] It is just that you would think that it would be the opposite, but that thing brings people close often. And sometimes of course that can be an obscure song that no one has ever heard of and it is because ›oh my God what I am hearing, this is incredible‹, or it can be something I know that a lot of people familiar with are recognizing this voice, or they may know the voice, but they haven't heard the song. And all those various manoeuvres become important in terms of this kind of togetherness that I want.«⁶⁴

Die hier anklingenden inszenatorischen sonischen ›Manöver‹, die um individuelles und kollektives Gedächtnis, um (Wieder-)Erkennen und Affiziertwerden kreisen, verstärken sich in der Verflechtung aufgezeichneter und ›live‹ gesungener Stimmen im ›Mix‹ von *Antigone Sr.* Die akusmatischen Popstimmen und ihre je spezifische Expressivität werden inszenatorisch in die Gegenwart transportiert, wenn sie zu Gesangspartner:innen der Performenden werden. Diese Zweiteilung der Quellen des Hörbaren wird über die explizit sichtbaren Mikrophone betont, die die Trennung zwischen akusmatischen Stimmen und sich performativ ereignenden Stimmen visualisieren.⁶⁵ Gleichwohl verbinden sich beide zu polyphonen Formen, die im Hören jegliche Hierarchisierung zwischen ›live‹ und ›aufgezeichnet‹ auflösen. Ähnlich den Sirenen, die bei Homer nur über ihre Stimmen, nicht aber visuell in Erscheinung treten, korrespondieren auch hier Sicht- und Hörbares nur bedingt miteinander; die auf der Bühne erscheinenden Körper und ihre Stimmen gehen gemeinsam mit den akusmatischen Stimmen in einer Polyphonie auf, die dichotome Trennungen von Sicht- und Unsichtbarem, Präsentem und Abwesendem,

63 Ebd., S. 83.

64 Vgl. Trajal Harrell unveröffentlichtes Interview mit J.O.

65 Zu einer ausführlichen Analyse des Mikrofons als Zeichen der Präsenz im zeitgenössischen Tanz siehe Schneider: *Tanz und Text*, S. 119–140.

Eigenem und Fremdem verschiebt. Entgegen der vielberufenen Ereignishaftigkeit von Performance und ihrer unmittelbaren Situierung im Hier und Jetzt findet durch dieses Verfahren eine Pluralisierung von Orten und Zeiten statt, die die grundsätzliche Wirkungsmacht singender Stimmen, wie Harrell sie im folgenden Zitat beschreibt, auch inszenatorisch hervorhebt: »I think of course words, and songs, and voices, all can be very powerful, because they can situate us in a certain feeling, a certain place, a certain time, and all those things can be very useful to the kind of trajectory I want to take the audience on.«⁶⁶ Im Um- und Neustrukturieren bestehender Songs – in ihrer arrangierten Schichtung wie im Mit-, Hinein- und Übersingen – produzieren die Stimmen ein transversales vokales Gewebe, das sich zu einer Gleichzeitigkeit von hier und dort, jetzt und dann öffnet.

Wesentlicher Aspekt dieser Pluralisierung der Stimmen ist über den strukturellen »Mix« hinaus ihre spezifische Materialität, genauer: ihre Körper- und Klanglichkeit.⁶⁷ Analog zum Geflecht der Posen und Gesten überschreitet auch die Verfasstheit der Stimmen hegemoniale Ordnungen. Als stereotype (westliche) Kategorien geschlechtlicher Zuordnung von Stimmen gelten Tonhöhe und Stimmregister.⁶⁸ Nina Sun Eidsheim hat hier zudem Timbre als weitere kulturspezifisch erlernte Wahrnehmungskategorie ergänzt, die neben geschlechtlichen auch rassifizierte Normierungen umfasse.⁶⁹ Sowohl die Stimmen der eingespielten Popsongs in *Antigone Sr.* als auch jene der Performer verundeutlichen, mit Tonhöhe, Register und Timbre verbundene, normative Zuschreibungen vokaler Identitäten. Keine dieser Stimmen ist allein, jede Stimme wird durchdrungen von anders verfassten Stimmen, wodurch singuläre Zugehörigkeiten vielmehr in ein Netz ständig wechselnder Beziehungen aufgelöst werden. Exemplarisch für die als vokale Queerness beschreibbare Stimmlichkeit der Performance ist etwa eine Szene, die Eurydikes Entscheidung zum Suizid verhandelt und von Harrell eröffnet wird mit dem Kommentar »Here's Mummy! Welcome home Mummy!« Als »Mummy« Eurydike spricht der Tänzer Stephen Thompson, in Aussehen und Stimme als maskuline Figur lesbar, eine Aufzählung femininer Identitäten, repetitiv beginnend mit »I am woman«.⁷⁰ Thompsons Auflistung geht über in ein rhythmisches Flüstern: »I am the mother of the house [...] I am the fuckin' queen get it right [...] I am about to break it down [...].« Dazu setzt mit dem melancholischen Song *Party Girl*⁷¹ von Michelle

66 Harrell in unveröffentlichtem Interview mit J.O.

67 Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*, S. 36–42.

68 Siehe dazu u.a. Katharina Rost: Genderlose, asexuelle Stimme? Von der Kopfstimme im Pop. In: *Popscriptum* 2016, <http://dx.doi.org/10.18452/20312> (letzter Zugriff 01.10.2023).

69 Eidsheim verweist im Kontext von Popmusik auf die Bedeutung von Timbre beim Hören genderter und ethnischer Zuschreibungen. Dieses kulturell erlernte Hören sei »less about the pitches men or women can sing than about how these pitches are sung and timbrally mediated«. (Eidsheim: *The Race of Sound*, S. 5–9 und S. 91–114.)

70 Der Text enthält etwa folgende Passagen: »I am woman, the incredible shrinking woman, I am woman, woman on the verge of a nervous breakdown, I am woman [...], *Pretty Woman* [...], *No Woman No Cry* [...], *8 ½ Women* [...], *I am Ave Maria* [...], *I am More Than a Woman* [...].«

71 Der Song hat den Refrain: »I used to cry. But now I don't have the time. I used to be so fragile. But now I'm so wild. I used to cry. But now I don't have the time. I used to be so fragile. But now I'm so wild, so wild.«

Gurevich die sehr tiefe, rauhe Stimme der Sängerin mit repetitivem Gesang in einem begrenzten tonalen Spektrum ein – ein Singen, das sich binären Lesarten entzieht. Als dritte Stimme kommt schließlich Trajal Harrells dazu, der sitzend in improvisierter Geste ein Zwiegespräch zwischen Eurydike und einem ›Doktor‹ abliest. Seiner Rap-ähnlich rhythmischen, beinahe gerufenen Wechselrede über das, was der Königin fehle, verleiht er eine gepresste hohe Bruststimme, die immer wieder momenthaft klagend ins Falsett kippt und eher (maskuline) Femininität vermittelt. Nicht nur dem jeweiligen lyrischen ›Ich‹ der einzelnen Stimmen sind ambivalente Materialitäten eigen, vor allem in ihrer Verdichtung verleihen sie Eurydike eine vokale Pluralität, die neben diversen Performanzen vokalen Geschlechts unterschiedliche Verhältnisse von Intimität und Distanz sowie verschiedene affektive Strategien von Wut und Trauer umfasst. Hörbar wird hier, was Judith/Jack Halberstam im Kontext der für Harrell einflussreichen Bluestradition als »queer politics of sexuality« beschrieben hat: »Indeed, the patently anti-domestic sentiments found in the blues, whether expressed as defiance, disappointment, anger or refusal, lead almost inevitably to queer articulations of desire and affiliation.«⁷² In den pluralisierten Stimmen spiegeln sich damit nicht zuletzt die aus der heteronormativen Ordnung herausgetretenen familiären Gefüge von *Antigone* wider (wie auch die der ›Houses‹ der Voguing-Kultur).

Das von Harrell inszenierte choreophone Fabulieren lässt sich als ein *Ziehen* am sozialen und ästhetischen Gewebe charakterisieren; als ein polydirektionales und transhistorisches Dehnen von Zeiten und Räume durch die performativen Mittel.⁷³ An dieser Stelle möchte ich auf Nyong’os Formulierung zurückkommen, dass *Antigone Sr.* ein ›virtuelles Gedächtnis‹ produziere. Dieser von Homay King entlehnte Begriff kann verstanden werden

»as a new reality on the cusp of existence that emerges in an interval of present time that is rich with past and future images. The virtual, in this view, is a potential treasure chest full of images that perform and elicit memory, intuition, and speculation, all while retaining an underlying continuity with what is here in the present moment.«⁷⁴

72 Judith Halberstam: Queer Voices and Mucial Genders. In: Freya Jarman-Ivens (Hrsg.): *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. New York: Routledge 2007, S. 183–195, hier S. 187.

73 In dieser gesellschaftlichen Positionierung ähnelt der Ansatz Formen der Disidentifikation, wie sie der Performance- und Queer-Theoretiker José Esteban Muñoz beschrieben hat. Unter dem Begriff fasst er unterschiedliche Strategien minorisierter performativer Praktiken zusammen, »that work on and against dominant ideology«, mit dem Ziel »to transform the cultural logic from within [...]«. (Muñoz: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, S. 11.) Disidentifikation und Fabulation unterscheiden sich trotz ihrer Situierung innerhalb hegemonialer Strukturen, als sie von verschiedenen Voraussetzungen ausgehen: Disidentifikation trägt mit dem Bezug auf normative binäre Identitäten einen eher dekonstruierenden Charakter, während Fabulation die Leerstellen hegemonialer Erzählungen konstruierend füllt.

74 Homay King: *Virtual Memory. Time-Based Art and the Dream of Digitality*. Durham: Duke University Press 2015, S. 13. King versteht das Virtuelle als nicht auf digitale Praktiken zu reduzierendes und potenziell Veränderung ermöglichtes Konzept und bezieht sich in ihrer Analyse im Kontext zeitgenössischer Kunst auf Henri Bergson, Gilles Deleuze und Giorgio Agamben.

Das virtuelle Gedächtnis beschreibt in diesem Sinn das Erscheinen von Bildern, die gleichermaßen Erinnerung wie Spekulation betreffen, die die Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft aufladen und neue Realitäten im Hier und Jetzt quasi »erinnerbar« machen. Die Idee eines virtuellen Gedächtnisses legt damit auch zwei gegenläufige zeitliche Richtungen nahe: die Ausdehnung des Gegenwärtigen ins Vergangene und Zukünftige sowie die Gleichzeitigkeit aller drei Dimensionen in der Gegenwart. Dieser Polydirektionalität der Inszenierung kann ein desorientierendes Vermögen zugesprochen werden, dem ich im folgenden letzten Abschnitt nachgehen werde.

Choréphones Desorientieren

Orientierung beschreibt Sara Ahmed in *Queer Phenomenology* als grundlegende Subjektivierungsweise, die bestimmt, »how bodies become orientated by how they take up time and space«.⁷⁵ Prozessen des Orientierens sind interdependente Ungleichheiten inhärent, indem sie mit der Frage verbunden sind, »how bodies are gendered, sexualized, and raced by how they extend into space«.⁷⁶ Indem Orientierungen mit (Aus-)Richtungen und dem Einnehmen bestimmter Perspektiven einhergehen, lassen sie nur Spezifisches in unserer Reichweite erscheinen, während anderes außerhalb bleibt.⁷⁷ So vermitteln Richtungen im konkreten wie übertragenen Sinn von »directions« etwa binäre Vorstellungen, oder mit den Worten Ahmeds:

»Directions are instructions about ›where‹, but they are also about ›how‹ and ›what‹. [...] The etymology of ›direct‹ relates to ›being straight‹ or getting ›straight to the point‹. To go directly is to follow a line without a detour, without mediation. Within the concept of direction is a concept of ›straightness‹. To follow a line might be a way of becoming straight, by not deviating at any point.«⁷⁸

Derartigen Verknüpfungen von Richtungen und Heteronormativität stellt Ahmed queere Orientierungen gegenüber, »that put within reach bodies that have been made unreachable by the lines of conventional genealogy. Queer orientations might be those that don't line up, which by seeing the world ›slantwise‹ allow other objects to come into view.«⁷⁹ Ein Ändern der Richtungen rücke damit nicht nur andere Körper und Verkörperungen in die Wahrnehmung, sondern führe ins Unbestimmte, »which might involve going astray, getting lost, or even becoming queer«.⁸⁰ Desorientieren wäre in diesem Sinn »a way of describing the feelings that gather when we lose our sense of who it is that we are.«⁸¹

75 Sara Ahmed: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press 2006, S. 5.

76 Ebd.

77 Vgl. ebd., S. 56.

78 Ebd., S. 16.

79 Ebd., S. 107.

80 Ebd., S. 21.

81 Ebd., S. 20.

Im Zusammenhang mit derartigen orientierenden und desorientierenden Prozessen stellt *Antigone Sr.* eine geradezu labyrinthische Inszenierung dar: Die fragmentarische Choreographie, die Stimmen und Bewegungen als Choréphonie zu einem losen affektgeladenen Gewebe verflechtet, schiebt durch ihre spezifischen performativen Mittel Orte und Zeiten ineinander (wie die Judson Church in Manhattan, Harlemer Voguing Bälle, das antike griechische Theben und viele weitere ›Stile‹) und fabuliert hegemoniale und kanonisierte ästhetische Formen kontinuierlich um. Erlernte Wahrnehmungen von Gender, Sexualität, Race und Klasse werden so grundlegend desorientiert. Harrell spricht diesbezüglich von seinem Anliegen, die Zuschauenden durch präzise inszenatorische Kalibrierungen aus der Gegenwart zu entrücken, um andere Möglichkeiten imaginierbar zu machen:

»I try to make people time travel in the work. I try to traverse centuries. [...] [Y]ou kind of have to take people out of present a bit, *a bit*, so it is always a kind of measuring, of calibrating how far you can go [...]. Because of course song has a certain way of making us go into our imaginations in a very different way and again this is going back to the ancient chorus. I mean there is a poetry, there is a lyricism, and all those things help us in a way to go deeper into the imagination.«⁸²

Die hier mit einem Herausrücken aus der Gegenwart verknüpfte Bedeutung singender Stimmen wird, über den Moment der Aufführung selbst hinaus, auch noch in anderer Hinsicht als eine Form von Desorientierung evident. In einem an Trajal Harrell gerichteten Text zu *Antigone Sr.* beschreibt der Performancetheoretiker André Lepecki pointiert, wie ihn die Stimmen der Performance noch Tage nach der eigentlichen Aufführung verfolgen und in einer intimen Nähe weiter Bedeutung erzeugen:

»i cannot but help to think how those voices (sometimes yours alone, sometime's another's voice in your voice, sometimes others' voices without your voice) carry over at a distance that transhistorical force that gives them body. how songs keep resonating days after the piece is over, and in resonance they stay close, making matters, even when the dance is supposedly gone.«⁸³

Die nachhallenden Stimmen – und, wie ich ergänzen würde, durch sie evozierte Erinnerungen an einzelne Gesten, Posen und fabulierte Stilisierungen der Körper – dehnen die Dauer der Performance weit über die eigentliche Aufführung hinaus.⁸⁴ Sie durchdringen auf desorientierende Weise den Alltag, sie legen nahe, sich selbst in Möglichkeitsformen zu imaginieren. Dieses Abweichen vom ›Kurs‹, vom geradlinigen beziehungsweise ›straighten‹ Weg führt zurück zum Gesang der Sirenen, über dessen ›verquerende‹ Wirkung Judith Ann Peraino resümiert: »The Siren episode [...] is about the desire to become ›otherwise‹, to question and to be questionable, to risk self-obliteration in music

82 Harrell im unveröffentlichten Interview mit J.O.

83 André Lepecki: On the Way Ongoing Going (SENSELESSLY WITH AN AIM): a FEVER. In: Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), S. 96–97, hier S. 97.

84 Diese gedehnte Dauer der Performance ist außerdem in der serienartigen Struktur von *Paris is Burning at the Judson Church* (2009–2012) angelegt.

in order to become queer to oneself.«⁸⁵ Das Fabulieren in *Antigone Sr.* ist entsprechend nicht nur zentrales Prinzip der performativen Mittel der Performance; durch das mnemotische Fortleben der spezifischen choreophonen Figurationen von Stimmen und Bewegungen wird auch das Selbstverständnis der einzelnen Zuschauenden potenziell zum Gegenstand fabulierter Möglichkeiten.

Darüber hinaus fordert das Desorientieren des Hier und Jetzt in Harrells Arbeit die Affirmation von Präsenz heraus, wie sie die ästhetischen Prämissen des postmodernen Tanzes ebenso geprägt hat wie theaterwissenschaftliche Theorien des Performativen.⁸⁶ So scheint es kein Zufall, dass im postmodernen Tanz und seiner Präferenz für das Hier und Jetzt Singen als performatives Mittel marginalisiert wird.⁸⁷ Auf der anderen Seite ist die Betonung von Präsenz in theaterwissenschaftlichen Theorien des Performativen verbunden mit Akzentuierungen des Ereignishaften und Flüchtigen, der Singularität statt Iteration, des Affirmierens von Sinnlichkeit gegenüber Sinn und Repräsentation sowie der Ko-Präsenz von Performenden und Zuschauenden,⁸⁸ das heißt theoretischen Prämissen, die zu einer gewissen Ausblendung der sich in ästhetischen Materialitäten und Körperlichkeiten widerspiegelnden sozialen und politischen Fragen geführt haben, wie Jenny Schrödl und Katharina Rost am Beispiel Gender feststellen:

»Durch diese Etablierung und Betonung der Kategorien des Sinnlichen, Präsentischen oder der Unwiederholbarkeit fällt Gender als Forschungsgegenstand und Analysekategorie aus theaterwissenschaftlichen Untersuchungen der Materialität und Körperlichkeit von Theateraufführungen heraus bzw. ist höchstens eine marginale Kategorie.«⁸⁹

Umso dringlicher erscheint diese Kritik am Paradigma performativer Präsenz aus Perspektive vermeintlich minoritärer schwarzer Kulturproduktion und ihrer Geschichte. In diesem Kontext verweist Nyong'o – Bezug nehmend auf José Esteban Muñoz – auf die problematische »»celebratory precritical aura« surrounding live performance«,⁹⁰ die in ihrem Schatten mit einer langen gewaltsaften Geschichte der Reduktion minorisierter Subjekte auf ihre performativen Präsenz verknüpft ist. Die Betonung performativer Präsenz setze Zeit als voraussetzungsfrei Gegebenes voraus, »time as a neutral, universal,

85 Peraino: *Listening to the Sirens*, S. 440.

86 Vgl. Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 33. Siehe zur Affirmation von Präsenz im Kontext der Performance Studies Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge 1993, bes. S. 146–166, im deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Kontext Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, bes. S. 114–126.

87 In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass die Choreographin Meredith Monk, die die singende Stimme zwar Mitte der 1960er Jahre im Kontext der Judson Church explizit zu erforschen beginnt, dennoch außerhalb des postmodernen Kanons situiert wurde.

88 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*.

89 Schrödl / Rost: Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft, S. 5.

90 Die gesamte Passage lautet: »Muñoz notes, [...] that ›live performance for an audience of elites is the only imaginable mode of survival for minoritarian subjects within the hegemonic order [...]‹. The queer of color performer, Muñoz wryly notes, is often singing for her supper or dancing because her feet are being shot at. While queer of color performativity is often equated with social agency – both by its advocates and its skeptics – here Muñoz issues a sharp qualification to the ›celebratory precritical aura‹ surrounding live performance.« (Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 34.)

and, as it were, ›colorless‹ phenomenon,⁹¹ und gehe mit dem Verständnis einer ›transparency of time as an innocent unit of measure‹⁹² einher, der Nyong'o eine ›dickere‹ und ausgedehntere Polytemporalität schwarzer Performance entgegenhält.⁹³ *Antigone Sr.* übt mit seinen choreophonen Mitteln einen sirenhaft polydirektionalen und polytemporalen Zug an der Präsenz der Aufführung aus und lockt, sich in Zeiten und Räumen zu desorientieren. Damit macht es nicht nur andere Möglichkeiten des Vergangenen und Zukünftigen wahrnehm- und vorstellbar, sondern weicht auch tanzhistoriographische und geschlechtertheoretische Diskurslinien auf.

91 Ebd., S. 51.

92 Ebd.

93 Vgl. ebd.

Ida Rubinstein *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911)

»I shall see Mlle Rubinstein, of whom it is said by one that she cannot speak but can dance; by another that she has a beautiful body, but cannot dance; by a third that her body is not womanly, therefore not beautiful. She is just like St. Sebastian, pierced with arrows by all.«¹

Ferrucio Busoni

»Il faut pardonner aux critiques: il y a tant de contrastes dans Mme Rubinstein, qu'il est permis de voir seulement l'un de ses aspects, l'une de ses incarnations.«²

Léon Bakst

Die jüdische russische Tänzerin, Schauspielerin und Mäzenin Ida Rubinstein (1885–1960) wird mit ihren Auftritten bei den *Ballets Russes* in der Hauptrolle von *Cléopâtre* (1909) sowie als Sklavin Zobeida neben Vaslav Nijinsky in *Shéhérazade* (1910) zur ikonischen Verkörperung der *femme fatale* der Pariser *belle époque*.³ In ihren reduzierten plastischen Posen und elaborierten Gesten perfektioniert sie die Verkörperung jenes Modells der »tödlichen«, Eros und Thanatos vereinenden, Frau. Ihre unbewegliche, alle Blicke auf sich lenkende Pose inmitten des Gemetzels eines inszenierten Blutbads in *Shéhérazade* versteht der Choreograph Michel Fokine als Ideal einer neuen Form des Balletts: »What powerful expression without movement.«⁴

1 Ferrucio Busoni z.n. Elaine Brody: The Legacy of Ida Rubinstein: Mata Hari of the Ballets Russes. In: *Journal of Musicology* 4,4 (1986), S. 491–506, hier S. 498. Übers.: »Man muss den Kritikern verzeihen: Es gibt so viele Kontraste in Mlle Rubinstein, dass es erlaubt ist, nur einen ihrer Aspekte, nur eine ihrer Inkarnationen zu sehen.« Alle Übersetzungen aus dem Französischen in diesem und im Kapitel zu den *Ballets Suédois* sind, sofern nicht anders angegeben, von mir.

2 Louis Thomas: Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein. In: *La Revue critique des idées et des livres* 2 (1924), S. 101.

3 Eine erste Version dieses Kapitels ist mein gemeinsam mit Nicole Haitzinger vefasster Artikel »Ida Rubinstein as Saint Sébastien. Performative Queerness in Modernity«. In: CORPUSweb.net 2018, <https://www.corpusweb.net/ida-rubinstein-as-saint-s-bastien.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

4 Fokine z.n. Charles S. Mayer: Ida Rubinstein: A Twentieth-Century Cleopatra. In: *Dance Research Journal* 20,2 (1988), S. 33–51, hier S. 35.

Aufgewachsen in Sankt Petersburg, erhält die außerordentlich wohlhabende Rubinstein durch Privatunterricht eine Ausbildung zur »dramatischen Künstlerin« und lernt »zugleich [...] Ballett und auch Kunstdanz«⁵ unter anderem bei Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky und Michel Fokine. Prägend für Rubinstins Affinität für die Verbindung von gestischem und vokalem Ausdruck dürfte zudem die vom französischen Sprech-, Stimm- und Bewegungspädagogen François Delsarte Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte, phänomenologisch grundierte Systematisierung menschlichen Ausdrucks gewesen sein, die Geste, Stimme und Sprechen umfasste.⁶ Über seine Rezeptionen in den USA werden Delsartes Ideen Anfang des 20. Jahrhunderts unter anderem durch Isadora Duncan in transformierter Form wieder nach Europa zurückgebracht.⁷ Nachdem Rubinstein 1904 einen Auftritt Duncans erlebt hat, erklärt sie programmatisch: »All of me must be flexible: my voice, my face and plastique.«⁸ Gleichwohl kann das, was Claudia Jeschke über Duncan und die Schauspielerin Eleonora Duse feststellt, auch für Rubinstein geltend gemacht werden: Sie griffen zwar Ideen von Delsarte auf, dynamisierten diese aber und

»[konzipierten und realisierten] Körperbewegungen als eine Art kinästhetisches Drama [...]. Zu dessen Gestaltung verwendeten sie die Technik der Kunstlosigkeit, in der Ausdruck, und vor allem der körperliche Ausdruck in der Geste oder als Geste, nicht

5 C. Benedek: Bei der interessantesten Frau von Paris. In: *Moderne Welt*, 1927, S. 11.

6 Delsarte (1811–1871) entwickelt eine neuartige »Grammatik des Ausdrucks« (Claudia Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan. In: *tanz-drama* 48,4 (1999), S. 6–10, hier S. 10) auf Grundlage des christlich-spirituell imprägnierten sogenannten Trinitätsgesetzes, demzufolge Delsarte alle Bewegungsmöglichkeiten entsprechend der Trinität und ihren Vielfachen unterteilt, u.a. in die drei grundlegenden Bewegungsrichtungen exzentrisch-normal-konzentrisch. Grundlegend ist außerdem das von Delsarte aufgestellte Gesetz der Korrespondenz, das, indem es die Beziehung von innerer Emotion und äußerlich sichtbarer Bewegung behauptet, das Verständnis des bewegten Subjekts bis weit ins 20. Jh. hinein maßgeblich prägt. Die Bedeutung dieser Konzeption beschreibt Nicole Haitzinger so: »In einer epistemologischen Reorganisation der Bewegung werden von Delsarte die Grenzen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit neu gezogen. Der Mensch als Objekt der Kunst ist in seinem Denken dadurch bestimmt, dass er weder etwas hervorbringt, noch ausführt oder handelt, sondern dass er etwas sichtbar macht, vermittelt und (über-)trägt.« (Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 240.) In seiner Anlage bietet Delsartes komplexes System ein entscheidendes Scharnier zwischen vokalem und gestischem Ausdruck, das in den USA in sprecherzieherischen Kreisen, Gymnastik und ersten Ansätzen des modernen Tanzes breit rezipiert wurde (siehe dazu Nancy Lee Chalfa Ruyter: The Delsarte Heritage. In: *Dance Research* 14,1 (1996), S. 62–74 sowie Patricia Vertinsky: Transatlantic Traffic in Expressive Movement: From Delsarte and Dalcroze to Margaret H'Doubler and Rudolf Laban. In: *The International Journal of the History of Sport* 26,13 (2009), S. 2031–2051).

7 Vgl. Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan sowie Vertinsky: Transatlantic Traffic in Expressive Movement: From Delsarte and Dalcroze to Margaret H'Doubler and Rudolf Laban.

8 Rubinstein z.n. Toni Bentley: *Sisters of Salome*. New Haven / London: Yale University Press 2002, S. 137. Das Modellieren expressiver Posen, im Kontext des Delsartismus »plastique« genannt, lernt Rubinstein vermutlich auch während eines kurzen Studiums an der Moskauer Theaterakademie kennen (vgl. Patricia Vertinsky: Ida Rubinstein: Dancing Decadence and ›The Art of the Beautiful Pose‹. In: *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 26 (2014), S. 122–146, hier S. 126).

mehr als Teil eines Systems, wie in Delsartes System oder im Ballett, sondern als energetisch vermittelter Vorschlag, als Andeutung, Hinweis funktionierte. [...] Die Narration auf der Bühne verschob sich so [...] von der textgestützten Geschichte, vom paraphrasierenden, illustrierenden, kommentierenden Einsatz der Geste auf ein Verfahren, in dem die Geste selbst den Ausdruck konstituierte.«⁹

Ihre ersten Soloauftritte in Russland, mit denen Rubinstein sich als Frau von herrschen- den geschlechtlichen und sexuellen Normen emanzipiert,¹⁰ sind *Antigone* (1904) und Oscar Wildes *Salome* (1909).¹¹ Aufgrund einer Zensur des Textes durch die Kirche führt Rubinstein eine getanzte, stumme Version von *Salome* auf. Der Erfolg ihrer Performance führt zum Engagement bei den *Ballets Russes*, was Rubinstein nach Tony Bentley zur schlechtesten Tänzerin und zugleich zum größten Star der Compagnie macht.¹² Als der italienische Dichter Gabriele D'Annunzio Rubinstein 1910 in *Shéhérazade* erblickt, ruft er aus: »Here ... are the legs of Saint Sebastian for which I have been searching for years!«¹³ Rubinstein verlässt die *Ballets Russes*, um den Heiligen Sebastian 1911 in einer monumentalen, in Gänze durch sie finanzierten Produktion zu verkörpern, deren Text D'Annunzio ihr gewissermaßen auf den Leib schreibt. *Le Martyre de Saint Sébastien* feiert am 22.05.1911 im Pariser *Théâtre du Châtelet* Premiere. Die Produktion macht Rubinstein endgültig in ganz Europa als autonome Künstlerin bekannt. Es ist ihr signature piece,¹⁴ durch das Rubinstein im übertragenen wie konkreten Sinn zu einer eigenen Stimme findet: »I danced and I mimed when I first made the acquaintance of Gabriele D'Annunzio. I can say that he gave me a voice. He contributed a verbal expression to the great lyric impulse that animated me.«¹⁵ In *Le Martyre* zeichnen sich maßgebliche Aspekte ihrer künstlerischen Handschrift ab: Erstens ist es die erste einer ganzen Reihe großer, interdisziplinärer Pariser Theaterproduktionen, für die Rubinstein als Mäzenin einige der namhaftesten Künstler:innen ihrer Zeit zusammenbringt und in denen sie selbst den inszenatorischen Mittelpunkt bildet;¹⁶ zweitens verbindet sie die performativen Mittel

9 Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan, S. 10.

10 Zu diesem Zweck geht sie eine Scheinehe mit einem Cousin ein, da es einer unverheirateten Frau im Russland der Zeit verwehrt war, öffentlich aufzutreten.

11 Sie engagiert für ihre Produktionen zwei der späteren Protagonisten der *Ballets Russes*: Léon Bakst für die Ausstattung und Michel Fokine für die Choreographie.

12 Vgl. Bentley: *Sisters of Salome*, S. 141. Auch André Levinson drückt seine Bewunderung für Rubinstein's Dilettantismus aus: »je ne saurais disputer mon admiration au dilettantisme, intelligent et hautain, de cette singulière artiste.« Übers.: »Ich kann meine Bewunderung für den intelligenten und hochmütigen Dilettantismus dieser einzigartigen Künstlerin nicht bestreiten.« (André Levinson: *La Danse au Théâtre: Esthétique et Actualité mêlées*. Paris: Librairie Bloud & Gay 1924, S. 19.)

13 D'Annunzio z.n. Michael de Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*. Liverpool: Liverpool University Press 1987, S. 27, (Auslassung i.O.).

14 *Le Martyre de Saint Sébastien* ist das meistgespielte Stück Rubinstens mit Wiederaufnahmen in Paris 1922 und 1923, 1924 in Brüssel, 1926 in Mailand und 1931 in London. Kritiker:innen und sie selbst nehmen immer wieder darauf Bezug.

15 Rubinstein z.n. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 123.

16 Dabei verkörpert sie in Personalunion das feminin konnotierte Modell der Muse wie das maskuline Modell des Mäzens. Nach ihren ersten Erfolgen als Tänzerin mit den *Ballets Russes* folgen 1911–1927 Produktionen, die wie das Melodram *Le Martyre* zwischen Schauspiel und Tanz changieren. 1918

Stimme und Geste, wodurch sie das in der Figur der Tänzerin verkörperte ›Ideal der stummen Frau aufhebt,¹⁷ drittens überwindet sie mit dem Heiligen Sebastian endgültig das Modell der orientalisierten *femme fatale* hin zur Inszenierung von Geschlecht als »feminized« (i.e. castrated) male¹⁸, die gleichwohl nicht weniger erotisch aufgeladen ist.

Rubinstein's Verkörperung Sebastians zeigt exemplarisch die Transgressivität der Künstlerin, die religiöse, moralische, geschlechtliche und ästhetische Grenzen sprengt. Wie ihr Vorbild, die große Schauspielerin und Exzentrikerin Sarah Bernhardt – die Rubinstein öffentlich zu ihrer Erbin erklärt –, inszeniert sie ihre Bühnenfiguren wie ihre öffentliche Persona in einem exzentrischen Verhältnis zu gegebenen geschlechtlichen und sexuellen Normen der Zeit.

Entsprechend soll hier das Exzentrische als Leitbegriff dienen. In ihrer Studie zu Exzentrizität als emanzipatorischer Strategie von Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, wie Sarah Bernhardt, konstatiert Mary Louise Roberts: »To be eccentric was to present a queer spectacle of oneself.«¹⁹ Jene exzentrische Queerness entzöge sich, nach Roberts, legitimierender, intelligibler Normen und verunmögliche, klassifiziert zu werden.²⁰ In ihrer wörtlichen, astronomischen Bedeutung verweist Exzentrizität auf eine Position außerhalb des Zentrums, aber nicht von ihm getrennt und immer in flexibler, kritischer Beziehung zum Zentrum und seinen Normen.²¹ Ihr ist damit eine spezifische Positio-

gründet Rubinstein ihre eigene Compagnie *Les Ballets Ida Rubinstein*. In diesem Kontext gibt Rubinstein bis 1935 Kompositionen, Inszenierungen und Chorographien von Stücken wie *Boléro* oder *La Valse* von Maurice Ravel in Auftrag, in denen jeweils sie selbst die Hauptrolle tanzt. Mit ihrer Compagnie realisiert Rubinstein zudem mehrere genresprengende Melodramen wie Paul Valérys *Amphion* (1931) und *Sémiramis* (1934).

- 17 Adriana Cavarero beschreibt das patriarchale Ideal der Frau als stumm und gehorsam folgendermaßen: »[T]he perfect woman should be mute – not just a woman who abstains from speaking, but a woman who has no voice. Or, more precisely, not just a deaf-mute woman (who risks not obeying the man's words because she does not hear them), but rather a woman who has lost her voice. In short, a woman who listens but cannot speak.« (Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 117.) Dieses Ideal verkörpert – so wäre zu ergänzen – die klassische Tänzerin par excellence und es ist kein Zufall, dass etwa zahlreiche Melodramen des 19. Jh. die Figur der Frau ohne Stimme enthielten, die jeweils von einer Tänzerin übernommen wurde, die die Sprache in ihren Körper übertrug. Es ist u. a. Rubinstein's Verdienst, insbesondere in den Melodramen, die sie produziert und performt hat, der Tänzerin, nicht nur metaphorisch, eine Stimme zu verleihen.
- 18 Michael Moon: Flaming Closets. In: *October* 51 (1989), S. 19–54, hier S. 23. Nach Moon offeriert Rubinstein dem Publikum mit ihren Figuren ein widersprüchliches Spektrum an Verkörperungen von Gender, die neben der genannten auch solche umfassen, die von »phallic femininity (woman as castrator) to anorexic withdrawal (woman as victim, wraith)« (S. 23) reichen. Allen Verkörperungen Rubinstein's ist gemein, dass sie das binäre Geschlechtermodell verkomplizieren.
- 19 Mary Louise Roberts: Out of Their Orbit. Celebrities and Eccentrics in Nineteenth-Century France. In: Elizabeth Weed / Judith Butler (Hrsg.): *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*. Bloomington: Indiana University Press 2011, S. 50–78, hier S. 59. Historisch entsteht der Begriff Exzentrizität, um Verhalten »jenseits der Norm« zu beschreiben, Ende des 18. Jh. mit der Geburt des bürgerlichen Staates und der Entstehung der individualistischen Gesellschaft (vgl. Roberts: *Out of Their Orbit*, S. 55).
- 20 Vgl. Roberts: *Out of Their Orbit*, S. 59.
- 21 Vgl. ebd.

nalität eigen, »which is being brought forth in a continual and specific process of ›ex-centering: performances and utterances.«²² Exzentrizität ist in diesem Sinn eine queere Strategie, die jeweilige Normierungen hinterfragt, sich aber zugleich auf sie bezieht und ein Gegengewicht zu binären Modellen bietet.²³

Die exzentrische Verschiebung von Zentrum und Peripherie kann als grundlegend für Rubinstins facettenreiche Queerness betrachtet werden, wie ich sie im Folgenden offenlegen möchte. Während Rubinstins Wirkung zumeist im Visuellen verankert²⁴ und auch das Exzentrische selbst als primär visuelle Strategie beschrieben wird,²⁵ möchte ich aufzeigen, dass sie sich gerade mit der Aneignung ihrer Stimme in *Le Martyre* eine queere exzentrische Ästhetik erobert. Die folgenden drei Abschnitte untersuchen diesbezüglich erstens die Inszenierung der Doppelfigur Rubinstein/Sebastian; zweitens die Wirkung der als exzentrisch wahrgenommenen vokalen und physischen Performance Rubinstins; und drittens die ihrer Ästhetik zugrunde liegende melodramatische Struktur im Sinne eines exzentrischen Nebeneinanders von Stimme und Pose. Kristallisationspunkt für Rubinstins Hervorbringung dieser spezifischen Ästhetik ist die Figur des Heiligen Sebastian.

Ida Rubinstein als Heiliger Sebastian

Der christliche Märtyrer Sebastian, der als römischer Bogenschütze im 3. Jahrhundert in Kaiser Diokletians Leibwache diente und wegen seiner Konfession zum Christentum mit Pfeilen getötet wurde, avancierte seit der Renaissance zum Objekt (fast) nackter Darstellungen seines jünglinghaften Körpers in unzähligen Gemälden.²⁶ Sowohl die Nähe zwischen Märtyrer und Kaiser als auch die durch die Figur legitimierte Zurschaustellung »of beautiful half-naked young men erotically pierced with carefully positioned arrows«²⁷ lässt den Heiligen zur Ikone homosexueller Künstler werden, insbesondere auch im *Fin de Siècle*.²⁸ Für D'Annunzio stellt Rubinstein die Reinkarnation des Heiligen nach den androgynen Darstellungen der italienischen Renaissance dar.²⁹ Dessen Körperlichkeit

22 Ingrid Hotz-Davies / Stefanie Gropper: Editorial. In: Beate Neumeier (Hrsg.): *Off Centre: Eccentricity and Gender*, Sonderheft *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, 27 (2009), S. 1–14, hier S. 6.

23 Vgl. Rainer Emig: Right in the Margins: An Eccentric View on Culture. In: Ivan Callus / Stefan Herbrechter (Hrsg.): *Post-Theory, Culture, Criticism*. Amsterdam: Rodopi 2004, S. 93–111, hier S. 93.

24 Eine Ausnahme ist Charles R. Batson: *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater. Playing Identities*. Aldershot / Burlington: Ashgate 2005.

25 Vgl. Roberts: Out of Their Orbit, S. 59: »Eccentricity was largely generated through visuality.«

26 Beispielsweise von Andrea Mantegna, Pietro Perugino, Tintoretto, Antonio und Piero del Pollaiuolo.

27 Tamara Levitz: *Modernist Mysteries. Perséphone*. Oxford / New York et al.: Oxford University Press 2012, S. 428–429.

28 Unter anderen beziehen sich Oscar Wilde, Thomas Mann, Gustave Moreau und Jean Jacques Henner in ihren Arbeiten auf den Heiligen Sebastian.

29 Vgl. D'Annunzio z.n. Gabriel Astruc: *Meine Skandale. Strauss, Debussy, Strawinsky*. Berlin: Berenberg 2015, S. 53.

meint D'Annunzio in Rubinstein wiederzuerkennen. Während Sebastian in D'Annunzios Version ohnehin höchst ambivalent an der Schnittstelle von erotischer Schönheit, Tod und Sakralität konstruiert ist, indem der Dichter die Figur überblendet mit Christus und dem heidnischen antiken Adonis, wird diese Ambivalenz mit der Darstellung durch eine Frau erhöht. Mehr noch: Mit Ida Rubinstein handelt es sich um eine Frau, die in der Pariser Öffentlichkeit als Jüdin, Russin und Personifikation der fatalen verführerischen Tänzerin schlechthin wahrgenommen wird. Die Malerin Romaine Brooks, mit der Rubinstein ab 1912 eine Liebesbeziehung hat, schreibt: »The sexual ambiguity of the Saint is only increased in Rubinstein's portrayal of him; she is a masculine female acting as an effeminate man, pursued by a homosexual emperor.«³⁰ Hier liegt nicht zuletzt der Grund für das Verbot des Besuchs der Vorstellung für Katholiken, das der Erzbischof von Paris kurz vor der Premiere ausspricht. Grundlage des Verbots ist das Bekanntwerden der Darstellung Sebastians durch Ida Rubinstein.³¹ Für Rubinstein selbst eröffnet die Figur des Heiligen neue – queere – Identifikationsmöglichkeiten, wenn sie betont, dass sie der Heilige *sei*: »I do not need to rehearse. I am Saint Sebastian the moment I step on stage. I live this life, and I know his innermost feelings in that play; every movement and every word comes from me spontaneously. I am, as it were, impregnated with the soul of Saint Sebastian.«³² Auch Bakst verweist auf die Anziehung, die die ›satanische‹ Genderambiguität des Heiligen auf Rubinstein ausgeübt habe: »Je sens que Mme Rubinstein est attirée par le côté sataniquement ambigu de cet être [St. Sébastien], et qu'à être un saint, elle était ravie d'être celui dans lequel la femme, la tentatrice, la séductrice paraissait.«³³ So kann vermutet werden, dass Rubinstein sich in ihrer Verkörperung des Sebastian bewusst in vielerlei Hinsicht als fremd inszeniert, um sich jeder eindeutigen ›Lesbarkeit‹ zu entziehen. Ihre vielschichtigen kulturellen Identitäten und ihr performativ inszenierter Körper des Heiligen Sebastian bedingen und spiegeln einander.

~

Die fünfstündige, ganz im synästhetischen Stil des Symbolismus stehende Inszenierung kann als Aneinanderreihung atmosphärisch dichter, übernatürlicher Bilder beschrieben werden, dazu D'Annunzio: »Die Stimmung dieses liturgischen Dramas ist ganz die des Wunderbaren. Der zweite und der dritte Akt spielen wahrhaftig auf den steilen Gipfeln des Übernatürlichen.«³⁴ Das Martyrium wird in fünf, nur fragmentarisch zusammen-

³⁰ Brooks z.n. Karl Toepfer: *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. San Francisco: Vosuri Media 2019, S. 675.

³¹ Als Gründe gibt das Erzbistum erstens D'Annunzios Gleichsetzung von Jesus mit Adonis an und zweitens die Verkörperung der Rolle durch eine jüdische Frau (vgl. Moon: *Flaming Closets*, S. 23).

³² Rubinstein z.n. Vertinsky: Ida Rubinstein: *Dancing Decadence and ›The Art of the Beautiful Pose‹*, S. 132.

³³ Bakst in Thomas: *Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein*, S. 98. Übers.: »Ich spüre, dass Frau Rubinstein von der satanisch zweideutigen Seite dieses Wesens [St. Sebastian] angezogen wird und dass sie, indem sie ein Heiliger ist, begeistert war, derjenige zu sein, in dem die Frau, die Verführerin erschienen.«

³⁴ D'Annunzio z.n. Astruc: *Meine Skandale*, S. 56.

hängenden, Akten entfaltet.³⁵ Im ersten Bild wohnt der Heilige der Anklage zweier zum Christentum konvertierter Brüder bei und übernimmt die ihnen zugesetzte Folter, über glühende Kohlen zu gehen. Sebastian tanzt auf den Kohlen, die zu Lilien werden, und vollbringt weitere Wunder. Diokletian gesteht dem Bogenschützen seine Liebe und bedrängt ihn, diese zu erwidern. Der Heilige antwortet mit der Bekräftigung seiner Liebe zu Gott, indem er die Passion Christi als Tanz nachvollzieht. Wütend lässt Diokletian ihn unter Blumen begraben. Im vierten Bild retten die Bogenschützen den Heiligen, aber erhalten nun den Auftrag, ihn mit ihren Pfeilen zu töten. Der Heilige verlangt in der doppelbödigen Szene selbst danach, von den Pfeilen durchbohrt zu werden, mit der programmatischen Passage: »Il faut que chacun / tue son amour pour qu'il revive / sept fois plus ardent.«³⁶ Schließlich öffnen sich die Tore des Himmels und der Heilige gelangt ins Paradies.

Stilistisch orientiert D'Annunzio sich mit dem »Mystère composé en rythme français«³⁷ am mittelalterlichen Mysterienspiel. Die Dichtung ist in einem altägyptischen, achtsilbigen Versmaß verfasst, gespickt von antiken, römischen, christlichen und mittelalterlichen Referenzen.³⁸ Es handelt sich um eine künstliche, manierierte Sprache, die moderne und archaische Ausdrücke musikalisch nach Rhythmus und Klanglichkeit miteinander verknüpft³⁹ und nach D'Annunzio einen »körperlichen Rhythmus«⁴⁰ der Akteure erfordere. Für die Musik zeichnet Claude Debussy verantwortlich, dessen Komposition in analoger Weise aus globalen Quellen diverser Zeiten schöpft. Die Inszenierung mit achtundvierzig Darstellenden, mehreren Chören und über dreihundert Statisten:innen wird von Léon Bakst mit opulenten Kostümen und eklektischen Bühnenbildern ausgestattet. Das Bühnenbild reflektiere, so ein Zeitgenosse, Licht und Schatten, Schmerz und Paradies, wie das Thema sie vorgebe.⁴¹ In den fünf Akten finden sich mit dem *Tanz auf den glühenden Kohlen* im ersten Akt und der *Passion Christi* im dritten zwei Tanzszenen Rubinstins, choreographiert von Michel Fokine. Beide Tänze scheinen eine Aneinanderreihung äußerst präziser, vorrangig zweidimensionaler Posen gewesen zu sein, die

35 1. Der Hof der Lilien, 2. Die magische Kammer, 3. Der Gerichtshof der falschen Götter, 4. Der verwundete Lorbeerbaum, 5. Das Paradies.

36 Gabriele D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*. Paris: Calmann-Lévy 1911, S. 252. Übers.: »Jeder muss / seine Liebe töten, damit sie / siebenmal glühender wieder auflebt.«

37 So der Untertitel des Librettos. Übers.: »Mysterium komponiert in französischem Rhythmus.«

38 D'Annunzio benutzt eine altfranzösische Sprache, die dem Publikum fremd erscheint: »On est étonné de la magnificence du langage, un français à la fois très pur, et où pourtant les mots ont une place inaccoutumée, une apparence savoureuse, hardie et singulière.« (Henry Bidou: *La Semaine dramatique*. In: *Journal des débats politiques et littéraires*, 29.05.1911, S. 1.) Übers.: »Man ist erstaunt über die Großartigkeit der Sprache, ein Französisch, das zugleich sehr rein ist und in dem die Wörter einen ungewohnten Platz einnehmen, einen geschmackvollen, kühnen und einzigartigen Anschein haben.«

39 Vgl. Giovanni Gullace: The French Writings of Gabriele D'Annunzio. In: *Comparative Literature* 12, 3 (1960), S. 207–228, hier S. 213.

40 D'Annunzio z.n. Astruc: *Meine Skandale*, S. 56.

41 Vgl. Robert Brussel: Le Martyre de Saint Sébastien de Gabriele D'Annunzio. In: *Théâtre du Châtelet. La grande saison de Paris*, Mai–Juni 1911, S. 7.

sich an Gemälden des Heiligen orientierten.⁴² Rubinstein präsentierte, so Pierre Scize, eine Reihe von Posen: »Elle danse, et c'est une fresque de primitif.«⁴³ Der Frage, wie Rubinstein als Heiliger Sebastian Körperposen, Gesten und Stimme miteinander in Beziehung gesetzt hat, werde ich anhand einer fragmentarischen Rekonstruktion dieser beiden Tänze sowie zweier weiterer Posen mithilfe von Libretto, Fotos und Radierungen sowie Kritiken nachgehen.

Im ersten Akt dieses »ballet sans danse«⁴⁴ steht Rubinstein zunächst aufrecht, unbeweglich und stumm in der Mitte der Bühne und betrachtet das Geschehen: »[A]u milieu, se tient, visible, debout, svelte dans son armure d'or, saint Sébastien.«⁴⁵ Ihre Haltung (Abb. 3) orientiert sich an der klassizistischen Pose des Kontrapost: Das Körpergewicht ist verlagert auf das rechte Bein, das linke Knie gebeugt, der Fuß leicht auf der Spitze aufgestellt, Gesicht und Blick in Gegenbewegung nach rechts gedreht. Mit dieser durch Opposition, Verdrehung und dreidimensionale Körperlichkeit geprägten Haltung, wie sie die androgynen Darstellungen Sebastians in der Renaissance entsprechend des klassizistischen Schönheitsideals bestimmte, eröffnet Rubinstein programmatisch ein ästhetisches Spiel mit Gender.⁴⁶

Der erste Akt kulminiert im *Tanz auf den glühenden Kohlen*. In einer schwülen Atmosphäre – laut Libretto durchtränkt von Lilienduft, in der roten Farbe der Glut und dem Blau der Dämmerung, vor dem Hintergrund engelsgleicher, unsichtbarer Chöre – spricht der Heilige zu den Bogenschützen und fordert sie auf, ihn zu entkleiden. Vor dem eigentlichen Tanz kündigt Sebastian/Rubinstein diesen verbal an und vergleicht ihn mit einer Flamme: Er werde auf den Kohlen tanzen, sieben Mal höher als die Flammen.⁴⁷ Der Tanz selbst findet im begrenzten Viereck eines inszenierten Kohlebeckens statt und beginnt mit dem »Leichtwerden« der Füße, »als ob die Engel ihm unsichtbare Flügel an die Fersen gebunden hätten«.⁴⁸

Wie eine Radierung (Abb. 4) zeigt, handelte es sich dabei um eine sehr fragile Position auf halber Spitze mit langgestreckten nackten Beinen und vornüber gebeugtem

42 Vgl. Désiré-Émile Inghelbrecht z.n. Raphael Cuttoli: *Le Martyre de Saint-Sébastien. Crédation et reprises*. In: *La Revue Musical* (1957), S. 9–28, hier S. 18.

43 Pierre Scize z.n. ebd., S. 19. Übers.: »Sie tanzt und es ist ein Fresko der Primitiven.«

44 O.V.: Au Châtelet. *Le Martyre de Saint Sébastien*. In: *La Vie Parisienne*, 03.06.1911, S. 408. Übers.: »Ballett ohne Tanz.«

45 Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 1. Übers.: »In der Mitte steht, sichtbar, aufrecht, schlank in seiner goldenen Rüstung, der heilige Sebastian.«

46 Vgl. Levitz: *Modernist Mysteries*, S. 431: »In her charismatic pose of statuesque androgyny Ida came very close to realizing in the flesh the neoclassic ideal of beauty, which had been defined from Winckelmann through Schiller and Schleiermacher as occupying a space beyond gender difference, neither wholly 'male' nor wholly 'female', and thus open to aesthetic play.«

47 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 95–96: »Je danserai plus haut, plus haut / que la flamme, sept fois plus haut. / Je vous le dis.«

48 Ebd., S. 98: »Il entre dans le parallélogramme de feu. / Et les premiers mouvements de la danse / extatique allègent ses pieds comme si les / Anges avaient noué à ses chevilles des talonnières / invisibles.« Übers.: »Er tritt in das Parallelogramm aus Feuer ein. / Und die ersten Bewegungen des / ekstatischen Tanzes machen seine Füße leichter, als hätten die / Engel an seine Knöchel / unsichtbare Fersenbänder geknüpft.«

Oberkörper. Arme, Beine und Rumpf sind parallel ausgerichtet, das Gewicht gleichmäßig auf beide Füße verteilt. Die Arme werden unter Spannung mit abwehrend aufgestellten Händen zur Rückseite des Körpers weggestreckt. Der Heilige spricht auch während des Tanzes, wobei er seine sichtbaren Gesten durch sprachliche Metaphern in einer Art Sprechgesang zur Musik verdoppelt:⁴⁹ »Je danse sur l'ardeur des lys. / [...] Je foule la blancheur des lys. / [...] Je presse la douceur des lys. / [...] J'ai les pieds nus dans la rosée! / J'ai les pieds sur le blé qui pousse! / Je bondis comme l'eau des sources!«⁵⁰ Die Regieanweisung zu dieser Szene lässt vermuten, dass das nuanierte Setzen der Füße entsprechend der im Text beschriebenen Qualitäten hier choreographisch im Zentrum stand,⁵¹ wobei die Haltung des Oberkörpers möglicherweise beibehalten wurde. Diese Schritte wurden zudem laut Regieanweisung dynamisch variiert zwischen verlangsamendem Innehalten und plötzlichen Wendungen.⁵² Die zweidimensionale und introvertierte Haltung zeichnet sich durch den Kontrast zwischen oberer – bekleideter, gebeugter, eher statischer – und unterer – nackter, gestreckter, sich bewegender – Körperhälfte aus. Sie steht damit nicht nur in deutlichem Gegensatz zu Rubinstins früheren Verkörperungen der *femme fatale*, sondern auch zur stummen, repräsentativen klassizistischen Pose des Beginns und scheint alles andere als erotisch konnotiert.⁵³

-
- 49 Begleitet wird der Tanz laut Libretto von einer klanglichen Collage, zusammengesetzt aus dem ›titanischen‹ Atem, den die Blasebälge am (theatralen) Feuer erzeugen, dem Gesang der Brüder sowie dem immer wieder mit menschlichen und ›übermenschlichen‹ Stimmen gerufenen Namen des Heiligen (vgl. ebd., S. 99).
- 50 Ebd., S. 100. Übers.: »Ich tanze auf der Glut der Lilien / [...] Ich zertrete das Weiß der Lilien / [...] Ich drücke die Süße der Lilien / [...] Meine nackten Füße stehen im Tau / Meine Füße stehen auf dem wachsenden Weizen / Ich springe wie das Wasser der Quellen!«
- 51 Vgl. ebd. Es heißt im Libretto, dass der Heilige »mit den Füßen berührt, was seine Seele kreiert«.
- 52 Vgl. ebd.: »Il semble s'aligner comme dans la danse ionienne, et tout à coup il se renverse et se retourne comme le guerrier qui dans la pyrrhique frappe du javelot le boucher.« Übers.: »Er scheint zu verlangsamen, wie im ionischen Tanz, und plötzlich kippt er und dreht sich um, wie der Krieger, der in der Pyrrhika mit dem Speer auf den Schlächter einschlägt.«
- 53 Delsarte unterscheidet zwischen drei verschiedenen Organisationsformen von Bewegung und ordnet ihnen unterschiedliche Bedeutungen zu: »Die oppositionelle Führung, in der sich zwei Körperteile in unterschiedliche Richtungen bewegen, ist dynamischer Ausdruck des Physischen; die parallele, korrespondierende Führung ist Ausdruck des Mentalen; und die sukzessive Bewegungsführung ist Ausdruck des Emotionalen.« (Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan, S. 7.) Wenn wir Rubinstins Modellierung des Körpers mit Delsartes Systematisierung in Beziehung setzen, würden die parallele Anordnung von Körperbereichen sowie die konzentrische Haltung auf das Geistig-Mentale verweisen. Im Vergleich dazu würde sich in den eher exzentrischen Haltungen der *femme fatale* und ihrer oppositionellen Körperperformance das Physisch-Vitale und Erotische manifestieren. Die Verkörperung des Heiligen durch Rubinstein bedient so in den Tanzszenen in keinerlei Weise erotisch konnotierte Gesten, Posen oder Bewegungen.

Abb. 3: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*, 1. Akt, Foto: Bert[?], Bibliothèque Nationale de France.



Abb. 4: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*: »Tanz auf den glühenden Kohlen«, Radierung: André Edouard Marty, Bibliothèque Nationale de France.



Ähnliches kann für das »Mimodrame«⁵⁴ die *Passion Christi* im dritten Akt konstatiert werden. Auch hier kündigt der Heilige zunächst verbal an, dass er tanzen wird, und zwar als »Herr des Tanzes«.⁵⁵ Er fordert den Kaiser auf, *zu hören und dann zu sehen*.⁵⁶ Der eigentliche Tanz setzt sich laut der Beschreibung von Henry Bidou aus vier Szenen je unterschiedlicher Haltungen zusammen. Die erste, in der Sebastian mit weit nach vorn gebeugtem Oberkörper und einer Geste zu sehen ist, »als ob er eine Lampe halte«,⁵⁷ korrespondiert mit einer Radierung (Abb. 5) zur Produktion. Auch in dieser Pose ist Rubinstein's Körper parallel sowie seitlich zum Publikum ausgerichtet: Mit gebeugten Knien setzt das rechte Bein einen Schritt vor das andere, die Füße scheinen nur auf dem Ballen belastet und verleihen der Haltung trotz ihrer Gebeugtheit eine gewisse Leichtigkeit. Der rechte Arm ist nach vorn ausgestreckt, der Blick folgt der aufgerichteten Hand. Der linke Arm ist nach hinten gerichtet und bildet in Verlängerung mit dem vorderen Arm eine gewellte Linie. In dieser Haltung verharrend, deklamiert Rubinstein einen Vers aus dem alttestamentarischen Hohelied: »Avez-vous vu celui que j'aime? L'avez-vous vu?«⁵⁸

Abb. 5: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*: »Die Passion Christi«, Radierung: André Edouard Marty, Bibliothèque Nationale de France.



Die weiteren drei Posen der Passion umfassen laut dem Kritiker Bidou die Darstellung einer Ohnmacht, das aufrechte Stehen mit den Armen am Kreuz und schließlich die engelhafte Erscheinung des auferstandenen Heiligen.⁵⁹ Die Posen selbst scheinen nicht

54 Cuttoli: *Le Marytre de Saint-Sébastien*. Crédation et reprises, S. 10.

55 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 216.

56 Vgl. ebd., S. 217: »Écoute, et puis regard.«

57 Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 2.

58 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 219. Übers.: »Habt ihr den gesehen, den ich liebe? Habt ihr ihn gesehen?«

59 Vgl. Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 2.

im tänzerischen Sinn durch Übergänge verbunden gewesen zu sein, wenn Bidou kritisiert, »elle n'a même pas fait de son rôle une composition plastique. Elle a présenté une série de poses, sans suite et sans lien.«⁶⁰ In diesem Sinn ist hier nicht die Einheit der Rolle zentral, die sich in der einer inneren Logik folgenden Sequenz von Bewegungen äußert, sondern die Verdichtung von Gefühl zu einzelnen Momenten.⁶¹ Wenn wir dem Libretto glauben, dann hat Rubinstein jeweils regungslos in diesen Haltungen verharrt, nur hin und wieder sollte die Musik sie überwältigen und leicht in Bewegung versetzen, »wie der Fluss das Schilf und die Weide beugt. So verharrt er, gebeugt oder umgekippt, regungslos wie ein Kind der Niobe, während die Melodie allein unsagbare Höhen erreicht.«⁶² In diesen Momenten gesteigerter Intensität sind es Musik und lyrisch gesprochene Worte, die die in den statischen Posen gebündelte Energie in *hörbare* Bewegung übertragen. So wie auch die verbalen Ankündigungen der Tänze vor dem eigentlichen Tanzen eine gesteigerte Affektivität erzeugen.

Rubinstein greift in den modellierten Haltungen der Tänze Fragmente des melodramatischen Körpers auf, der sich neben emotionalen Gesten durch wellenförmige Linien, Körperschwere, Horizontalität und Überwältigung auszeichnet, wie es auch ihr Vorbild Sarah Bernhardt perfektionierte.⁶³ In Rubinstins Posen scheint jedoch noch ein spezifisch tänzerisches Element durch. Mit Blick auf den ›Heiligen Sebastian‹ transformiert sie die wellenförmigen, der Schwerkraft nachgebenden Linien zu fließenden, eher langgestreckten Konturen und einer mit vermehrter Körperspannung verbundenen Aufrichtung. Wie in der vorgebeugten Pose auf halber Spur im *Tanz auf den glühenden Kohlen* scheint ihr Körper eingespannt zwischen den Kräften der Schwerkraft und der Aufrichtung. Die Metapher der Flamme, mit der Cocteau Rubinstins konzise modellierte Posen in *Le Martyre* beschreibt,⁶⁴ verweist auf diese Überschneidung von fließenden und doch scharfen Konturen, aufwärtsstrebender Spannung und Verankerung am Boden. In Rubinstins Körpermodellierung tritt so deutlich ihr tänzerischer Hintergrund zum Vorschein (auch wenn ihre Ausbildung keinem professionellen Umfang entsprach). Sie bezieht sich auf das Körperkonzept des Balletts, macht es sich aber verfremdend zu eigen. In diesem Sinn hebt der ballettaffine Tanzkritiker André Levinson es 1924 als Rubin-

60 Ebd., S. 1. Übers.: »Sie machte aus ihrer Rolle nicht einmal eine plastische Komposition. Sie präsentierte eine Reihe von Posen, ohne Abfolge und ohne Zusammenhang.«

61 Aufschlussreich ist hier auch die Tatsache, dass Rubinstein nicht im üblichen Sinn als Tänzerin probt, sondern ihre Posen bis ins letzte Detail allein zu Hause vor dem Spiegel übt (vgl. Lester: Rubinstein Revisited, S. 28).

62 Original: »Par intervalles, les esprits de la musique le surmontent et le plient comme le fleuve ploie le roseau et le saule. Il reste ainsi, courbé ou renversé, immobile comme un enfant de Niobé, tandis que la mélodie seule atteint les sommets indicibles.« (D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 219.)

63 Vgl. Maren Butte: *Bilder des Gefühls. Zum Melodramatischen im Wechsel der Medien*. München: Fink 2014, S. 177.

64 Vgl. Jean Cocteau: Madame Ida Rubinstein dans ›Saint Sébastien‹. In: *Comoedia*, 01.06.1911. Laut Cocteau besitzt sie die »Gabe der Inkarnation« (Original: »don d'incarnation«) und die kleinste ihrer Gesten sei voll Gewicht und Bedeutsamkeit.

steins Stärke hervor, Linien und Konturen hervorzubringen, die Ballettposen übertreibend aufgreifen würden.⁶⁵

Wenngleich im vierten Akt *Der verwundete Lorbeer* nicht von einer Tanzszene gesprochen werden kann, soll die Pose Rubinstins/Sebastians hier abschließend erwähnt werden: gefesselt, das Gewicht auf dem nackten rechten Fuß, die rechte Schulter gesenkt, den Kopf nach links zur erhobenen und entblößten linken Schulter gewendet. Die Haltung orientiert sich an Renaissancedarstellungen des Heiligen, genauer vermutlich an Gemälden Andrea Mantegnas, von denen eine große Reproduktion in Rubinstins Studio hing.⁶⁶ In dieser Immobilität ruft Rubinstein mit der »Stimme einer enormen Flamme«⁶⁷ die Bogenschützen wieder und wieder dazu auf, sie mit ihren Pfeilen zu durchbohren: »Encore!«⁶⁸

Welche Wahrnehmungen verzeichneten Kritiker:innen hinsichtlich der höchst ambiguitiven Genderperformance von Rubinstein als Sebastian? Wie wurden die stimmlich in Bewegung versetzten Posen Rubinstins/Sebastians von zeitgenössischen Zuschauerrinnen und Zuschauern rezipiert? Diesen Fragen wendet sich der nächste Teil zu.

Queere Exzentrizität von Stimme und Pose

Jene letzte Szene ihrer Verkörperung des Heiligen ist nach Tamara Levitz der Inbegriff von Rubinstins radikaler Abkehr von normierten Performanzen des Weiblichen. In ihrer Einschätzung legt Levitz den Fokus auf die Wahrnehmung der von Rubinstein verkörperten Pose. Im Blick der Zuschauenden durchdringen sich, so Levitz, das klassizistische Schönheitsideal der Pose mit der Ambivalenz der Figur des Heiligen und Rubinstins öffentlicher Persona:

»Ida disrupted the illusion of classic beauty in her performance of Saint Sebastian through what can be seen as a radical act of theatrical gender deviance. In the famous martyrdom scene in the fourth ›window‹ she – a foreign, Jewish, and exoticized Russian woman – let her almost naked body be bound to a stake with thick ropes under which everybody envisioned the beautiful, sensual body of an adolescent boy famous for his homoerotic appeal and Christian faith. D'Annunzio allowed feelings of shame, erotic ecstasy, and devotion to converge in a symbolic moment of decadent Catholicism [...].«⁶⁹

65 Vgl. Levinson: *La Danse au Théâtre: Esthétique et Actualité mêlées*, S. 20: »Et voilà que telles de ses poses au repos, telles de ses arabesques dans les pas de deux, aux lignes allongées et éfilées, [...] apparaissent d'un contour captivant dans leur exagération même.« Übers.: »Und dann sind ihre Posen in Ruhe, ihre Arabesken in den Pas de deux mit verlängerten und langgestreckten Linien derartig, dass sie [...] von einer fesselnden Kontur erscheinen sogar in ihrer Übertreibung.«

66 Vgl. André Rigaud: Mme Ida Rubinstein nous dit ses souvenirs et ses projets. In: *Comoedia*, 01.06.1920.

67 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 257.

68 Ebd., S. 257–258.

69 Levitz: *Modernist Mysteries*, S. 137.

Wie Levitz resümiert, führt Rubinstein mit ihrer Performance die soziale Konstruiertheit von Gender wie Sexualität vor.⁷⁰ Zweifellos trifft sie mit dieser Diagnose wesentliche Aspekte der Wirkung der Inszenierung, es greift aber zu kurz, die Ambiguität der Genderperformance und die Vervielfältigung potenzieller Richtungen des Begehrens – zu den Bewunder:innen von Rubinstein/Sebastian zählten sowohl hetero- also auch homosexuelle Zuschauer:innen⁷¹ – auf die visuelle Dimension zu reduzieren. Ich möchte im Folgenden behaupten, dass Rubinstein mit *Le Martyre* ein queeres Spektakel aufführt, das insbesondere in der Ambiguität und Inkongruenz von sichtbaren Posen und hörbarer Stimme liegt, die es verumöglicht, die Doppelfigur Rubinstein/Sebastian entsprechend normierter Schemata von (vokaler) Verkörperung von Gender zu lesen.⁷² Denn nicht nur die beschriebene Szene des vierten Akts mit ihrer lasziven Pose löst im Publikum Spannung aus, sondern ebenso die Tanzszenen, deren Posen, wie gezeigt wurde, nicht spezifisch erotisch konnotiert sind. Dennoch vermerkt Gabriel Astruc, Produzent der Inszenierung, in seinen Erinnerungen: »Der Tanz auf den glühenden Kohlen, mit dem Finale des ersten Aktes verbunden, ließ alle erregt atmen.«⁷³ Diese Wirkung scheint sich primär aus dem Verbund von wohlgesetzten Posen, Gesten und lyrischem Sprechen zu generieren, wobei der Stimme Rubinstins in Kritiken eine ebenso große Bedeutung zukommt wie ihrem Körper. Dabei sind die Elemente Stimme, Körper und Erotik in der Darstellung des Heiligen durch Rubinstein untrennbar mit dem übergreifenden Aspekt der Fremdheit verflochten. In zeitgenössischen Kritiken fällt ein extremer Gegensatz auf zwischen der Wirkung ihres Körpers und ihrer Stimme.⁷⁴ Zwar dominiert in beiden Fällen das Motiv des Fremden die Wahrnehmungen – auch in Vermischung mit Rubinstins öffentlicher Persona –, jedoch wird dieses Fremde bezüglich des Körpers als anziehend, bezüglich der Stimme häufig als störend charakterisiert. So schreibt Emile Vuillermoz von der »übernatürlichen Harmonie« der Haltungen ihres »unkörperlichen«⁷⁵ Körpers, wobei jede Linie eine unbekannte, subtile und gelehrte Musik singe. Wiederholt finden ihre »sublimen«⁷⁶ Beine Erwähnung. Auch André Levinson bringt Rubinstins Posen in

70 Ebd., S. 432. Dies rückt Rubinstein laut Levitz in die Nähe von Oscar Wilde.

71 Vgl. ebd., Romaine Brooks, Elisabeth de Gramont, Jean Cocteau, Robert de Montesquiou und D'Annunzio selbst.

72 Vgl. zu einer ähnlichen Perspektivierung der Performance Batson: *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater*.

73 Astruc: *Meine Skandale*, S. 68.

74 Ich beziehe mich hier auf Kritiken zu verschiedenen Aufführungen der Produktion durch Ida Rubinstein aus den Jahren 1911, 1922 und 1923.

75 Emile Vuillermoz (1922) z.n. Cuttoli: *Le Martyre de Saint-Sébastien. Crédit et reprises*, S. 19: »Rubinstein nous a enchantés de nouveau par la surnaturelle harmonie de ses attitudes et la grâce souveraine d'un corps svelte et désincarné dont toutes les lignes chantent une musique inconnue, subtile et savante.« Übers.: »Rubinstein verzauberte uns erneut durch die übernatürliche Harmonie ihrer Haltungen und die souveräne Grazie eines schlanken, körperlosen Körpers, in dessen Linien eine unbekannte, subtile und wissende Musik singt.« Auch D'Annunzio betont Rubinstins »Unkörperlichkeit«: »Where could I have found an actor whose body is so uncorporeal?« (D'Annunzio z.n. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 42.)

76 Vgl. Marcel Proust: *Lettres à Reynaldo Hahn*. Paris: Gallimard 1956, S. 205 und Jean-Louis Vaudoyer: *La Déesse vivante*. In: *Le Gaulois*, 10.06.1923.

Verbindung mit geschlechtlicher Ambivalenz, wenn er ihre Erscheinung mit den fließenden androgynen Figuren des britischen Jugendstilkünstlers Aubrey Beardsley der 1890er Jahre vergleicht. Sie erscheine ob ihrer Schlankheit, aber ›übernatürlichen‹ Größe wie ein perverser Ephebe aus dem erotisierten Beardsley'schen Imaginarien.⁷⁷ Ein anderer Kritiker tituliert sie »Ephebe dritten Geschlechts«⁷⁸. Lucien Alphonse-Daudet spricht in diesem Sinn von einer Schönheit, die keinerlei Zeit oder Ort zuzuordnen und *unsituierbar* sei.⁷⁹ Die Schönheit ihrer Posen und Bewegungen rührten zu Tränen, so Fernand Nozière.⁸⁰ Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass Rubinstins in konzisen Linien modelliertem Körper eine Unkörperlichkeit attestiert wird, die als Signum einer unweltlichen A-Geschlechtlichkeit gilt, von der nicht zuletzt eine besondere Anziehungskraft ausgehe.

Demgegenüber rufen Rubinstins Stimme und ihr russischer Akzent in der Wahrnehmung zahlreicher Rezensent:innen das Attribut fremd im Sinne einer Störung und Irritation auf. Henry Bidou nennt ihre Stimme flach, blechern, nasal, durchsetzt vom rollenden ›R‹, als ob sie den Mund voll Kieselsteinen hätte.⁸¹ Für den Chorleiter Inghelbrecht klingt ihre Stimme »artifiziell und nicht-menschlich«.⁸² Wiederholt wird die Heiserkeit ihrer Stimme hervorgehoben.⁸³ Jean Cocteau bringt ihre rauen und tiefen Stimme in Verbindung mit Sebastians Adoleszenz.⁸⁴ Rubinstins tiefe Stimmlage und ihr raues Timbre entsprechen weder stereotypen westlichen Normen der femininen Stimme noch der ephabenhaften A-Geschlechtlichkeit, wie sie ihrem Körper zugeschrieben wird.⁸⁵ In ihrer Rolle als Sebastian ruft sie damit vokal gänzlich andere Genderkonnotationen auf als in ihren sichtbaren Posen. Wie ihr Körper wird ihre Stimme mit dem Element des Fremden verknüpft: Anstelle des Überirdischen ist es hier jedoch vielmehr ein irdisch Fremdes im Sinne des ›Nicht-Französischen‹ und ›Nicht-Zivilisierten‹. Für Marcel Proust etwa repräsentiert ihre Aussprache die Fremdheit des auf Französisch schreibenden Italieners D'Annunzio.⁸⁶ Cocteaus Beschreibung rekurriert auf den ›noblen Wilden‹, wenn er in Rubinstein Schlichtheit und Größe sowie »röhrende« Fehler und Unbeholfenheit eines »Primitiven« hört.⁸⁷ Genau jene sprachverformende Fremdheit von Rubinstins Stimme scheint eine spezifische Kraft ausgeübt zu haben, die je nach Perspektive als dissonant oder verzaubernd, oder aber auch als beides zugleich, rezipiert wurde,

77 Vgl. Levinson: *La Danse au Théâtre: Esthétique et Actualité mêlées*, S. 20: »Grande plus que nature, élancée à faire paraître trapu un éphebe pervers d'Aubrey Beardsley.«

78 J[ean?] C[octeau?]: *Le Martyre de Saint Sébastien*. In: *La Revue Musicale*, 01.06.1911, S. 233: »un éphebe du ›troisième sexe‹, comme on l'a dit de certains personnage dans les tableaux de Botticelli.«

79 Vgl. Lucien Alphonse-Daudet: *Saison des Ballets Russes au Chatelet / Comoedia illustré* 1911. In: Maurice de Brunoff / Jacques de Brunoff / Valerian Svetloff (Hrsg.): *Collection des plus beaux numéros de ›Comoedia illustré‹ et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909–1921*, (1922), S. 575–578.

80 Vgl. Fernand Nozière z.n. Cuttoli: *Le Marytre de Saint-Sébastien. Crédit et reprises*, S. 18.

81 Vgl. Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 1.

82 Désiré-Émile Inghelbrecht: *Mouvement contraire. Souvenirs d'un Musicien*. Paris: Domat 1947, S. 219: »artificielle et inhumaine.«

83 Vgl. Elisabeth de Gramont (1932) z.n. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 41.

84 Vgl. Cocteau: *Madame Ida Rubinstein dans ›Saint Sébastien‹*.

85 Siehe zu Gender, Race und Timbre Eidsheim: *The Race of Sound*.

86 Vgl. Proust: *Lettres à Reynaldo Hahn*, S. 206.

87 Vgl. Cocteau: *Madame Ida Rubinstein dans ›Saint Sébastien‹*.

wie die folgende Premierenkritik evident macht. Wegen der aus ihr sprechenden tiefgreifenden Ambivalenz der Stimme soll hier eine etwas längere Passage zitiert werden. Rubinstein habe

»une voix déplorable [...]: elle prononce mal, déclame trop violement; sont accent déforme les mots; on ne distingue guère le texte de l'auteur dans ses soupirs, ses hurlements; et cela d'abord paraît énervant. *Mais sa voix a une telle puissance de caresse, d'envoulement, de sorcellerie, que ses défauts contribuent à son triomphe.* Les mots dans leur précision mathématique, même quand ils sont élus par un poète pour exprimer une pensée harmonieuse, sont toujours froids et bien au-dessous du rêve qu'ils devraient exprimer. Mais la chanson indistincte, le murmure mélodieux d'une voix de femme en extase, nous les comprenons mieux; ils nous disent des choses infiniment troublantes et enivrantes; ils nous emportent en plein charme, versent dans tout notre être des vibrations infinies. [...] Nos nerfs ont tressailli. Les flèches qui l'atteignaient ont percé aussi un peu notre épiderme, et nous avons senti, jusqu'au cœur, la douloureuse joie de son agonie. [...] [C]ette incarnation bizarre de l'archer Sébastien [...] est d'un art sauvage, fou, mais très impressionnant, et qui produit sur les cerveaux des sensations aiguës, diaboliques ou divines.«⁸⁸

Aus den genannten Kritiken spricht eine Wahrnehmung von Rubinstins Stimme, die sowohl ihren tiefen, rauen Klang wie auch ihre ›falsche‹ Prosodie, das heißt unüblich gesetzte Akzente, ihre andere Sprachmelodie und den verzerrten Rhythmus der Worte als übergreifende, ›primitive‹ Fremdheit hört. Diese wird teils abgelehnt, andere Kritiker:innen, wie der letzte, situieren gerade hier eine ›magische‹ und auch fatale ›diabolische‹ Kraft.⁸⁹ Es ist die Stimme Rubinstins, ihre zu einer unverständlichen, aber höchst affektiven Melodie gewordenen Worte, von denen eine beunruhigende, berauschende,

-
- 88 Emery: Comment ils ont joué. In: *Comoedia*, 23.05.1911. Übers.: »eine beklagenswerte Stimme [...]: sie spricht schlecht aus, deklamiert zu heftig; ihr Akzent verzerrt die Worte; man kann den Text des Autors kaum von ihren Seufzern, ihren Schreien unterscheiden; und das scheint zunächst ärgerlich. Aber ihre Stimme hat eine solche Kraft der Zärtlichkeit, der Verzauberung, der Hexerei, dass diese Mängel zu ihrem Triumph beitragen. Worte in ihrer mathematischen Präzision, selbst wenn sie von einem Dichter gewählt werden, um einen harmonischen Gedanken auszudrücken, sind immer kalt und bleiben hinter dem Traum zurück, den sie ausdrücken sollen. Aber den undeutlichen Gesang, das melodiöse Murmeln einer Frauenstimme in Ekstase, verstehen wir besser; sie sagen uns Dinge, die unendlich beunruhigend und berauschend sind; sie reißen uns in vollem Reiz mit, versetzen unser ganzes Wesen in unendliche Schwingungen. [...] Unsere Nerven zuckten. Die Pfeile, die ihn trafen, durchbohrten auch unsere Haut ein wenig, und wir spürten bis ins Herz hinein die schmerzhafte Freude über seine Qualen. [...] [D]iese bizarre Inkarnation des Bogenschützen Sebastian [...] ist von einer wilden, verrückten Kunst, aber sehr beeindruckend, und sie erzeugt in den Hirnen heftige Empfindungen, diabolisch oder göttlich.« (Herv. J.O.) Tony Bentley zitiert in *Sisters of Salome* (2002) bemerkenswerterweise nur die ersten Zeilen der Kritik, wodurch die ambivalente Kraft von Rubinstins Stimme völlig negiert wird.
- 89 Ähnlich äußert sich 1922 Emile Vuillermoz, wenn er *Le Martyre* beschreibt als »une immense incantation, un envoûtement réalisé à l'aide de mots rares, de rythme étranges, de sonorités hallucinantes. Si le charme opère, c'est l'extase; s'il est brisé, il ne rest plus qu'un interminable verbiage et un fastidieux tour de force de rhéteur.« (z.n. Cuttoli: *Le Marytre de Saint-Sébastien. Crédation et reprises*, S. 21.) Übers.: »eine immense Beschwörungsformel, ein mit Hilfe von seltenen Wörtern, fremden Rhythmen und halluzinatorischen Klängen erzeugter Zauber. Wenn der Zauber wirkt, ist

potenziell transformierende Wirkung ausgehe, wenn es etwa heißt, das Publikum würde Sebastians Lust am Leiden auf der eigenen Haut miterleben. Betont sei hier die Tatsache, dass diese *Wirkung* – im Kontrast zu dem vielfach eher maskulin beschriebenen Klang – feminin konnotiert wird, indem Metaphern wie »die Stimme einer Frau in Ekstase« oder »Hexerei« bemüht werden. Hier zeigt sich eine deutliche Ähnlichkeit von Rubinstins lyrischen Worten zum Modell der Sirenen im vorherigen Teil, die nicht auf einer wie auch immer gearteten Idee des »schönen« Stimmklangs beruht, sondern im feminin bewerteten Vermögen der Stimme, zu verführen und die Hörenden zu transformieren.

Aus dieser kurzen Gegenüberstellung einiger der zahlreichen Rezensionen fällt auf, dass in Rubinstins Darstellung des Heiligen Sebastian Posen und Stimme erstens auf unterschiedliche, einerseits anziehende, andererseits verstörende Weise als fremd wahrgenommen werden und sich diese Fremdheit zweitens im ›Nicht-Zusammenpassen‹ beider Elemente noch zu verstärken scheint. Gerade in diesem komplexen Auseinanderdriften von Stimme und Körper liegt – wie ich meine – die queere Exzentrität von Rubinstins Verkörperung des Sebastian. Jean Cocteau bezeichnet diese Qualität als ein »Noch-Nicht«⁹⁰ im Sinne einer noch nicht fertigen Stimme und noch nicht fertigen Gesten. Diese produzieren ein Noch-nicht-erkennen-Können einer abgeschlossenen Identität, eines definitiven Geschlechts, das nie in eine Eindeutigkeit aufgelöst wird. Entsprechend ist auch die Ekstase des Heiligen kein Außer-sich-selbst-Geraten im Sinne einer Raserei, sondern ein absichtsvolles In-Bewegung-Versetzen und Gegeneinander-Verschieben – eine Ek-stasis – der vermeintlich statischen Einheit von Stimme und Körper. Rubinstein modelliert Posen und vokale Klänge in diesem Sinn *exzentrisch*, als diese sich auf je unterschiedliche Weise von normativen geschlechtlichen Setzungen des Zentrums entfernen. Die ihnen von Kritiker:innen verliehenen Attribute sind so divers, dass sie statt einer kohärenten (geschlechtlichen) Identität ein kristallines Stückwerk bilden. Damit wird Rubinstein als Sebastian für die Zuschauenden zu einer schillernden Figur, laut Cocteau durchscheinend wie eine Glasmalerei,⁹¹ die vielfältigste Imaginationen ermöglicht, oder, wie D'Annunzio es ausgedrückt hat: »Nothing can be compared in strength and purity of expression with the vision given by this artist who has just enough muscles necessary to carry a drapery of dreams and of pain.«⁹² Je nach Perspektive – ob eher die Figur Sebastian oder Rubinstein, eher die Pose oder die Stimme in den Fokus rückt – überlagern sich in ihrer Performance Aspekte von ›female masculinity‹, ›male femininity‹ und androgyner A-Geschlechtlichkeit. Mit diesem »*fading of gender*«⁹³, wie die Literaturwissenschaftlerin Annette Runte es nennt, entzieht

es Ekstase; wenn er gebrochen wird, bleibt nichts als endloses Gerede und eine ermüdende Tour de Force der Rhetorik.«

90 Cocteau: Madame Ida Rubinstein dans *Saint Sébastien*.

91 Vgl. ebd.

92 D'Annunzio z.n. Vertinsky: Ida Rubinstein: Dancing Decadence and ›The Art of the Beautiful Pose‹, S. 131.

93 Annette Runte: Aneignung und Performanz. Geschlecht als Mythos der weiblichen Avantgarde am Beispiel von Ida Rubinstein, Elsa von Freytag-Loringhoven und Claude Cahun. In: Walburga Hülk / Gregor Schuhe / Tanja Schwan (Hrsg.): (Post-)Gender. *Choreographien / Schnitte*. Bielefeld: transcript 2006, S. 49–84, hier S. 53–54.

sich Rubinstein zur Gänze einer schlichten Konsumierbarkeit als weibliches Objekt der Begierde.

Melodramatische Ästhetik

Mit der beschriebenen Struktur von Stimme, Pose und Musik bedient sich *Le Martyre* formeller Mittel, wie sie das im 19. Jahrhundert äußerst populäre Genre des Melodrams prägen.⁹⁴ Rubinstins Biograph Michael de Cossart bezeichnet *Le Martyre* als erstes Melodram des 20. Jahrhunderts, wobei Rubinstein ihm zufolge wie kaum eine andere geeignet gewesen sei, das Melodramatische zu verkörpern und weiterzuführen.⁹⁵ Als Vorbild gilt ihr auch hier die Schauspielerin Sarah Bernhardt, die den melodramatischen Stil der Posen und des Deklamierens im späten 19. Jahrhundert perfektioniert.

Rubinstein selbst versteht sich explizit als Schauspielerin und Tänzerin. Sie beklagt wiederholt die Trennung der theatralen Disziplinen sowie den Ausschluss des Tanzes aus dem Drama: »On m'a reproché d'être à la fois comédienne et danseuse, pourquoi admet-on pour un artiste dramatique, la mimique du visage et n'admettrait-on pas la mimique du corps qui est la danse?«⁹⁶ Ihre transdisziplinäre Ästhetik, wie sie sie mit *Le Martyre* entscheidend definiert hat, situiert sie zudem im Kontext des Tragischen.⁹⁷ Es handele sich um »[e]ine Tragödie, [darin] aber auch Tanz [...], großer tragischer Tanz.«⁹⁸ Wie der Tanz, sei nach Rubinstein auch der tragische Chor aus dem Drama ausgeschlossen worden und gelte es, die Verbindung zwischen »la musique, la poésie et la danse«⁹⁹ wiederzufinden. Diese drei ›Gesichter‹ der Kunst bilden die Grundlage ihrer Poetik, wie sie sie Bezug nehmend auf Friedrich Nietzsches Antikenrezeption *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) in einem 1925 in Paris gehaltenen Vortrag mit dem Titel *L'Art aux Trois Visages* entwirft.¹⁰⁰ Nietzsches Text, der eine wegweisende poetologische Referenz

94 Entstanden ist das Melodram im ausgehenden 18. Jh. als Gegenmodell zum bürgerlichen Drama. Als erstes Melodram gilt Jean Jacques Rousseaus *Pygmalion*, siehe dazu u.a. Ulrike Eisenhut: Rousseaus ›lyrische Szene‹ *Pygmalion* (1762). Modellfall eines Melodram. In: Marion Schmaus (Hrsg.): *Melodrama – Zwischen Populärkultur und Moralisch-Okkultem. Komparatistische und intermediale Perspektiven*. Heidelberg: Winter 2015, S. 35–54.

95 Vgl. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 47.

96 Rubinstein in Rigaud: Mme Ida Rubinstein nous dit ses souvenirs et ses projets. Übers.: »Man hat mir vorgeworfen, dass ich sowohl Schauspielerin als auch Tänzerin bin. Warum lässt man bei einem dramatischen Künstler die Mimik des Gesichts zu und nicht die Mimik des Körpers, die der Tanz ist?«

97 Rubinstein ist eine profunde Kennerin der griechischen Antike. Noch in Russland hat sie Griechisch gelernt und sich mit Nietzsches Antikenrezeption befasst. *Antigone* (1904) – ihr erstes tragisches Solo, mit dem sie in St. Petersburg Bekanntheit erlangt – inszeniert sie im Anschluss an eine Studienreise nach Athen. Ähnlich wie Duncan betont sie, dass das Studium antiker Skulpturen im Museum – in ihrem Fall der St. Petersburger Eremitage – ihr als Vorlage zur Modellierung ihrer Posen gedient habe.

98 Benedek: Bei der interessantesten Frau von Paris, S. 11–12.

99 Rubinstein z.n. Yehuda Moraly: *Claudel metteur en scène. La frontière entre les deux mondes*. Paris: Les Belles-Lettres 1998.

100 Ida Rubinstein: *L'Art aux Trois Visages*. In: *Conferencia. Journal de l'Université des Annales*, 15.03.1925.

für zahlreiche Pionierinnen des modernen Tanzes ist, bezieht Rubinstein explizit auf das Verhältnis von Stimme und Körper. Wenngleich der Chor im Sinne der antiken Tragödie nicht mehr existiere, so versteht sie ihre »action lyrique«¹⁰¹ der Posen und lyrischen Worte als eine Art Kondensat des Chors. Im Wort klinge die Musikalität – genauer Melodie¹⁰² und Rhythmus – des Chors nach und in der einzelnen Geste resonierten alle Haltungen des Tanzes.¹⁰³ Dabei bedingten Worte und Gesten einander,¹⁰⁴ indem einerseits Geste und Pose spezifische vokale Klänge und Intonationen hervorriefen.¹⁰⁵ Andererseits die-ne der (im vermeintlich antiken Sinn) als Sequenz von Posen verstandene Tanz der *Verlängerung* von Melodie, Diktion und Lautlichkeit der Worte: Die Geste fülle die Stille, die das Wort umgibt.¹⁰⁶ Die Musik als dritter wesentlicher Part in Rubinstins Vision von Theater übernimmt im Sinne des tragischen Chors eine vermittelnde Position zwischen Bühne und Publikum, wie Robert de Montesquiou bezüglich *Le Martyre* feststellt. Ihn zitiert bemerkt Rubinstein, dass die Musik das Publikum darauf vorbereite, zuzuhören und sich in Bewegung versetzen zu lassen, zudem unterstreiche, kommentiere und beende sie das Geschehen.¹⁰⁷ Das Ziel ist nach Rubinstein nicht die Darstellung von Realität,¹⁰⁸ sondern die Metamorphose der Zuschauenden,¹⁰⁹ die pathische Dimension des »Aus-sich-selbst-Heraustretens«.¹¹⁰ In diesem Sinn zielt auch *Le Martyre* nicht auf narrative Handlung ab, sondern auf lyrische Momente höchster Intensität, die das Publikum durch Stimme, Pose und Musik in innere Bewegung versetzen.

Rubinstins in zeittypischer Weise theoretisch in der Antike verankerte Suche nach neuen Ausdrucksformen – genauer: einer neuen Verbindung von Wort, Geste und Musik – findet sie in den Mitteln des Melodramatischen beantwortet, wenngleich sie dies nicht explizit artikuliert. Der »Medienbastard«¹¹¹ Melodram überschneidet sich mit Rubinstins ästhetischen Präferenzen durch die Verbindung von Musik mit lyrischem Sprechen (häufig mit musikalischer Begleitung) und stillgestellten Gesten und Posen.¹¹² Trotz

101 Ebd., S. 332.

102 Vgl. ebd., S. 330: »La mélodie est la matière première et universelle de la poésie, son élément prépondérant, essentiel et nécessaire, écrit Nietzsche.« Übers.: »Die Melodie ist der erste und universelle Stoff der Poesie, ihr vorherrschendes, wesentliches und notwendiges Element, schreibt Nietzsche.«

103 Vgl. ebd., S. 332.

104 Vgl. Thomas: Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein, S. 99: »Chez elle, la parole, aussitôt émise, lui suggère la pose; le mot, pour elle, est geste.« Übers.: »Bei ihr suggeriert das Wort, sobald es ausgesprochen wird, eine Pose; das Wort ist für sie eine Geste.«

105 Vgl. Rubinstein: *L'Art aux Trois Visages*, S. 330.

106 Vgl. ebd., S. 336.

107 Vgl. ebd.

108 Vgl. ebd., S. 333.

109 Vgl. ebd.

110 Ebd., S. 332: »sortir d'elle-même.«

111 Bettine Menke / Armin Schäfer / Daniel Eschkötter (Hrsg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Berlin: Theater der Zeit 2013.

112 Melodram im engeren musikstilistischen Sinn meint ein lyrisches Sprechen zu Musik, im eng damit verflochtenen Mimodrame dagegen stehen Geste und Pose im Zentrum. Beide Techniken sind wesentliche Elemente des Melodrams als Genre (vgl. Paul Aron: *Le monodrame: brève histoire d'un genre méconnu*. In: *Fabula / Les colloques, Écrivains en performances* 2019, <http://www.fabula.org/colloques/document6373.php> (letzter Zugriff: 01.10.2023)).

offensichtlicher historischer und ästhetischer Differenzen zwischen antikem Tragödienchor und Melodram¹¹³ verbindet beide die von Rubinstein angestrebte Inanspruchnahme des Lyrischen zum Zwecke einer Vertiefung von Ausdruck und Gefühl.¹¹⁴ Im Sinne des *melos* sind, wie die Theaterwissenschaftlerin Maren Butte es formuliert, nicht nur die »melodramatischen Erscheinungen von Musik durchdrungen«¹¹⁵, auch die »Gefühlsbewegung scheint stets auf eine bestimmte Weise komponiert, sie folgt einem Wechsel von unterschiedlichen Tempi, Rhythmen, Melodien, Intensitäten, Tonlagen und so fort; und sie überträgt die Stimmungen auf ihr Gegenüber.«¹¹⁶ Charakteristisches Darstellungsmitel des Melodramatischen ist die Stillstellung der Szene als Pose, wobei die Bewegtheit des inneren Gefühls in Musik und lyrisches Wort übertragen wird, wie wir es im *Tanz auf den glühenden Kohlen* und der *Passion Christi* gesehen haben.¹¹⁷ Ein gleichzeitiges Sprechen zu Musik ist vielfach Zeichen affektiver Steigerung. Der Stimme kommt im Melodramatischen nicht die Funktion einer »vokalen Maske«¹¹⁸ zu, die der Kohärenz der theatralen Figur dient, vielmehr handele es sich, wie Butte am Beispiel Sarah Bernhardts formuliert, um ein »pathetisch-exaltiertes Stimmspiel, das einen konstanten affektiven Überhang und ein dynamisches Ungleichgewicht etabliert.«¹¹⁹ In Bernhardts vokalem Spiel hört Butte ein Element des absichtsvoll Unperfekten, Fremden, Erotischen,¹²⁰ das – wenn wir an die Kritiken zu *Le Martyre de Saint Sébastien* denken – deutliche Parallelen zur Rezeption von Rubinstens Stimme aufweist.

Das Melodramatische als Form der Strukturierung von Stimme, Geste und Pose folgt keiner linearen, narrativen Zeitlichkeit, sondern wird vom *melos* bestimmt.¹²¹ Das heißt, die affektive melodramatische Wirkung ist situiert in »vielgestaltige[n] Übertragungs- und Übersetzungsbewegungen«¹²² zwischen *stasis* und *kinesis*, Sehen und Hören. Die melodramatische Struktur von Stimme und Pose lässt sich entsprechend weder als ineinander aufgehende Einheit noch in hierarchischem Verhältnis denken, sondern vielmehr als ein gleichberechtigtes Nebeneinander. Dieses Strukturprinzip lässt Bezüge

113 Wie beispielsweise die Polyperspektivität der Tragödie im Gegensatz zur moralisierenden ›Monopathie‹ des Melodram (vgl. Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 26).

114 Vgl. Bettine Menke / Armin Schäfer / Daniel Eschkötter: Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Das Melodram*, S. 7–17, hier S. 10.

115 Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 20.

116 Ebd.

117 Hier zeigen sich auch Parallelen zu François Delsartes System körperlichen Ausdrucks, dessen Gesetz der Korrespondenz die Verbindung äußerlich sichtbarer Bewegung mit innerem seelischem Zustand betont. Delsartes Schülerin Sarah Bernhardt perfektioniert ebenso wie die von ihm beeinflusste Isadora Duncan und Eleonora Duse stillgestellte Posen, über die Claudia Jeschke schreibt sie seien »Momente, die als innerlich bewegte Übergänge zwischen vergangenem und zukünftigem Geschehen Zeit und Raum geben zur Reflexion.« (Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan, S. 9.)

118 Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 186. Nach Butte sei dies im barocken und klassizistischen Stil der Fall gewesen sowie in »frühpyschologischen Nuancierungen« im Theater des 18. Jh.

119 Ebd.

120 Vgl. ebd.

121 Vgl. Menke / Schäfer / Eschkötter: Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung, S. 14.

122 Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 19.

zu der von Eve Kosofsky Sedgwick im Kontext der Queer Studies vorgeschlagenen Präposition ›beside‹ zu. ›Nebeneinander‹ könnte, Sedgwick zu folge, zu einer Überwindung dualistischen Denkens führen, als es eine Vielzahl von Beziehungen ermögliche: »Beside comprises a wide range of desiring, identifying, representing, repelling, paralleling, differentiating, rivaling, leaning, twisting, mimicking, withdrawing, attracting, aggressing, warping, and other relations.«¹²³ Gerade die hier genannten Aporien gleichzeitiger und gleichberechtigter Affekte charakterisieren auch Rubinstins melodramatisches Nebeneinander von Stimme und Pose.

Le Martyre de Saint Sébastien zeichnet sich, wie gezeigt wurde, durch eine ästhetische Spannung zu bestehenden künstlerischen, geschlechtlichen und stilistischen Normen aus, die wie weitere von Rubinstein initiierte, produzierte und performte Melodramen¹²⁴ der queeren Strategie des Exzentrischen folgt und maßgeblich auf zwei verschiedenen Ebenen verankert ist. Erstens stellt die ›undisziplinierte‹ Vermengung von Drama, Musik, Tanz und Ballett unter poetologischem Rückgriff auf die Antike und nach dem Strukturprinzip des Melodramatischen eine strukturelle Exzentrizität, ein Wegbewegen von ästhetischen Normen dar. Durch diese entzieht Rubinstein sich, so Lynn Garafola, gängigen interpretativen Paradigmen von Tanz und Theater des beginnenden 20. Jahrhunderts.¹²⁵ Zweitens haben wir es mit einer geschlechtlichen Exzentrizität zu tun, die die Ebene der Modellierung von Stimme und Posen betrifft und eine inkongruente Performance von Gender produziert, die sich zwischen ›feminine masculinity‹, ›masculine femininity‹ und A-Geschlechtlichkeit jeglicher Lesbarkeit nach binären Modellen entzieht. Darüber hinaus ist *Le Martyre* eine zeitliche Exzentrizität eigen im Sinne einer stilistischen ›Unzeitgemäßheit‹.¹²⁶ Denn Rubinstins genderfluide Performance von lyrischem

123 Eve Kosofsky Sedgwick: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press 2004, S. 8.

124 Weitere Produktionen Rubinstins, die dem Melodramatischen zuzuordnen wären, sind: *Amphion* (1931) und *Sémiramis* (1934) beide nach einem Libretto von Paul Valéry, Komposition: Arthur Honegger, Choreographie: Massine bzw. Fokine; *Perséphone* (1934), Libretto: André Gide, Komposition: Igor Stravinsky, Choreographie: Kurt Jooss. Kritiker:innen finden verschiedene Bezeichnungen für die Inszenierungen, etwa »vocal ballet« (o.V.: *Amphion*. In: *The Dancing Times* August (1931), S. 416–417, hier S. 417), »melodramatic ballet poem« (o.V.: *Paris qui Danse*. In: *The Dancing Times* August (1931), S. 451–452, hier S. 451) oder »ballet-oratorio« (Hans Gutman: Literature, Music and the Ballet in Paris. In: *Modern Music*, 11–12 (1934)). Valéry verwendet den Begriff Melodram, um *Amphion* und *Sémiramis* zu beschreiben. Hervorzuheben ist hier, dass diese hybriden Formen zwischen lyrischem Wort, Pose und Bewegung die einzigen Ballette sind, die Valéry als einer der einflussreichsten Theoretiker des frühen modernen Tanzes realisiert hat, und zwar explizit mit den *Ballets Ida Rubinstein*, wobei Rubinstein posiert und rezitiert. Valéry betont, dass *Amphion* nur dank Rubinstins vielfältiger Qualitäten als Performerin auf die Bühne gebracht werden konnte.

125 Vgl. Lynn Garafola: Circles of Meaning: The Cultural Contexts of Ida Rubinstein's *Le Martyre de Saint Sébastien*. In: Society of Dance History Scholars (Hrsg.): *Retooling the Discipline: Research and Teaching Strategies for the 21st Century*. Riverside: University of California 1994, S. 27–47, hier S. 30.

126 Vgl. zum Begriff der Unzeitgemäßheit Lucia Ruprecht: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press 2019, S. 23–50. Ruprecht entwickelt den Begriff in ihren Überlegungen zum queeren frühen modernen Tänzer Alexander Sacharoff. Ihre Unzeitgemäßheit rückt Rubinstein in enge Verwandtschaft zu ihrem Zeitgenossen Sacharoff. Ein detaillierter Vergleich kann hier nicht geleistet werden, wäre aber lohnenswert im Sinne einer Aufarbeitung des Beitrags des Tanzes zu einer queeren Moderne: Beide bewegen sich außer-

Wort, Pose und Geste stellt eine aus heutiger Sicht erstaunlich transdisziplinäre ›Undiszipliniertheit‹ dar, die aber zugleich (wie Rubinstein's zahlreiche andere Produktionen) im überholten, opulent ästhetizistischen Stil des 19. Jahrhunderts verharrt.¹²⁷

halb der kanonisierten Genealogie des modernen Tanzes, eher in Nähe des Balletts; beide zeichnet nicht nur die Perfektionierung der Pose aus, sondern eine ästhetizistische Affinität zu opulenten, historisierenden Kostüme und Szenerien; beide performen androgyn und ambivalente Modelle von Gender; und schließlich bringt auch Sacharoff eine Version des *Heiligen Sebastian* auf die Bühne.

127 Ein britischer Kritiker beschreibt *Le Martyre* 1931 etwa als »an artistic unity out of the baroque Italian, Russian, and French elements which compose this strange but magnificently spectacular gal-limaufry. There is always something to be said for virtuosity and this production is pure virtuosity, so completely emptied of meaning as to become actually attractive.« (z.n. Mayer: Ida Rubinstein: *A Twentieth-Century Cleopatra*, S. 38.)

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. Rubinstins 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 Rubinstins 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 Rubinstins 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 Rubinstein's 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.

III Chorische Stimmapparate

»das heißt vielleicht, dass das akustische Element in der antiken Tragödie entscheidender für die Vorstellungen war als das visuelle. Vielleicht war die Vorherrschaft des Sehens gegenüber dem Hören anders geartet als heute. Und das Hören von Sprache und Klang hat Sehen erzeugt über Rhythmus, sprachliche Bilder und die Chronologie von Worten, die einen Vorgang entstehen lassen wie einen Krieg oder einen Konflikt um Rechtsanschauungen oder Herrschaft.«¹

Claudia Bosse

¹ Claudia Bosse / Nicole Haitzinger: Fragmente zum chor. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach 2016, S. 40–49, hier S. 40.

Dieses Kapitel widmet sich Choreographien des Chorischen, wobei dezidiert ein »Körper aus vielen Körpern« im Fokus steht, der »[die Stimmen Vieler] vereint oder vereinzelt.«² Wenngleich in den vorherigen Kapiteln bei Antonia Baehr und Valeska Gert von einer Vielstimmigkeit einzelner Figuren gesprochen werden konnte oder Ida Rubinstein und Trajal Harrell sich auf unterschiedliche Weisen auf den griechischen Tragödienchor beziehen, erscheint hier mit dem Chorischen die Frage nach den Verhältnissen von Stimme, Körper und Bewegung in einer anderen Perspektive: Was bedeutet es, wenn *vielen* Stimmen und *vielen* Körper in Relation zueinander und zum Publikum agieren? Wie werden diese Relationen in den historisch unterschiedlichen Beispielen jeweils choreographisch bestimmt? Und was vermögen diese chorischen Körper?

Während die Beziehung von Bewegen, Sprechen und Singen des griechischen Tragödienchors historisch durch die westliche Trennung der Künste aufgehoben wurde und der Chor nur noch als Residuum im Opernchor beziehungsweise im *corps de ballet* existierte, kann im frühen 20. Jahrhundert sowie seit den 1990er Jahren eine Wiederentdeckung von theatrale chorischen Bewegungs- und Stimmkörpern konstatiert werden, die disziplinäre Trennungen unterlaufen.³ In den 1920/30er Jahren ist der Chor im Tanz insbesondere mit den äußerst populären Bewegungsschören nach Rudolf von Laban assoziiert und geht im Kontext der Arbeiterkulturbewegung verschiedene interdisziplinäre Allianzen ein – unter anderem in Sprechbewegungsschören wie *Der gespaltene Mensch* (1927). Dieser Zusammenarbeit der Tänzer:innen Vera Skoronel und Berte Trümpy mit dem Sprechchorleiter Carl Vogt und dem Dichter Bruno Schönlank ist die zweite Hälfte dieses Kapitels gewidmet. Eine der Protagonist:innen des gegenwärtigen »Revival[s] von chorischen Formationen, die von einer politisch und soziokulturell motivierten und erweiterten Sichtweise auf Tanz bestimmt sind«,⁴ ist die polnische Regisseurin Marta Górnicka, deren radikalen chorischen »Körper/Stimmen«⁵ sich der erste Teil dieses Kapitels zuwendet.⁶

Der Chor ist weder eine Einheit noch eine bloße Vervielfältigung von Stimmen und Körpern, er ist nach Ulrike Haß ein *Kraftfeld*, das »in seinen unbestrittenen stimmlichen und rhythmischen Teilungen (Gesang, Tanz) immer ein uneiniger Körper«⁷ bleibt. Mit seinem höchst ambivalenten Status drängen nicht nur Fragen nach dem Verhältnis von Einzelnen und Gemeinsamem hervor, sondern nach dem Politischen allgemein, denn ebenso wie der Chor eine Gruppe Vieler darstellt, verkörpert er die »Wirklichkeit

2 Hajo Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript 2015, S. 41.

3 Vgl. Nicole Haitzinger: Ordnungen des Chorischen im Tanztheater der Aufklärung und im zeitgenössischen Tanz. In: Bodenburg / Grabbe / Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren*, S. 101–114, hier S. 110. In der zweiten Hälfte des 20. Jh. hat der Chor demgegenüber eher »singulären Figuren« Platz gemacht.

4 Ebd., S. 111.

5 Górnicka z.n. Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka.

6 Eine erste Version dieses Kapitels ist mein Artikel: *Choreographed Speech Choirs and Utopian Visions of Europe: Modern Antiphony and Today's Glossolalia*. In: Alexandra Kolb / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*. München: epodium 2021, S. 107–123.

7 Ulrike Haß: *Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit 2020, S. 115.

der Versammlung, die das Theater ist«.⁸ Zwar haben die bisher verhandelten affektiven und lyrischen Stimmen verschiedene mikropolitische Dimensionen aufgezeigt, diese waren jedoch implizit im Ästhetischen selbst situiert, indem *andere Laute, andere Verkörperungen, andere sinnliche Verflechtungen* wahrnehmbar wurden. Im Kontext politisch engagierter performativer Künste kann in Abwandlung von Hans-Thies Lehmanns Unterscheidung von ›Ästhetiken des Aufstands‹ und ›Ästhetiken des Widerstands‹⁹ von ›Stimmen des Aufstands‹ im Sinne eines protestierenden Lautwerdens als solchem gesprochen werden und ›Stimmen des Widerstands‹, die mittels ihrer spezifischen ästhetischen Verfasstheit jeweils normierte Wahrnehmungen verkörperter Stimmen irritieren. Die Chöre, um die es hier im Folgenden gehen soll, haben zunächst ganz explizite politische Anliegen im Sinne einer aufständischen Ästhetik, die sich gleichwohl in den jeweiligen ästhetischen Anordnungen bewegter Stimmen und Körper als einer Ästhetik des Widerstands widerspiegelt.

Entsprechend können beide chorischen Produktionen in zweifacher Hinsicht als Apparate gefasst werden, in denen sich eine je spezifische Materialität und spezifische Machtverhältnisse treffen. Einerseits meint Apparat hier im konkreten materiellen Sinn die strikte rhythmisierte Mechanik, die Bewegungen und Verlautbarungen Einzelner in einen chorischen Apparat einspannt. Wenn Chöre allgemein als »Rhythmus-Körper«¹⁰ beschrieben werden können, dann handelt es sich in beiden Beispielen um besonders engmaschig getaktete Gefüge, die Stimmen und Körper zu äußerst intensivierten, vielgliedrigen »Netzen«¹¹ zusammenziehen. Andererseits können beide Chöre auf den Begriff »apparatus«¹² im Sinne des Dispositivs bezogen werden, wie Giorgio Agamben ihn in Anlehnung an Michel Foucault entwickelt hat. »Apparatus« ist demnach das strategische Netzwerk an sprachlichen und nicht-sprachlichen Praktiken und Mechanismen, das Subjektivierungen hervorbringt und immer eingebunden ist in je spezifische Machtbeziehungen.¹³ Agamben schreibt pointiert: »Further expanding the already large class of Foucauldian apparatuses, I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings.«¹⁴ Mit derartigen, je zeit- und ortsspezifischen, »apparatuses« und ihren Mechanismen setzen sich beide chorischen Produktionen dieses Kapitels nicht nur thematisch auseinander,

8 Hans-Thies Lehmann z. n. Monika Meister: *Figurationen des Chors im gegenwärtigen Theater*. In: Bodenburg / Grabbe / Hitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren*, S. 145–156, hier S. 147.

9 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Fortgesetzte (fortzusetzende) Reflexionen zu einer Ästhetik des Widerstands. In: *gift – Zeitschrift für freies Theater*, 1/2017, S. 5–8, https://freitheater.at/wp-content/uploads/2017/05/gift_01_2017.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).

10 Hitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 39.

11 Haß: *Kraftfeld Chor*, S. 116: »Chor-Körper weben raumzeitliche Netze, in denen alle beteiligten Kräfte sich auf einer Ebene befinden und sich modulieren. Ihre aufgespannten Netze nehmen jeweils singuläre Dynamiken an, die sich aneinander sättigen und wechselweise variieren.«

12 Giorgio Agamben: *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press 2009.

13 Vgl. ebd., S. 2–8.

14 Ebd., S. 14.

sondern sie adaptieren deren je eigene Mittel und wenden sie als eine mögliche Form von »counter-apparatus«¹⁵ in ihre jeweiligen Ästhetiken des Widerstands.

15 Ebd., S. 19.

Marta Górnicka / ['hu:r kobj+] *Magníficat* (2011)

»Listen to the chorus
As it spits sand lingering in the throat
As it takes the floor
As it constructs the Tower of Babel.
Who is the chorus?
Modern drama excluded it, dumped sand on it
and sentenced to silence
Today THE CHORUS OF WOMEN wants to regain, to create voice«¹
Chór Kobiet / The Chorus of Women ['hu:r kobj+]

Die polnische Regisseurin Marta Górnicka, die aktuell eng mit dem Berliner Maxim-Gorki-Theater zusammenarbeitet, hat sich im Laufe der vergangenen zehn Jahre als eine der radikalsten Vertreter:innen chorischen Theaters in Europa etabliert. Ihre systematische Erforschung des Chors beginnt im Jahr 2009. Unterstützt durch das Warschauer Theaterinstitut gründet sie den *Chór Kobiet (Chor der Frauen)*, eine heterogene Gruppe von Laien und Profis unterschiedlichen Alters. Aufbauend auf ihrem Hintergrund in Regie wie Gesang entwickelt Górnicka ein eigenes Trainingssystem der Stimme, das deren Verbindung mit Körper und Bewegung betont. Ihre grundsätzlich im Kontext des ›musical turn‹² des zeitgenössischen Theaters verortete Arbeit sprengt explizit disziplinäre Grenzen.

Die ersten beiden Produktionen des *Chór Kobiet* – *THIS IS THE CHORUS SPEAKING: only 6 to 8 hours, only 6 to 8 hours ...* (2010) und *Magníficat* (2011) – sind signature pieces, in denen Górnicka in enger Zusammenarbeit mit der Choreographin Anna Godowska ihr spezifisches Verfahren ausgehend von einer dezidiert feministischen Perspektive entwickelt und verfeinert.

1 Chór Kobiet | The Chorus of Women: <http://www.chorkobiet.pl/en/page/1/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

2 Zum ›musical turn‹ siehe David Roesner: The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre. In: *Contemporary Theatre Review* 18,1 (2008), S. 44–55 sowie Roesner: *Theater als Musik*.

Górnickas chorische Ästhetik ist motiviert von der Suche nach einer feministischen Sprache und Stimme, deren Existenz ihr im westlichen Theater nicht nur vernachlässigt, sondern unterdrückt erscheint. Sie versteht ihren feministischen »modern tragic chorus³ als Aneignung der in der Antike durchwegs männlich besetzten Chöre und lotet dessen subversives Potenzial systematisch aus:

»The modern drama broke up with the chorus, thus depriving itself of a certain dimension of tragic. We must restore the chorus to the stage and find new forms of its theatrical presence; we have to restore women to the chorus. THE CHORUS OF WOMEN will shout, whisper and sing. It will treat words as music. It will change language into voice, it will initiate its subversive force.«⁴

Górnickas Forderung nach einem weiblichen Chor ist nicht misszuverstehen als essentialistische Position, sondern ist verknüpft mit dem radikalen Infragestellen und Destabilisieren von Einstimmigkeit und Grenzziehungen zwischen ›eigen‹ und ›fremd‹.⁵ Die radikale Vielstimmigkeit des *Chór Kobiet* kann als ästhetische Antwort der Regisseurin auf jeweils spezifische gesellschaftspolitische Ungleichgewichte und Probleme verstanden werden. Górnickas Chöre verschaffen denen Gehör, die innerhalb neoliberaler, nationalistischer oder antifeministischer Tendenzen vor allem im Europa der Gegenwart marginalisiert werden:⁶ »Daher verweist der Name THE CHORUS OF WOMEN nicht auf das Geschlecht der Teilnehmer*innen, sondern hauptsächlich auf die politische Praxis des Zurückeroberns der Stimme und des kollektiven Widerstands der Ausgegrenzten und Unterdrückten.«⁷

Entsprechend hat Marta Górnicka den zunächst rein weiblich besetzten *Chór Kobiet* seit ihrer dritten Produktion *RequieMachine* (2013) zunächst um männlich zu lesende Per-

3 In expliziter Anlehnung an den Chor der antiken Tragödie bezeichnet Górnicka ihren Chor als »modern tragic chorus« (Górnicka z.n. Agata Łuksza: *A Chorus Laced with Broniewski*. In: *didaskalia* 2 (2015), S. 82–84, hier S. 82). Auf den Antikenbezug, der für Górnicka ebenso wie für die theatralen Chöre der Moderne, die Theaterchöre seit den 1990er Jahren und jene der Gegenwart auf sehr unterschiedliche Weisen wesentlich ist, kann hier nicht näher eingegangen werden. Siehe dazu Agata Łuksza: »I'm Calling Out to You«: On the Choral Theatre of Marta Górnicka. In: *Polish Theatre Journal* 1 (2015), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/53/108> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Zur Antikenrezeption theatraler Chöre des 20. und 21. Jh. siehe Erika Fischer-Lichte: Revivals of Choric Theatre as Utopian Visions. In: Billings, Joshua / Felix Budelmann / Fiona Macintosh (Hrsg.): *Choruses Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 347–362.

4 *Chór Kobiet* | The Chorus of Women.

5 Vgl. Jan-Tage Kühling: On the Common Good: The Institution of the Chorus and Images of a Nation in Marta Górnicka's Theatre. In: *Polish Theatre Journal*, 1 (2015), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/119/555> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

6 Ausgehend von den mit dem *Chór Kobiet* entwickelten ästhetischen Verfahren, inszeniert Marta Górnicka auch mit anderen Gruppen Chöre: u.a. *Mother Courage Won't Remain Silent. A Chorus of War-time* (2014) im Museum of Modern Art in Tel Aviv mit 60 arabischen und jüdischen Müttern, israelischen Soldaten und arabischen Kindern. *Hymne an die Liebe* (2017) mit dem gemischten Ensemble des Berliner Gorki-Theaters entwickelt, verhandelt in der Aneignung der polnischen Nationalhymne und diverser nationalkonservativer Texte den Rechtsruck in Polen und Europa.

7 Political Voice Institute | Berlin, <https://www.gorki.de/de/political-voice-institute-berlin> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

former und schließlich stetig weiter hin zu größtmöglicher sicht- und hörbarer Pluralität der Choreut:innen erweitert.⁸ Ihre chorische Arbeit versteht die Regisseurin als Experimentierfeld für eine solidarischere und pluralistische Gesellschaft auf Grundlage von Körpern und Stimmen. Górnicka gründet 2019 am Gorki-Theater das *Political Voice Institute* (PVI), dessen explizites Anliegen es ist, den Chor als Ort konkreter politischer Veränderung und Teilhabe zu untersuchen und einzusetzen: »a place of exchange.«⁹ Exemplarisch für die feministische chorische Praxis der Regisseurin soll im Folgenden mit *Magnificat* ihr frühes signature piece mit dem *Chór Kobiet* im Fokus stehen, um so das Spezifische ihrer konzisen Choreophonie von Körper, Bewegung und Stimme herauszuarbeiten.

Chor der Zungen

Magnificat verhandelt die Position von Frauen und femininem Körper im Kontext der von Katholizismus, Nationalismus und Konsumismus geprägten gegenwärtigen polnischen Gesellschaft. Ausgangspunkt des Stücks ist die religiös wie ideologisch aufgeladene Figur Marias. Entgegen der domestizierten katholischen Maria nimmt Górnicka mit der Wahl des Titels Bezug auf eine ganz andere Darstellung Marias. Denn das *Magnificat*, der Lobgesang Marias aus dem Neuen Testament, ist ein ambivalenter, vielfach feministisch interpretierter Text.¹⁰ Das dort gezeichnete Bild Marias steht dem durch die katholische Kirche dominierten, der sprachlos erduldenden, in ihrem blauen Gewandt entkörperlichten Magd Gottes diametral gegenüber. Datierend aus dem 1. Jahrhundert n.Chr., das heißt einer Zeit militärischer Gewalt und Unterdrückung, singt Maria im *Magnificat* das, was nicht öffentlich gesagt werden darf. Alles andere als still fordert sie in revolutionärer Geste soziale und ökonomische Gerechtigkeit durch eine Umwälzung der politischen Verhältnisse.

8 Für *Constitution for a Chorus of Poles* hat Marta Górnicka über fünfzig in Polen lebende Personen zu einem Chor zusammengebracht: »from both ›left‹ and ›right‹ wings of the political conflict in Poland: Nowy Teatr Actors, Football Fans, The Strzelec Gun Association, Christians, Vietnamese, Jews, The Chorus of Women, Refugees, People with Down Syndrome, Pensioner, Children.« (Marta Górnicka, <https://gornicka.com/projects/constitution-for-the-chorus-of-poles/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).) Das gleiche Prinzip hat sie in *Grundgesetz. Ein Chorischer Stresstest* verfolgt. Unter diesem Titel haben fünfzig extrem heterogene Personen am 03. Oktober 2018 vor dem Brandenburger Tor gemeinsam das deutsche Grundgesetz gesprochen und so einen Chor gebildet, der allein durch seine Heterogenität Fragen wie die folgenden aufwirft: »Who is the subject of the German constitution? In whose name does it speak? To whom does it belong? Who are ›the people‹? Who is ›the majority‹? Can a document which enshrines the fundamental rights ›of all Germans‹ put a stop to violence and racism? Is any document that ›guarantees‹ democratic values capable of ›defending‹ them?« (Marta Górnicka, <https://gornicka.com/projects/grundgesetz-ein-chorischer-stresstest/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).)

9 Marta Górnicka, Interview, <https://www.gorki.de/en/interview-with-marta-gornicka> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

10 Siehe u.a. Pauline Chakkalakal: Mary's Magnificat (Luke 1:46–55): A Feminist Biblical-Theological Interpretation. In: *Religion and Society* 63,4 (2018), S. 71–85.

~

Fünfundzwanzig als Frauen lesbare Performerinnen unterschiedlichsten Alters, in blauer, weißer oder schwarzer Alltagskleidung, stehen über die Bühne verteilt dem Publikum gegenüber. Dazwischen – von einer der ersten Zuschauerreihen aus – gibt Marta Górnicka ihnen dirigierend ihre Einsätze (Abb. 1). Die Performerinnen lächeln, während sie das Gewicht von einem Bein auf das andere verlagern und in scheinbar verspielter Weise den Oberkörper synchron rhythmisch seitlich hin- und herneigen. Dazu sprechen sie einen kinderliedartigen »Singsang«, in dem die Silben der Worte zwischen den beiden Tönen einer Quinte wechseln: »In church women can do things which are similar to their domestic chores [...] such as they care for the children they may care for the sick [...]. The woman has a natural predisposition for this.«¹¹ Einzelne Worte werden lauter, mit unvermittelt aggressivem Tonfall wiederholt. Blitzschnell beugen die Choréutinnen den Oberkörper vor und speien dem Publikum mit zu Grimassen verzerrten Gesichtern »natural« entgegen. Nie sprechen alle gemeinsam. Unter die Worte des Sprechgesangs mischt sich rhythmisches Summen und wiederholte Fragmente wie »blah, blah, blah [...] well let them talk talk talk«.

Abb. 1: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Krzysiek Krzysztofiak.



Die Intensität dieser Szene aus der Mitte von *Magnificat* nimmt weiter zu, wenn die Performerinnen das Tempo ihrer Kippbewegung und vokalen Laute verdoppeln: Ihre Stimmen werden lauter, höher und schriller; Worte werden verzerrt und verlieren ihre Bedeutung im Lärm der zunehmend zum Schrei werdenden Silben; öffnende und

11 Grundlage der Analyse ist der Besuch der Performance am 14.06.2018 während der SommerSzene Salzburg sowie ein Videomitschnitt aus dem Jahr 2013, Video: Kasia Adamik, <https://vimeo.com/18815957> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Der Text wird in Polnisch gesprochen, ich zitiere hier die im Stück an der Rückwand der Bühne projizierte Übersetzung.

schließende Münder; hervorschnellende Zungen; in der Hin- und Herbewegung an Kontur verlierende fratzenhafte Gesichter. Stimmen und Gesichter lösen sich von ihrem Zusammenhalt im Dienste des Sinns. Sie schichten sich zu einer raumgreifenden Woge rhythmisierter physischer und vokaler Energie, die sich dem Publikum auf bedrohliche Weise nähert (Abb. 2–4).

Abb. 2: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Rémi Angeli.



Abb. 3: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Krzysztof Krzysztofiak.



Abb. 4: *The Chorus of Women: Magnificat*. Foto: Krzysztof Krzysztofiak.

Schließlich, mit der kippenden Bewegung von einem Bein auf das andere, drehen sich die Choréutinnen mechanisch zur Rückseite der Bühne und verstummen. Sie durchbrechen die Stille mit Marias devoten Worten aus der Bibel »behold the handmaid of the lord be it unto me according to thy word«, skandierend, in automatenhafter repetitiver Betonung gesprochen, die Rücken bebend in der Bewegung.

Wie in vielen ihrer Produktionen arbeitet Górnicka in *Magnificat* mit der polnischen Choréographin Anna Godowska zusammen, die unterschiedliche geometrische Ordnungen für den Chor findet, rekurrierend auf verschiedene kulturelle Bereiche wie Militär, Liturgie und Showbusiness: etwa gleichförmige Reihen, diagonale Linien oder als Pulk. Im Gegensatz zur Polyphonie ihrer Stimmen bewegen sich die Choréutinnen gemeinsam und nehmen die gleichen Posen ein. Der Chor agiert insofern visuell zudem als eine Einheit, als die Choréutinnen stets zur gleichen Front ausgerichtet sind; zumeist richten sie sich direkt frontal an das Publikum. Sichtbare Bewegung findet in der durch statische Formationen geprägten Choréographie reduziert in drei Formen statt: als Gewichtsverlagerungen (changierend zwischen militärischem Gleichschritt und puppenhaftem Kippen), in den Gesichtern im Rhythmus des Sprechens sowie in teils schneidenden Armbewegungen.

Die oben beschriebene Szene erzeugt im Publikum eine fühlbare Spannung, die zwischen so ambivalenten Gefühlen changiert wie Bedrohung, Irritation und Befremdung, Belustigung sowie dem Impuls, mit dem zum Protest anstiftenden Aufruhr des Chors mitzugehen. Der Chor wird so gleichermaßen zum »Spiegel und Partner«¹² des Publikums wie zum kriegerischen Herausforderer und Gegner. Diese kurze Szene verweist auf einen für *Magnificat* charakteristischen Aspekt, der in diesem Kapitel weiter differenziert werden soll: Der *Chór Kobiet* ist ein Chor, der in-Zungen-spricht. Das heißt, die Position, aus der gesprochen wird, sowie die Bedeutungen der Worte werden radikal ver- undeutlicht durch polyphone, kontrastierende Stimmen. Musikalische und rhythmische

¹² Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011, S. 235.

Operationen gewinnen dabei ebenso an Bedeutung wie die Verankerung der Stimmen in einer intensiven Körperlichkeit der Choreutinnen.¹³

Performatives chorisches In-Zungen-Sprechen

Wenngleich Zungen in *Magnificat* auch als konkretes Phänomen erscheinen – sie strecken sich immer wieder aus den Mündern der Choreutinnen hervor –, stehen in den anschließenden Überlegungen ihre strukturellen Bedeutungen für die Verfahren des *Chór Kobiet* im Sinne eines Sprechens-in-Zungen im Zentrum. Die Zunge ist ein liminales Organ zwischen Sprache und Körper, wie es in der Etymologie evident wird: Das griechische *glossa* und das lateinische *lingua* verweisen ebenso auf diese doppelte Bedeutung wie etwa das englische *tongue*.¹⁴ Stark verwurzelt in christlichen Kontexten setzt der Ausdruck ›In-Zungen-Sprechen‹ auch in der Bibel Zunge und Sprache gleich und meint hier eine spirituelle, ekstatische Sprache, die keiner existierenden Sprache entspricht (Glossolalie). Wie die Zunge als einziges Organ die Grenze des Körpers überschreiten und sich frei zwischen innen und außen bewegen kann, so vermag sie im Sinne von Sprache ebenso deren Grenzen aufzuweichen. Jenes Potenzial der Zunge zum »Übertritt über die Schwelle – des Anstands, des Maßes, der sozialen Normen«¹⁵ wurde historisch nicht nur dominierend als Gefahr bewertet. Entsprechend einer langen westlichen Tradition wurde die Zunge zudem mit der Metapher der Schlange, mit Femininität und vermeintlich doppelzüngiger, femininer Sprache assoziiert.¹⁶ Damit rahmt der Topos des Sprechens-in-Zungen *Magnificat* auch thematisch: zwischen religiöser Praxis und feminin konnotierter Transgression von Normen.

Durch das transgressive, emanzipatorische wie subversive Potenzial des Zungen-sprechens ist es kein Zufall, dass es sich als ästhetisches Verfahren in marginalisierten und feministischen Positionen findet.¹⁷ Dabei bildet Sprechen-in-Zungen einen Überbegriff, der im Anschluss an die Literaturwissenschaftlerin Mae Henderson zu differen-

13 Einen Hinweis auf die Bedeutung von Verfahren an der Grenze von Sprache-Stimme-Körper für die Ästhetik des *Chór Kobiet* liefert nicht zuletzt die Lautschrift, in der der Chor sich auf seiner Homepage präsentiert: ['hu:r kobj+']. Das Schriftbild fordert eine bewusst koordinierte Bewegung von Zunge, Lippen und Mund, Luftstrom und Stimme heraus und verlagert die Aufmerksamkeit von der Bedeutung der Worte auf ihren Klang, ohne die semantische Dimension aufzugeben.

14 Claudia Benthien: Zwiespältige Zungen: Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum. In: Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 104–132, hier S. 105.

15 Ebd., S. 107.

16 Ebd., S. 106, siehe auch Catherine Helen Palczewski: Bodies, Borders, and Letters: Gloria Anzaldúa's ›Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers‹. In: *Southern Communication Journal* 62,1 (1996), S. 1–16, hier S. 9.

17 Siehe u.a. Gloria Anzaldúa: Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers. In: Ana-Louise Keating (Hrsg.): *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press 2009, S. 26–35; Mae Henderson: *Speaking in Tongues and Dancing Diaspora. Black Women Writing and Performing, Race and American Culture*. Oxford: Oxford University Press 2014; Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*.

zieren ist in Glossolalie und Heteroglossie.¹⁸ Während Glossolalie im Wortsinn von *glossa* (griech. Zunge) und *lalien* (griech. sprechen) die lautlichen Operationen der Zunge betrifft, wie sie feministisch unter anderem von Julia Kristeva stark gemacht wurden (siehe Abschnitt II Glossolalie), verweist der vom russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin geprägte Terminus Heteroglossie (siehe Abschnitt I Heteroglossie) auf die Pluralität von Sprachen und Stilen innerhalb einer Sprache:

»While glossolalia refers to the ability to ›utter the mysteries of the spirit‹, heteroglossia describes the ability to speak in the multiple languages of public discourse. If glossolalia suggests private, non-meditated, non-differentiated univocality, heteroglossia connotes public, differentiated, social, mediated, dialogic discourse. [...] [P]erhaps we can say that speaking in tongues connotes both the semiotic, presymbolic babble (babble talk), as between mother and child – which Julia Kristeva postulates as the ›mother tongue‹ – and the diversity of voices, discourses, and languages described by Mikhail Bakhtin.«¹⁹

Während das Sprechen-in-Zungen in den genannten Annäherungen primär als literarisches und solistisches Verfahren kritischer marginalisierter Stimmen theoretisiert wird, entwickelt der *Chór Kobiet*, wie gezeigt werden soll, einen *performativen* und *chorischen* Zugang zu Heteroglossie, Glossolalie und einem *körperlichen* Sprechen-in-Zungen, das Górnicka als Körper/Stimme bezeichnet.

I Heteroglossie

Ausgehend von der Tatsache, dass Sprache eines der primären Instrumente von Macht ist, indem sie normative Ein- und Ausschlüsse bildet, entwirft Górnicka einen spezifischen kompositorischen Umgang mit dieser. Die Regisseurin spricht davon, dass sie auf der Bühne einen »Sprachapparat [...] in Gang setz[t]«²⁰. Dies ist in einem doppelten Sinn zu verstehen: Einerseits verweist sie kritisch auf Sprache als einen Apparat im Sinne eines Dispositivs;²¹ andererseits ist mit dem szenischen Sprachapparat hier die hochgradig elaborierte Verfasstheit von Libretto und Score angesprochen.²² Ihre Suche nach ei-

18 Henderson nutzt die biblische Passage zu Babel als Bild, in dem In-Zungen-Sprechen im Sinne von Glossolalie (als ›sinnloses‹ Brabbeln) und Heteroglossie (als Simultanität unterschiedlichster Sprachen und Dialekte) einander überlagern: »Speaking in many and different tongues, the dwellers of Babel, unable to understand each other, fell into confusion, discord, and strife, and had to abandon the project. Etymologically, the name of the city Babel sounds much like the Hebrew word for ›babble‹ – meaning confused, as in baby talk.« (Henderson: *Speaking in Tongues and Dancing Diaspora*, S. 65.)

19 Ebd., S. 64–65.

20 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka.

21 Vgl. Agamben: *What Is an Apparatus?*, S. 14.

22 Angelehnt an ein von Górnicka erarbeitetes *Document of Principles*, eine Liste formeller Strategien ihrer chorischen Herangehensweise, entwickelt sie in Zusammenarbeit mit der Komponistin IEN das Libretto weiter zu einem Score, in dem der Text in Silben aufgesplittet komponiert wird (vgl. Justyna Stasiowska: Marta Górnicka in Conversation with Justyna Stasiowska. I Sing the Body Electric. In: *didaskalia* 2 (2015), S. 85–88, hier S. 87).

ner femininen Aneignung des Chors geht einher mit der Suche nach einer Sprache, die hegemoniale Muster nicht wiederholt:

»Weil es in der Kultur keine neutrale Sprache gibt, keine Sprache, in der Frauen nicht auf eine ideologisierte Art und Weise beschrieben werden [...], musste ich nach etwas völlig Neuem suchen. Ich habe mich dafür entschieden, völlig unterschiedliche Sprachstile und Diskurse miteinander zu mischen.«²³

Entsprechend stoßen in *Magnificat* so eklektische Textfragmente und -stile aufeinander wie das Hohelied und Gebete aus der Bibel; zeitgenössische Aussagen polnischer Priester über ›die Frau‹; Passagen des romantischen polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz und Werbesprüche zu religiösen Produkten. Es finden sich Zeitungsartikel mit Lobpreisungen der größten Jesusfigur der Welt in Polen sowie zum Nationalheiligtum der Madonna von Tschenschtchau, die sowohl mit Teilen von Meteoriten als auch mit Splittern des verunglückten Flugzeugs des polnischen Präsidenten geschmückt wurde. Eine Kochanleitung zum Zerlegen von Fleisch wiederum geht gegen Ende der Performance über in die Referenz zur monströsen femininen Figur der Agáue aus Euripides' Tragödie *Die Bakchen* (406 v.Chr.). Die Tragödie schildert das Zerbrechen der patriarchalen gesellschaftlichen Ordnung in Theben, wenn Agáue geleitet vom Kult des Dionysos ihren eigenen Sohn den König Pentheus zerfleischt in der Annahme, er sei ein Tier. In *Magnificat* trifft Agáues Tötung ihres Sohns auf das am Ende der Performance vom *Chór Kobiet* gesungene *Magnificat* von J. S. Bach.

Das im Libretto angelegte Nebeneinander der divergierenden, kontrapunktischen Stimmen weist Bezüge auf zu Michail Bachtins Konzept der Heteroglossie.²⁴ Entwickelt Mitte der 1930er Jahre im stalinistischen Russland, wurde der Begriff seit den 1980er Jahren besonders in feministischen und postkolonialen Literatur- und Kulturtheorien breit rezipiert.²⁵ Nach Bachtin existiert Sprache nicht im Abstrakten, sie ist vielmehr eine Praxis konkreter sozialer Auseinandersetzung, ausgetragen in der Spezifität sprachlicher Äußerungen.²⁶ Im Sinne anderer (griech. *hetero*) Sprachen oder Zungen (griech. *glossa*)

23 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka. Dieses Verfahren erinnert zunächst stark an Elfriede Jelineks Textproduktion. Wie sich zeigen wird, hat aber die Beziehung des Textes zu Stimme und Körper bei Górnicka einen besonderen Stellenwert und unterscheidet sich ihr Ansatz deutlich durch eine polyphone Struktur, die die spätere Verkörperung und Choreographie durch den Chor von vornherein mithdenkt. Siehe dazu auch Łuksza: »I'm Calling Out to You«: On the Choral Theatre of Marta Górnicka.

24 Heteroglossie ist die Übersetzung von Bachtins Begriff *raznorečie* (vgl. Michail Bakhtin: *Discourse in the Novel*. In: Michael Holquist (Hrsg.): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press 1981, S. 259–422, hier S. 263).

25 Vgl. Julia Kristeva: *Word, Dialogue and the Novel*. In: Leon S. Roudiez (Hrsg.): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell 1984, S. 64–91. Siehe auch den vielstimmigen, postkolonial perspektivierten Band Alfred Arteaga (Hrsg.): *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Durham: Duke University Press 1994.

26 Bachtin »liberates language from the constraints of structuralist abstractions and returns it to the realm of cultural activity, where it participates in the historical, social, and political life of its speakers – the powerless no less than the powerful – as both a production and a producer of social relations.« (Laurie A. Finke: *A Powerful Infidel Heteroglossia. Toward a Feminist Theory of Com-*

resonieren dabei in jeder Äußerung fremde Stimmen, die je spezifische Bezüge, Assoziationen und Bedeutungen erzeugen.²⁷ Hier scheinen deutliche Anschlüsse an performative Formate im Kontext der pluralisierten Gegenwart und insbesondere zu Górnickas chorischem Theater auf. Bachtin verweist mit Heteroglossie auf die grundsätzliche Unabgeschlossenheit, Polyphonie und Dialogizität von Sprache.²⁸ Heteroglossie geht nach Bachtin mit einer zentrifugalen Bewegung einher, die einen Gegenzug zu den zentripetalen Kräften einer nach Vereinheitlichung strebenden nationalen Sprache darstellt.²⁹ Beide Bewegungsrichtungen erzeugen ein relationales diskursives Feld zwischen Einstimmigkeit, Ordnung, Zentralität einerseits und Marginalisiertem, »chaos, heteroglossia, and change«³⁰ andererseits. Maßgeblich für Bachtins Konzeption der Heteroglossie ist die mit ihr verbundene gegen-hegemoniale Dimension.³¹ Indem Heteroglossie im Sinne eines Sprechens in vielen Zungen die widerspruchsvollen Beziehungen jeglicher verbalen Äußerung hervorhebt, kann sie Mittel der Parodie und Polemik gegen die jeweils normierte Sprache ihrer Zeit sein.³² Der *Chór Kobiet* führt dies eindrücklich vor im Aufeinanderprallen der beschriebenen Textfragmente, die stets aus uneindeutiger Position heraus mit doppelter Zunge gesprochen sind.

Aus feministischer Perspektive hinterfragt Heteroglossie Laurie Finke zufolge »the fiction of authoritative or monologic discourse. Every utterance is always inhabited by the voice of the ›other‹, or of many others, because the interests of race, class, gender, ethnicity, age, and any number of other related ›accents‹ intersect in any utterance.«³³ In dieser Formulierung klingt die spezifische interdependente Materialität jeder stimmlichen Äußerung an, die Vorstellungen einer einstimmigen Sprache als Illusion entlarvt. Hier und auch bei Bachtin finden sich zwar zahlreiche Verweise auf die Stimme, diese umfassen aber letztlich doch nur metaphorische Bedeutungen. Denn bemerkenswerterweise wird Heteroglossie bei Bachtin und in späteren Rezeptionen fast ausschließlich auf literarische Formen bezogen.³⁴

plexity. In: Dies.: *Feminist Theory. Women's Writing*. Ithaca / London: Cornell University Press 1992, S. 1–28, hier S. 13.)

27 »The word [...] enters into a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships and merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile.« (Michail Bakhtin: Social Heteroglossia. In: Pam Morris / Mihail Mihajlovič Bahtin / Pavel Nikolaevich Medvedev / Valentin Nikolaevič Vološinov (Hrsg.): *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Vološinov*. London: Arnold 2003, S. 73–79, hier S. 75–76.)

28 Vgl. Laurenz Volkmann: Dialogizität. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 21–23.

29 Vgl. Bakhtin: Social Heteroglossia, S. 75.

30 Finke: A Powerful Infidel Heteroglossia, S. 18.

31 Vgl. Bakhtin: Social Heteroglossia, S. 79: »One's own discourse and one's own voice [...] will sooner or later begin to liberate themselves from the authority of the other's discourse.«

32 Vgl. Bakhtin: Discourse in the Novel, S. 273.

33 Finke: A Powerful Infidel Heteroglossia, S. 13.

34 Bachtin selbst sieht Theater im Gegensatz zur Literatur monologisch angelegt, das heißt nicht in heteroglotter Polyphonie und Mehrdeutigkeit sprechend. Siehe u.a. Marvin Carlson: *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2006, S. 4–5.

Mit Blick auf *Magnificat* wird zweierlei evident: Die im Libretto wie beschrieben angelegte Konfrontation von Texten aus unterschiedlichsten Quellen folgt dem Verfahren der Heteroglossie: So entsteht ein vielschichtiges Textgewebe, das Sinnzusammenhänge verschiebt, Bedeutungen unterläuft, sie teils parodiert. Górnica bezeichnet dies als eine Art der Zerstörung der Sprache von innen heraus, indem sie eine ›Sprachmaschine‹ erzeuge, die ihre eigenen machtvollen Mechanismen offenbart:

»Indeed, on stage I evoke a machinery which is meant to powerfully demonstrate language, while trying to go beyond it. I blend texts, juxtapose them, pile them up; meanings are most often constructed in between various scenes, in a clash between – for example – ancient texts and advertisements – this is where most things happen.«³⁵

Die ganze Widersprüchlichkeit der Texte entfaltet sich aber erst vollständig durch ihre stimmliche Verkörperung in der Performance, was *performative* Heteroglossie genannt werden könnte. Mit dem Transfer zur Stimme sind nicht bestimmte Ausdrucksweisen, Akzente oder Dialekte, schon gar nicht Vermischungen unterschiedlicher Sprachen gemeint, sondern die mit unterschiedlichen diskursiven Feldern und Schichten einer Sprache verbundenen spezifischen Materialitäten und Klanglichkeiten der Stimme. *Performative* Heteroglossie in diesem Sinn meint beides: Verbindungen von Texten unterschiedlichsten Ursprungs und Stils *und* ihre jeweils spezifischen, mit bestimmten gesellschaftlichen Bereichen assoziierten Stimmen, die durch Prosodie, Rhythmus, Timbre, Tonhöhe, Betonung usw. geprägt werden. So verknüpft *Magnificat* nicht nur divergente Quellen, sondern auch historisch-kulturell spezifische stimmliche Klänge. Mit anderen Worten: Texte und ihre im Körper verankerten ›Zungen‹. Beispielsweise sprechen die Choreutinnen wiederholt monoton in gebetsartigem Duktus, sie skandieren militärisch im Marschrhythmus oder bieten Passagen in hohen kopfstimmigen Glissandi kommerzieller Popsongs oder Werbeslogans dar. Stimmen und Texte treten in dieser performativen Heteroglossie vielfach in Kontrast zueinander, wenn etwa Bezüge zu Maria betont popkulturell eingefärbt oder profane Texte in liturgiehaft monotonem Sprechgesang verlautbart werden. Der *Chór Kobiet* selbst definiert sich entsprechend dieser heteroglotten stilistischen und stimmlichen Vielfalt als »a little performative, a little cabaret, a little pop, a little opera«.³⁶

II Glossolalie

Am mythologischen Horizont des In-Zungen-Sprechens erscheint als Patin die Nymphe Echo, die einzelne Elemente von Heteroglossie und Glossolalie verbindet. Sie, die nichts als Stimme ist, spricht zugleich nie mit *einer*, nie mit ›authentischer‹ Stimme. Ihre Stimme ist akustischer Spiegel der Stimme von Narziss; sie ist unhierarchische Resonanz anderer Stimmen; sie wiederholt deren Laute ebenso wie ihr Timbre. Echos in diesem Sinn heteroglottische Stimme wirft die Stimmen der anderen zugleich verfremdet und dekontextuiert.

35 Stasiowska: Marta Górnica in Conversation with Justyna Stasiowska, S. 86.

36 Chór Kobiet | The Chorus of Women.

tualisiert zurück.³⁷ Damit agiert sie im Herzen von Judith Butlers Diagnose der Zitathaftigkeit von performativen Akten und ihres destabilisierenden Potenzials.³⁸ In Echos Wiederholungen liegt keinerlei Bestätigung. Im Gegenteil: Durch lautliche und rhythmische Verschiebungen erscheinen die in ihr resonierenden Stimmen vielmehr in gänzlich neuen, verzerrten Sinnzusammenhängen. Diese rhythmische Musikalisierung der Worte stellt neben der heteroglotten Vermengung und Wiederholung von Stimmen die zweite Operation von Echos Sprachspiel dar, das mit Adriana Cavarero ganz im Sinne der Glossolalie beschrieben werden kann als »regression to the mimetic vocalizations of infancy, to the so-called la-la language.«³⁹ Damit verschiebt die Nymphe den Sinn der Worte hin zum Klang: »Rather than repeating the word, Echo repeats their sounds. [...] The revocalization is thus a desemanticization.«⁴⁰

Wenngleich der *Chór Kobiet* der Körperlosigkeit der Nymphe in seiner massiven pluralen Körperlichkeit diametral entgegengesetzt ist, operiert er strukturell ähnlich wie Echo mit Wiederholung und Musikalisierung. Während Górnickas heteroglott angelegte Polyphonie der Sprach- und Stimmstile unterschiedlichste Diskurse aufeinandertreffen lässt, erweitert die chorische Glossolalie durch ihre Musikalisierung die sprachlichen Laute hin zur Stimme: »The Chorus demonstrates the power of language. Portatos, staccatos and glissandi wring the necks of words or smash established idiomatic collocations. *The choir always sticks its tongue out at our native tongue!*«⁴¹ Wenn Górnicka hier davon spricht, den Worten den ›Hals umzudrehen‹ und der Sprache ›die Zunge entgegenzustrecken‹, dann sind diese Ausdrücke nicht nur metaphorisch gemeint, sondern beschreiben hinsichtlich des Verfahrens der Glossolalie die konkrete Praxis des Chors der Frauen. Im Gegensatz zu Echos solistischer Vervielfältigung und Verzerrung von Stimmen basiert die glossolalische Pluralisierung des vokalen Raums in *Magnificat* auf chorischen Verfahren: Die Choretinnen kontrapunktionieren Worte mit vokalen Lauten, mit Hecheln, Stöhnen und Zischen oder rhythmischem Atmen. Wiederholungen einzelner Silben zerreißen ebenso wie in dissonanten Intervallen gesungene einzelne Vokale oder rhythmisches Staccato die gängige Prosodie der Worte. Tonhöhen, Intervalle und Rhythmen des Sprechens und Singens der einzelnen Stimmen sind konzise durchkomponiert. Diese vokale Vielfalt schließt an Michel de Certeaus Beschreibung von Glossolalie an: »an opera composed only of the vocal modalizations that a statement might undergo.«⁴² Górnickas Komposition bezieht dabei die Räumlichkeit des Chors mit ein, indem die Sprechenden in Teilchören, Duos, Trios oder einzelnen Stimmen zu ständig neuen, flüchtigen Allianzen finden, darunter fast immer auch Choretinnen, die stumm bleiben. Auf diese Weise verweigert sich der Chor jeglicher Idee einer Einstimmigkeit oder Uniformität. Mehr noch: Da irrelevant oder nicht nachvollziehbar wird, wer spricht, verhindert

37 Vgl. Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 165–167.

38 Vgl. Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution sowie Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 168.

39 Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 168.

40 Ebd., S. 166–167.

41 Górnicka z.n. Łuksza. »I'm Calling Out to You«: On the Choral Theatre of Marta Górnicka. Herv. J.O.

42 Michel de Certeau: Vocal Utopias: Glossolalias. In: *Representations* 56 (1996 (1980)), S. 29–47, hier S. 41.

Górnicka das Aufscheinen von Figuren, die als ›authentische‹ Individuen (miss)verstanden werden könnten, wie es der durch Laien konstituierte Chor in Anlehnung an dokumentarische Theaterformen zunächst nahelegt.

Magnificats chorische Glossolalie zeichnet sich zusammengefasst dadurch aus, dass Górnicka den Chor in seiner Vielstimmigkeit und Räumlichkeit ernst nimmt, das heißt die Stimmen auf komplexe, kontrapunktische Weise in ständig wechselnde rhythmische und tonale, räumliche und sinnhafte Beziehungen versetzt. Damit sind Verfahren ange- sprochen, die den *Chór Kobiet* in die Nähe von Julia Kristevas Konzept der Chora rücken. Das Prinzip der Glossolalie als Laute, die wie Sprache erscheinen, ohne es zu sein, stark verwurzelt in religiösen und poetischen Kontexten, wurde historisch pathologisiert und marginalisiert sowie assoziiert mit der vorsymbolischen Sprache von Kleinkindern.⁴³ Verschiedene dieser Konnotationen fließen in Kristevas psychoanalytisch grundiertem Konzept einer feministischen poetischen Sprache zusammen.⁴⁴ Glossolalie versteht sie als Teil eines präsymbolischen, vorsprachlichen Ortes – der Chora:⁴⁵

»the echolalias, glossolalias, rhythms, and intonations of an infant who does not yet know how to use language to refer to objects, or of a psychotic who has lost the ability to use language in a properly meaningful way. The semiotic chora may also make itself felt in symbolic communication.«⁴⁶

Die Chora nach Kristeva ist geprägt durch eine Lust an ›wilden‹ vokalen und kinetischen Rhythmen und Klängen jenseits symbolischer Bedeutungen und Hierarchien.⁴⁷ Die in Körper, Bewegung, Stimme gründenden Praktiken der Chora – wie etwa Glossolalie – folgen keinem geordneten, signifikanten Rhythmus, sondern vielmehr unvorhersehbaren, unterbrochenen Rhythmen und Energien.⁴⁸ Jene Laute gehen dem Logos der symbolischen Ordnung zugleich bedingend voraus, wie sie beständig drohen, sie zu unterlaufen,⁴⁹ indem sie Bedeutung pluralisieren oder, wie der Klangkünstler und -theoreti-

43 Für einen Überblick über Implikationen und Rezeptionen von Glossolalie im 20. Jh. im Kontext von Religion, Psychiatrie, Kunst und Musik siehe Vincent Barras: *Glossolalias? La Glotte Y Sonne Un Hallali!* In: Brandon LaBelle / Christof Migone (Hrsg.): *Writing Aloud. The Sonics of Language*. Los Angeles / Downey / New York: Errant Bodies Press 2001, S. 143–157.

44 Siehe Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press 1984.

45 Kristeva bezieht sich umdeutend auf Platons kosmogonischen Text *Timaeus*. Darin bezeichnet Chora ein mit dem Weiblichen, genauer Mütterlichen, assoziiertes Prinzip, das die materielle Bedingung, den Ort der Materialisierung für die physische Kopie (Sohn) göttlicher Ideen und Formen (Vater) darstellt, zugleich aber selbst amorph und nicht konzeptualisierbar ist: »the chora, in addition to being a site of the indistinct, is a place of continual movement, a constant motility that knows no quiet. The chora has its rhythms, which cannot be comprehended or catalogued by the symbolic system. In the chora, a vertiginous motility and movement prevent anything from being separable from anything else [...].« (Cavarero: *For More than One Voice*, S. 135.)

46 Noëlle McAfee: *Julia Kristeva*. New York: Routledge 2004, S. 19.

47 Vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 26. Siehe zum ›Wilden‹ der Chora auch Brandon LaBelle: *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. New York / London: Bloomsbury 2014, S. 65.

48 Vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 26 und Cavarero: *For More than One Voice*, S. 135.

49 Vgl. Sybille Krämer: Negative Semiotik der Stimme. In: Epping-Jäger / Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*, 65–82, S. 77–78.

ker Brandon LaBelle es ausdrückt: ein orales Imaginäres öffnen.⁵⁰ Hans-Thies Lehmann spricht mit Blick auf avantgardistische Poetiken der Moderne sowie im Kontext des postdramatischen Theaters seit der Wende zum 21. Jahrhundert von einer

»Restitution von *Chora*: eines Raums und einer Rede ohne Telos, Hierarchie, Kausalität, fixierbaren Sinn und Einheit [...] wie im Tanz, in der Rhythmisierung des Gestischen oder in der Disposition von Farben, so artikuliert auch in Stimme, Timbre, Vokalisation eine Negativität im Sinne der Verwerfung des sprachlich-logischen Identitätszwanges, die für den poetischen Diskurs der Moderne konstitutiv ist.«⁵¹

Wenn gleich Lehmanns Hinweis auf die an die *Chora* angelehnte rhythmische, vokale, körperliche und räumliche Dekonstruktion von Sprache im Kontext des Theaters gerade mit Blick auf den *Chór Kobiet* Evidenz erfährt, scheint der von ihm im Weiteren vorgeschlagene Begriff »*Chora-graphie*« nicht passend.⁵² Zwar rückt er das Theater in die Nähe der *Choreographie* – im Sinne obigen Zitats einer *Choreographie* der Gesten, Bewegungen und Nuancen des Vokalen –, aber gerade damit leuchtet nicht ein, wieso mit der Endung »graphie« auf Metaphern des Visuellen und Schriftlichen beharrt werden sollte. Bezogen auf Marta Górnickas chorisches Verfahren wäre vielmehr von einer spezifischen Facette der Choréphonie zu sprechen, die Sprache über die Akzentuierung ihrer Körperllichkeit in *vokale Klangräume* überführt, die also Körperllichkeit nicht primär mit dem visuellen (graphischen, schriftlichen), sondern dem auditiven Raum verbindet. Angelehnt an Prinzipien der *Chora* dekonstruiert diese Form von Choréphonie sprachlichen Sinn, indem sie Stimmen rhythmisch mit Körper, Bewegung und Raum in Beziehung zueinander setzt. Anhand von *Magníficats* glossolalem Chor lassen sich drei miteinander verbundene Merkmale dieser Choréphonie bestimmen: Sie ist erstens eine überaus heterogene Polyphonie; zweitens formt sie rhythmisierte vokale Klangräume;⁵³ und drittens sind die Stimmen – anders als bei der körperlosen Echo – fundamental gebunden an die energetisierten Körper der Choréutinnen. Wenn bisher primär den stimmlichen Aspekten Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so soll im Folgenden die Körperllichkeit dieser spezifischen Choréphonie ins Zentrum rücken.

50 Vgl. LaBelle: *Lexicon of the Mouth*, S. 65.

51 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 263, Herv. i.O.

52 Ebd.: »[D]as Theater wird zur *Chora-graphie*: De-Konstruktion der auf den Sinn zentrierten Rede und Erfindung eines Raums, der sich dem Gesetz des Telos und der Einheit entzieht.« Herv. i.O.

53 Vgl. Michel de Certeau, der Glossolalie als »invention of vocal space« bezeichnet (de Certeau: *Vocal Utopias: Glossolalias*, S. 41). Hier ist zudem auf die erweiterte Beziehung von Glossolalie zu utopischen Räumen zu verweisen, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann. Exemplarisch sei de Certeaus Analogie von Glossolalie und sozialer Utopie genannt (vgl. ebd., S. 29–47, hier S. 31) und Ashon T. Crawley, der Glossolalie aus Perspektive der Black Studies als Praktik beschreibt, die dem westlichen Konzept des liberalen, autonomen Subjekts radikal entgegengesetzt ist und eine Möglichkeit der Ermächtigung Marginalisierter hin zum Potenzial des Möglichen biete: »To speak in glossolalic tongues is to believe in the plurality of experience itself, to perform and live into the otherwise.« (Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*, S. 241.)

III Körper/Stimme

In Marta Górnicks Suche nach einer anderen Sprache, die hegemoniale Machtverhältnisse angreift, erlangen Körper und Bewegung eine herausragende Bedeutung als »Körper/Stimme«:

»In meinen Aufführungen spielt die Bewegung eine große Rolle, sie ist immer auch an die Stimme gekoppelt. Auch der Körper ist gewissermaßen eine Stimme. Ich behandle Körper und Stimme nicht getrennt, und das wird in meinen Stücken deutlich sichtbar. Auf der Bühne nenne ich das ›Körper/Stimme‹.«⁵⁴

Dabei stellt die Stimme für Górnicka eine materielle Substanz dar, die, ausgerichtet entlang der drei Körperbereiche Hände, Hüfte und Füße, räumlich gelenkt werden kann:

»The voice is very consciously guided through the hands, the hips, and down to the feet. I always think about it spatially, I see it as solid matter – multidimensional. The eye-ear relationship is also important, as it is the actor's main source of expression. But of the same importance are the three points in the body, which are involved and stretched out in opposite directions. I call this sort of work with body/voice static work, though it leads to the creation of an animated, dynamic, and very energetic body/voice. I am constantly in search of a certain quality of the body linked with the voice.«⁵⁵

Konkret gliedert sich die von Górnicka als Einheit gedachte Körper/Stimme auf in einen eher statisch konzipierten sichtbaren Körper und eine Stimme, die als klangliche Extension jenes Körpers fungiert: gleich einer räumlich beweglichen, sich ausstreckenden und einziehenden, expandierenden und sich zurücknehmenden, klingenden Zunge. Stimme wird hervorgebracht durch bestimmte Posen und gelenkt über spezifische Körperpartien. Maßgeblich ist dabei eine spezifische vokale wie kinetische Energie: Die Körper der Choretinnen kennzeichnet eine durchgehend hohe Spannung, sie sind aufgerichtet und mit beiden Füßen am Boden verankert. Sehr bewusst nehmen sie neue Positionen und Ausrichtungen ein, von denen aus die Stimmen den Raum ergreifen.

Die energetisierten Körper/Stimmen kennzeichnet zudem ein spezifischer Rhythmus, der über die musikalische Bedeutung hinaus im theatralen Sinn auch die ästhetische Organisation der Dauer und Dynamik der Ereignisse betrifft.⁵⁶ So wird die dramaturgische Struktur der Performance bestimmt durch einen sich wiederholenden Wechsel von Passagen ohne Metrum, solchen, die stark metrisch angelegt sind, und abrupten Pausen.⁵⁷ Während in den metrischen Teilen das Tempo vielfach durch die körperliche Aktivität der Choretinnen erzeugt und vorgegeben wird – etwa durch Stampfen oder

54 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka.

55 Stasiowska: Marta Górnicka in Conversation with Justyna Stasiowska, S. 86.

56 Vgl. Roesner: *Theater als Musik*, S. 165.

57 Siehe auch David Roesners Überlegungen zur Stille nicht als Ereignislosigkeit, sondern als Negation von Struktur und hierarchischen Gewichtungen: »Mitunter kann natürlich auch das gänzliche Fehlen von Betonungen und Akzenten die besondere rhythmische Struktur einer Szene ausmachen. Eine solche Negation des dominanten Prinzips der Gewichtung und Strukturierung kann im einzelnen Fall eine spezifische Rhythmität erzeugen. Es handelt sich, auffälliger noch bei den

Kippen am Platz –, wird dieses immer wieder durch die polyphonen und -rhythmischen Exzesse der Stimmen gestört. Diese Dramaturgie ist darüber hinaus gepaart mit einer Dynamik der Extreme: längere und kürzere Crescendi steigern sich von Flüstern über repetitive Passagen hin zum Schrei und enden in abrupter Stille.⁵⁸ Ob schweigend und stillstehend, schreiend, skandierend oder stampfend: Hervorzuheben ist die kontinuierlich hohe energetische Intensität des Chors,⁵⁹ die in Momenten der Stille nicht abnimmt, sondern vielmehr als körperliche Spannung fortgeführt wird. Dabei changiert die vokale und körperliche Energie in rhythmischer und dynamischer Hinsicht zwischen Kontrolle und Exzess.

Die Körper/Stimme des *Chór Kobiet* stellt in dieser Verfasstheit einen spezifischen Bezug von Zunge und Körper her. In-Zungen-Sprechen meint, wie bereits mehrfach erwähnt, eine Praxis, die nicht auf ein Körperteil reduziert werden kann, sondern in einer *vokalen Körperlichkeit* gründet.⁶⁰ Wenn *glossa* Zunge und Sprache meint, dann ist unter Zunge im metonymischen Sinn der gesamte anatomische ›Stimmapparat‹ zu verstehen, also etwa Stimmbänder und -lippen, Lunge, Zwerchfell, Kehle, Lippen, Kiefer.⁶¹ Im erweiterten Sinn ist die Zunge in westlicher, christlich geprägter Rezeption, wie Claudia Benthien feststellt, »pars pro toto des ganzen Körpers, dessen mächtige, unwillkürliche Regungen der Geist zu beherrschen sucht.«⁶²

Die Idee des Körpers selbst als Zunge – der Körper als sprechendes, lautproduzierendes Organ, das keiner Zunge bedarf, um zu sprechen – kann in zwei gegenläufigen, aber verknüpften Linien verortet werden, wie sie beide in *Magnificat* wirksam sind: einerseits in der Stimme aus dem Inneren der körperlichen Höhlen, Häute, Flüssigkeiten und Ströme, die sich von der ›trockenen‹ Stimme des Logos losöst, ihr auf teils abjekte Weise kontrast; andererseits in einem Automatismus, bei dem die Stimme aus mechanischen körperlichen Bewegungen hervorgebracht wird und Sprechen als fremdbestimmter Akt

Phänomenen der Pause bzw. der Stille, nicht einfach um relative bzw. vollständige akustische Ereignislosigkeit, sondern um eine signifikante Reduktion aller musikalischen Mittel.« (Ebd., S. 176.)

- 58 Die Dynamik weckt Assoziationen zu den zwei Seiten der historisch dominierenden Rezeption femininer Stimme im Westen: einerseits ihrer Stimme im Sinne politischer Teilhabe beraubt und zum Schweigen verurteilt, andererseits in ihren Verlautbarungen als insignifikanter Lärm und schierer Krach stigmatisiert. Zur Verbindung von hegemonialer Macht und der Kontrolle von lautem Klang und Lärm siehe etwa Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1985.
- 59 Dies unterscheidet Górnickas Ansatz deutlich von den Chören Einar Schleefs. Während Zeichen körperlicher Realität wie Erschöpfung, außer Atem sein, Schwitzen usw. bei Schleef wie in zahlreichen performativen Ansätzen im Kontext von Tanz und postdramatischem Theater seit den 1980er Jahren eine wesentliche ästhetische Funktion zukommt, zeigen Górnickas Choréutinnen keine Müdigkeit.
- 60 Siehe zu Glossolalie als körperlicher Stimme auch die Arbeit *Glottis* (2020) von Flora Detraz.
- 61 Vgl. Barras: *Glossolalias? La Clotte Y Sonne Un Hallalil*, S. 148–149.
- 62 Benthien: Zwiespältige Zungen: Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum, S. 106. Hinsichtlich der kulturgeschichtlichen Rezeption der Zunge verweist Bojana Kunst auf den Artikel von Carla Mazzio: *Sins of the Tongue in Early Modern England*. In: *Modern Language Studies* 28,3/4 (1998), S. 93–124.

erscheint.⁶³ Erstere, aus den Eingeweiden klingende Stimme, ist etwa die bereits weiter oben genannte poetische Stimme in Julia Kristevas Konzept der Chora, die Cavarero folgendermaßen beschreibt:

»This is a voice that not only is the sonorous material of language but also, above all, is the vocalized rhythm and corporeal drives that anchor the >speaker< to the embodiedness of his or her existence. [...] In the vocal exercise, lungs, throat, mouth, tongue, and ears all take pleasure. This happens, especially in the child, but also again, in the adult. [...] More archaic than verbal communication, the drive substrata of the phonemes – like the rhythmic pleasure of sucking – works in the oral cavity, and it does not easily forget its pleasure. [...] [S]peech is always a question of bodies, filled with drives, desires, and blood. The voice vibrates, the tongue moves. Wet membranes and taste buds are mixed up with the flavor of the tones.«⁶⁴

Den zweiten Aspekt – den fremdbestimmten Automatismus – der Körperstimme betont Bojana Kunst bezugnehmend auf die Heilige Christine. Für sie, wie für andere feminine Figuren der westlichen Kulturgeschichte, gilt: Statt zu verstummen, wird ihre Stimme gerade mit dem brutalen Akt des Herausschneidens der Zunge >geboren< und erklingt aus dem Körper lauter denn je zuvor.⁶⁵ Die damit verbundene Emanzipation ist jedoch doppelbödig, denn aus Christine sprechen die Worte Gottes, ihr Sprechen wird zur Bauchrednerei.⁶⁶ Entsprechend dieser zwei Rezeptionslinien wäre die feminin konnotierte Körperstimme ebenso ambivalent zu situieren wie die Zunge selbst. Kunst fasst diese Position folgendermaßen zusammen:

»The female body seems to resist the concept that various functions or actions should be located in individual, static parts of the body. This is why the female body is able to talk even without the tongue. On the one hand, this brings up the old phantasm of the uncontrollable fluidity of woman's body, of the displacement of her body as characterized by incapturability and fluidity. On the other hand, the moment when St. Christine speaks out also testifies to her voice being subordinate to the power of the Other. [...]. Therefore, the voice of her insides represents both autonomous power and pure au-

63 *Glossa* im synekdotischen Sinne würde, so Barras, auf eine Sprache verweisen, die rein mechanisch durch Bewegungen der Zungen erzeugt wird (vgl. Barras: *Glossolalias? La Glotte Y Sonne Un Hallali!*, S. 148–149).

64 Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 134. Ähnlich lautet die Definition der Glossolalie des Ethnologen Michel Leiris, die Vincent Barras als aus den Tiefen des Körpers dringende Sprache des Wahnsinns so auslegt: »The glottis, orifice of the organic depths, harasses the tongue, until it cries for mercy, full of meanings.« (Barras: *Glossolalias? La Glotte Y Sonne Un Hallali!*, S. 143.)

65 Weitere Figuren sind z.B. Philomena oder Lavinia. Während das Herausschneiden der Zunge historisch und literarisch ebenso männliche Figuren traf, geht dieser Akt bei ihnen statt mit Widerstand eher mit dem Tod einher (vgl. Kunst: *The Voice of the Dancing Body*).

66 Vgl. Kunst: *The Voice of the Dancing Body*: »[W]hat speaks out inside the body is actually something most alienated from the body – its innermost and also its outermost. The voice coming from the body might as well be that of a ventriloquist; it makes the speaker uncanny and at the same time, takes away that person's power and authority. The one who speaks with his stomach stands for power and a clown at the same time.« (o.S.)

tomatism; it stands for the power of the resisting body and at the same time, for the ›recorded‹ voice of the Other.«⁶⁷

In den Körper/Stimmen des *Chór Kobiet* verflechten sich die zwei ambivalenten Linien der körperlichen Stimme zwischen machtvoller Emanzipation und mechanischer Unterordnung. Die organische Stimme, assoziiert mit Kristevas Chora als rhythmisches Pulsieren von Intensitäten und Energieströmen,⁶⁸ resoniert in der pulsierenden Dynamik und den vokalen Exzessen des Chors. Das Sprechen der automatenhaften Stimme, grundiert durch eine Mechanik, die den ›Stimmapparat‹ in rhythmisch-körperlicher Repetition in Bewegung versetzt, drängt in der mechanischen Repetitivität der metrischen Passagen *Magnificats* in den Vordergrund.

Diese physische Dynamik der Körper/Stimme weckt schließlich Assoziationen zu den zwei Seiten der historisch dominierenden westlichen Rezeption femininer Stimmen: einerseits ihrer Stimme im Sinne politischer Teilhabe beraubt und zum Schweigen beziehungsweise zur mechanischen Wiederholung verurteilt, andererseits in ihren Verlautbarungen als insignifikanter Lärm und schierer Krach stigmatisiert, oder wie Karin Bijsterveld formuliert:

»The right to make noise as well as the right to decide which sounds are allowed or forbidden has long been the privilege of the powerful, whereas those lower in rank (women, children, servants) were supposed to keep silent, or were under suspicion of intentionally disturbing social order by making noise.«⁶⁹

Der *Chór Kobiet* ergreift eben jenes Recht, indem die performativen Körper/Stimmen fortwährend die Grenzen von ›Lärm‹ und ›Nicht-Lärm‹, Ordnung und Nicht-Ordnung verlagern.

Chor der Zungen als ambivalentes Organ

Das künstlerische Verfahren des *Chór Kobiet*, das Elemente der Heteroglossie, der Glossolalie und der Körper/Stimme verflieht, kann, wie gezeigt wurde, mit dem Prinzip des Sprechens-in-Zungen perspektiviert werden. Während die heterogenen Zungen der Heteroglossie unterschiedliche gesellschaftliche Diskurse und ihre Stimmen kollidieren lassen und die Glossolalie das Spektrum des Vokalen über die Sprache hinaus in imaginäre Klangräume dehnt, erzeugt der zur ›Zunge‹ gewordene Körper als Körper/Stimme affektive Risse und Diskontinuitäten im Sprachsystem. Alle drei von der Ambivalenz der Zunge abgeleiteten Verfahren sind selbst durchdrungen von Ambivalenzen. Der Neologismus Ambivalenz meint »das Nebeneinanderbestehen von entgegengesetzten

67 Ebd., o.S.

68 Vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 40.

69 Karin Bijsterveld z.n. Heller: Between Silence and Pain: Loudness and the Affective Encounter, S. 49. Zur Verbindung von hegemonialer Macht und der Kontrolle von lautem Klang und Lärm siehe auch Attali: *Noise. The Political Economy of Music*.

Gefühlen«.⁷⁰ Wörtlich genommen verweist der lateinische Wortstamm *valentia* auf Körperkraft, Stärke und Vermögen.⁷¹ Ambivalenz ist hier somit auf beiden Seiten der Bühne verortet: im Vermögen der chorischen Körper/Stimmen, diese durch ihre vielfach pluralisierten Zungen performativ zu erzeugen; und ebenso in ihrer Wirkung, da sie bei den Zuschauenden so konträre Gefühle wie Empathie, Ablehnung, Belustigung, Irritation, Überforderung oder Angst auslösen können. In ihren Überlegungen zu akustischer Gewalt im Theater beschreibt Jenny Schrödl diese ambivalente Form der Begegnung zwischen Performenden und Zuschauenden sehr treffend so:

»Both our impression of the acoustic phenomenon and its potential to affect us, which has us oscillate between merging with the other and retreating into the self, may be equivocal and thus conflict-laden. The conflicted situation – for both actors and audience – is what gives this form of encounter its highly charged connectivity.«⁷²

Es ist diese durch Ambivalenzen erzeugte Spannung, auf die Górnicka mit ihrer komplexen chorischen Ästhetik abzielt, wie sie selbst feststellt:

»Mithilfe des Chors rufe ich eine besondere Spannung hervor, eine Spannung zwischen den individuellen Körpern der einzelnen Choreutinnen und dem System, dem Sprachapparat, den ich auf der Bühne in Gang setze. Ein solcher Chor hat eine besonders starke Wirkung auf den Zuschauer. Durch den Verzicht auf den Chor hat das zeitgenössische Drama auch ein gewisses tragisches Potenzial aufgegeben.«⁷³

Während theatrale Sprechchöre der Moderne wie der Gegenwart nach Reinhhardt Meyer-Kalkus »Wir-Sprechorgane« darstellen, deren Sprechakte in der ersten Person Plural »sich immer dann an[bieten], wenn sich eine Gruppe mit kollektiven Parolen und Protesten Gehör verschaffen will«,⁷⁴ operieren Marta Górnicks Körper/Stimmen mitnichten als Kollektiv. Ebenso wenig verbindet ihr komplex inszenierter Protest das Publikum zu einem Kollektiv. Der in-Zungen-sprechende Chor kann mit Ulrike Haß vielmehr als ein »Organ« der Ambivalenz beschrieben werden: im Sinne eines körperlich situierten, pul-

70 Vgl. Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 33.

71 Nach lat. *ambi*: auf beiden Seiten und lat. *valentia*: Vermögen (vgl. ebd., S. 1494).

72 Schrödl: *Acoustic Violence in Contemporary German Theatre*, S. 95.

73 Kasprowicz / Ortmann: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka. Zum Antikenbezug siehe auch Nicole Haitzinger: Europa: Resonances of the Mythological Figure in Contemporary Theatre. In: *Forum Modernes Theater* 31,1–2 (2020), S. 150–159. Der Artikel setzt die Figur der Maria in *Magnificat* in Bezug zur Europa-Figur in Aischilos' Tragödie *Carians*, »presented in the guise of a lamenting queen and martial mother« (S. 154). Das ›Lamento‹ Europas wie Marias stellt in den jeweiligen Inszenierungen eine Form des Protests dar: »The sorrow of the mothers, whether Europa or Mary, imposes itself as a revolt against the principles of exclusion.« (S. 155.)

74 Reinhart Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 750.

sierenden »Sprachortes«⁷⁵, stetig – wörtlich und figürlich – am Kippen zwischen latenterem Zusammenfinden und Zerbrechen, symbolischer Bedeutung und ihrer Auflösung. Entsprechend ist die aufgeladene, tendenziell gewaltsame Beziehung zwischen Performerinnen und Zuschauenden ebenso zerstörerisch, wie sie ein produktives Potenzial birgt.⁷⁶ Denn die Wirkung des *Chór Kobiet* besteht gleichermaßen im Anprangern marginalisierender Mechanismen, im ermächtigenden Aufruf, die eigene Stimme wie Maria im *Magnificat* zu erheben, wie in einem an Agáues rohe Gewalt angelehnten Angriff auf das Publikum.

-
- 75 Ich übernehme den Begriff des Organs zur Beschreibung des unsicheren Status des Chors von Ulrike Haß, die ihn in Bezug auf den antiken Chor konturiert als »Organ< eher im Sinn eines *Sprachortes*, nicht jedoch im Sinn eines sprachlichen >Werkzeugs< oder gar >einer Stimme<, die der Chor definitiv nicht aufweist« (Ulrike Haß: Woher kommt der Chor. In: *Maske und Kothurn* 58,3 (2012), S. 13–30, hier S. 14.)
- 76 Vgl. Schrödl: Acoustic Violence in Contemporary German Theatre, S. 80. Siehe auch das von Kristeva gleichermaßen produktiv wie zerstörerisch beschriebene Potenzial der Chora (vgl. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, S. 27–28).

Vera Skoronel / Berthe Trümpy

***Der gespaltene Mensch* (1927)**

»Dies ist [...] der Sinn des Unternehmens! Eine Masse, aufgelöst in Gruppen oder gesammelt zur organisierten Einheit, macht sich zum Träger und Verkünder einer Idee. Bewegung und Sprache sind ihre Mittel.«¹

*o.V., Kritik zu *Der gespaltene Mensch**

Der bewegte Sprechchor *Der gespaltene Mensch* wird 1927 von den Choreograph:innen Berthe Trümpy (1895–1983) und Vera Skoronel (1906–1932) mit den Laien des von Carl Vogt geleiteten Sprechbewegungschors der Berliner Volksbühne inszeniert. Das Libretto stammt von Bruno Schönlank, einem der prominentesten Dichter der sozialdemokratischen Bewegung der Weimarer Republik, der diese Produktion als Höhepunkt seines Schaffens versteht.² Die Uraufführung findet während des 1. Deutschen Tänzerkongresses im Kontext der »Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg« am 26.06.1927 in der neu gebauten Stadthalle vor viertausend Zuschauenden statt;³ am 12.02.1928 wird die Produktion an der Berliner Volksbühne gezeigt. *Der gespaltene Mensch* ist situiert im Kontext der Arbeiterkulturbewegung der Weimarer Republik, die hier zunächst in aller Kürze skizziert werden soll.

***Der gespaltene Mensch* im Kontext der Sprechchorbewegung**

Während Sprechchöre bereits um 1900 insbesondere durch Max Reinhardt auf der bürgerlichen Theaterbühne – auch in Verbindung mit Bewegungschören – inszeniert wurden, erfahren sie in der Zwischenkriegszeit enorme Bedeutung in der katholischen Ju-

1 O.V.: Neue Gemeinschaftskunst. Sprech- und Bewegungschöre der Volksbühne. In: unbekannte Zeitung, Fritz Hüser Institut Dortmund, Signatur Sc-3168.

2 Wilfried van der Will / Rob Burns (Hrsg.): *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte – Dokumente – Bilder* (Bd. 2). Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein 1982b, S. 214.

3 Da Begriffe wie Tänzerkongress, Arbeiterkulturbewegung oder Arbeitersprechchor als historische Bezeichnungen zu verstehen sind, verzichte ich hier auf ein retrospektives Gendern.

gend- und sozialdemokratischen Arbeiterkulturbewegung.⁴ Es ist die gemeinschaftsstiftende, weltanschauliche Funktion der Chöre, sei es in religiöser oder politischer Hinsicht, die zwischen 1919 und 1936 zu einer vielgestaltigen »Sprechchorbewegung« führt:

»Ihr Träger war eine expressionistische Generation, die vor und nach dem Ersten Weltkrieg Abschied vom Individualismus des bürgerlich-liberalen Zeitalters nehmen wollte und einen kollektiven menschheitlichen Ausdruck mit körperlich erlebbaren Vergemeinschaftungsformen anstrebe. Allenthalben – sowohl aus dem rechten wie dem linken politischen Lager – erscholl der Ruf nach ›seelischem Mitschaffen des Einzelnen in einer Gemeinschaft.‹«⁵

Der Sprechchor ist ein äußerst hybrides Phänomen. Ebenso vielfältig wie seine ästhetischen Formen, die sich Facetten von theatralen Chor, Sing- und Bewegungschor einverleiben, sind die ihm zugeschriebenen Funktionen zwischen ästhetischem Anspruch und politischer oder religiöser Botschaft, zwischen Massenspektakel und Ritual.⁶ Die Legitimierung der Sprechchöre im Kontext der Arbeiterkulturbewegung wird über ihre

-
- 4 Vgl. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 755–756. Die Sprechchöre sind aufs Engste verbunden mit der historischen Situation der Zwischenkriegszeit und damit ein äußerst temporäres Phänomen. Bereits 1930 spricht Schönlank polemisch davon, dass der Sprechchor tot sei: »Waren es Narren, die an die Zukunft des Sprechchors glaubten? Hatte die Berliner Volksbühne mit ihren Aufführungen nicht bewiesen, daß der Sprechchor hinreißen konnte und die Massen aufs tiefste [sic] erschütterte? Der Beweis war da, und dennoch schlält die Bewegung ein. Bleibt nichts mehr von ihr übrig als eine stille Bestattung in irgendeiner Doktorarbeit?« (Bruno Schönlank: Ist der Sprechchor tot? (1930). In: Jon Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsprechchorbewegung*. Köln: Prometh 1984, S. 182–185, hier S. 182.) Zu Übergängen der Sprech- und Bewegungschöre der Zwischenkriegszeit zu den nationalsozialistischen Masseninszenierungen siehe Evelyn Annuß: *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*. Paderborn: Wilhelm Fink 2019.
- 5 Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 752–753. Trotz der Überstrapazierung der Beschwörung der Gemeinschaft bei Arbeitsprechchordichtern wie Schönlank ist deren Position deutlich von faschistischen Masseninszenierungen zu differenzieren; mit Sicherheit fließen Elemente des Sprechbewegungschors in letztere ein, sie werden aber im Sinne der Konstruktion einer identischen nationalen Gemeinschaft inszenatorisch adaptiert hin zu einem uniformen Massenkörper. Nicht zufällig werden die proletarischen Sprech- und Bewegungschöre ab 1936 in Deutschland verboten. Die Differenz macht auch die Aussage Joseph Goebbels' von 1933 deutlich: »Dichter wie Heinrich Heine und Bruno Schönlank werden im deutschen Rundfunk nie wieder zu Worte kommen.« (Joseph Goebbels z.n. Wilfried van der Will / Rob Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft* (Bd. 1). Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein 1982a, S. 216.)
- 6 So kann etwa unterschieden werden zwischen kleinen Sprechchören von bis zu vierzig Agierenden, großen mit bis zu zweihundert sowie »kombinierten Sprechchören« mit mehr als zweitausend Personen, wobei »Sprech- und Bewegungschöre, Arbeiterjugend, Arbeitersänger und Arbeitersportler zusammengefasst wurden.« (van der Will / Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 197.) Für ausführliche Untersuchungen der Arbeitsprechchöre sei darüber hinaus auf folgende Publikationen verwiesen: Matthias Warstat: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. Tübingen / Basel: Narr Francke Attempto 2005; Yvonne Hardt: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Chorographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*. Münster: LIT 2004; Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsprechchorbewegung*; Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*.

funktionelle Analogie mit dem antiken griechischen Chor konstruiert. Adolf Johansson, Verfasser der einschlägigen Schrift *Leitfaden für Sprechchöre* (1927), sieht in den Arbeitersprechchören die logische Renaissance der antiken attischen Chöre, insbesondere von Dithyrambus und Dramen, in denen der Chor handlungstragende Figur ist.⁷ Wie ihre antiken Vorbilder seien die Sprechchöre nach Johannesson's historisch verkürzender Darstellung Ausdruck gesellschaftlicher Demokratisierung und hätten eine gemeinschaftsstiftende, kultische Funktion.⁸ Die Feste der Arbeiter:innen müssten für diese dasselbe sein »wie für das demokratische Athen die Feste des Dionysos, nämlich kultische Handlung. Eine Weltanschauung, ein heiliges Ideal bindet die hier versammelte Menge.«⁹ Mit diesem im Diskurs der Zeit populären Rückgriff auf das Kultische werden dreierlei für die Sprechchöre entscheidende Charakteristika angesprochen: erstens die Bedeutung des Körpers und der performativen, quasi-liturgischen Handlung; zweitens die Auflösung der Grenze zwischen Akteur:innen und Zuschauenden, die als ein Kollektiv, eine »Masse« verstanden werden; drittens die explizit politische Botschaft. In diesem Sinn soll von den Chören »eine solche suggestive Wirkung ausgehen, dass sich ihr niemand entziehen kann, dass auch der von der sozialistischen Idee noch nicht Überzeugte von ihr ergriffen wird.«¹⁰ Diese affektorientierte Wirkungsweise wird über das »Klanginstrument«¹¹ der Sprache und den »symbolisch und utopisch aufgeladen[en]«¹² modernen Topos des Rhythmus konzipiert.

Während die Sprechchöre bis Mitte der 1920er Jahre eher statisch inszeniert wurden, gibt es ab diesem Zeitpunkt immer mehr Annäherungen an die Bewegungschöre. Letztere wurden von Rudolf von Laban als Laientanzbewegung initiiert und ab etwa 1923 unter maßgeblichem Mitwirken seiner Schüler Martin Gleisner und Albrecht Knust in einem breiten gesellschaftlichen Kontext verankert.¹³ Zunächst traten Sprech- und Bewegungschor in (Arbeiter-)Festen und theatralen Inszenierungen nebeneinander auf.¹⁴ Es mehren sich aber Stimmen, die wie Johannesson eine Vereinigung von Sprechen und

7 Vgl. Adolf Johannesson: *Leitfaden für Sprechchöre*. Berlin: Arbeiterjugend-Verlag 1929, S. 9–10.

8 Siehe zu einer differenzierten Situierung griechischer Chöre Bernhard Zimmermann, der in ihnen gerade eine »Aristokratisierung des Demos« dechiffriert (Bernhard Zimmermann: »Ein ungeheueres, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen: Griechische Chöre zwischen Religion, Politik und Theater. In: Bodenburg / Grabbe / Hitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren*, S. 247–261, hier S. 249).

9 Johannesson: *Leitfaden für Sprechchöre*, S. 11.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 16. Er legt dabei höchsten Nachdruck auf die Übung des Atems sowie, verweisend auf Labans Bewegungschöre (S. 47), auf die Bedeutung der Bewegung: »Körperausdruck« und »das rhythmisch gesprochene Wort« seien »Affektentladung« (S. 43).

12 Hardt: *Politische Körper*, S. 221.

13 Für eine ausführliche Darstellung siehe u.a. ebd., S. 205–260. Siehe auch Colin Counsell: *Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir*. In: *Dance Research* 22,2 (2004), S. 154–167.

14 So beschreibt etwa Hans W. Fischer 1926 die vielfältigen von Rudolf von Laban in Hamburg inszenierten Bewegungschöre, die teils Sprech- oder Singchöre integrierten (z.B. *Fausts Erlösung* bzw. *Don Juan*), aber dennoch nicht die Trennung der Chöre überwinden (vgl. u.a. Hans W. Fischer: Der neue Tanz in seiner symptomatischen Bedeutung. In: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1,1 (1926), S. 281–292).

Bewegen hin zu einer neuen theatralen Form fordern.¹⁵ Nicht zuletzt steht diese Entwicklung im Zusammenhang mit einer Krise und inneren politischen Widersprüchen der sozialistischen Bewegung selbst. Das bisherige einfache Schema antagonistischer Chöre, die im Zuge einer »Durch-die-Nacht-zum-Licht-Symbolik«¹⁶ vereint wurden, hat damit seine Wirkungsmacht verloren.¹⁷ In der Verbindung von Sprechen und Bewegen wird eine neue theatrale Form erkannt, die zum Ausdruck einer kulturellen, nationalen Gemeinschaft verklärt wird, wie exemplarisch der Theaterkritiker Hans W. Fischer 1926 argumentiert:

»Wenn es gelänge, einen wirklich echten Gehalt durch ein tönendes und bewegtes Instrument zu Ausdruck und Wirkung zu bringen, so wäre etwas entscheidend Neues geleistet. [...] was wir vom neuen Theater erhoffen: Ausdruck einer umfassenden, einheitlichen Kultur, in der sich die Seele eines Volkes wahrheitsgetreu und in ihren höchsten Werten prägt.«¹⁸

In diesem Kontext steht die Gründung des bewegten Sprechchors an der Berliner Volksbühne durch den Sprechchorleiter Carl Vogt 1926/27.¹⁹ Die Arbeiter:innen des Chors sollen gleichermaßen sprecherzieherisch wie tänzerisch ausgebildet werden, um »sowohl in Sprech- wie in Tanzchorwerken mitzuwirken. Die Vereinigung von Wort und Tanz in reinster künstlerischer Form – der bewegte sprechende Mensch und eine daraus erwachsende neue Kunstform – bleibt als nächstes Ziel offen.«²⁰ Für das Bewegungs-training werden die Tänzer:innen Vera Skoronel und Berthe Trümpy gewonnen.²¹ Die beiden Schülerinnen Mary Wigmans leiten seit 1926 gemeinsam in Berlin-Wilmersdorf die Tanzschule und -gruppe Skoronel-Trümpy. Skoronel – laut Rudolf Lämmel die »bedeutendste Tanzdichterin, die aus der Wigmanschule hervorgegangen ist«²² – prägt mit ihrem ganz eigenen abstrakten Stil und einer Präferenz für Gruppenchoreographien die ästhetische Ausrichtung. Die pädagogische Tanzarbeit mit Laien ist starkes

15 Darunter sind besonders Vertreter:innen des Bewegungschors, etwa Otto Zimmermann oder Martin Gleisner, zu nennen. Zu Zimmermann siehe Warstat: *Theatrale Gemeinschaften*, S. 118–128.

16 Uwe Hornauer z.n. Hardt: *Politische Körper*, S. 212.

17 Siehe auch van der Will / Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 193–198.

18 Fischer: *Der neue Tanz in seiner symptomatischen Bedeutung*, S. 292.

19 Die Datierung kann nicht eindeutig nachverfolgt werden. Im Programm der 5. Tanzmatinee 1926/27 der Volksbühne vom 27.03. 1927 im Theater am Bülowplatz spricht Vogt von bisher nur wenigen Monaten Probezeit (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin, Materialien Vera Skoronel / Der gespaltene Mensch, Signatur: Palucca-Archiv 6034).

20 Carl Vogt im Programm der Aufführung am 27.03.1927 (ebd.). Ein ehemaliges Mitglied des Chors äußert sich zu dessen politisch-ästhetischem Anspruch: »Es war eine Aufklärung mit künstlerischen Mitteln für die politische Situation. Wir haben ja revolutionäre Gedichte also gegen die Reaktion aufgeführt und das waren immer aggressive politische Themen, die wir auf der Bühne gespielt haben.« (Walter Reuter, ehemaliges Mitglied des Sprech- und Bewegungschors der Volksbühne, im Dokumentarfilm von Petra Weisenburger: *Auf den Spuren des Ausdruckstanzes in Deutschland*. Teil 1: Der stumme Schrei (1905–1933), 1991.)

21 Jeden Tag von 16 bis 17 Uhr gab Skoronel eine Klasse für Improvisation für den Sprechbewegungschor, wie ein ehemaliges Mitglied berichtet (vgl. Weisenburger: *Auf den Spuren des Ausdruckstanzes*).

22 Rudolf Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*. Berlin-Schöneberg: Oestergaard 1928, S. 160.

Anliegen Trümpys. Vor der Vielfalt der chorischen Bewegungen der Zeit kennzeichnet die Arbeit des Volksbühnenchors eine stark ästhetische-choreographische Herangehensweise.²³ Hier verflechten sich Einflüsse der Laienbewegungschöre nach Laban, der proletarischen Sprechchöre und einer Inszenierungspraxis, die dem theatralen Raum verpflichtet bleibt, statt wie vielfach im Kontext der Sprech- und Bewegungschöre große spektakelhafte Arbeiterfeste im Freien als Bühne zu nutzen.

Die Inszenierung von Bruno Schönlanks *Der gespaltene Mensch*, in die partiell auch die Tanzgruppe Skoronel-Trümpy involviert ist, stellt schließlich die erste Inszenierung dar, in der Sprech- und Bewegungschor zu einem *bewegten Sprechchor* vereint sind.²⁴ In der angestrebten Einheit von Sprechen und Bewegen tritt die Spannung zwischen politischer Botschaft und ästhetischem Anspruch, die die zeitgenössische Debatte um die Sprechchöre in ihrer Blütezeit der 1920er Jahre bestimmt, in besonderem Maße hervor.

Rhythmus-Bilder

Schönlanks *Der gespaltene Mensch* will, wie im Vorwort des Librettos dargestellt, ein *Bild der Zeit* kreieren: »Fiebernde Zeit. Laufendes Band. Hetz- und Jazztempo! Graues Elend der Arbeitslosigkeit. [...] Immer neue Erfindungen. [...] Einschrumpfen der Erdentfernung. Kolonialkriege. Aufstände der Kolonialvölker. [...] Titanisches Ringen um eine neue Weltordnung.«²⁵ Dem programmatischen Titel folgend ist es Schönlanks Anliegen, die inneren Spaltungen des Menschen – vor allem der Arbeiter:innen – aufzuzeigen, die das kapitalistische System weltweit produziert. Diese zeittypischen Erfahrungen der Arbeiterschaft werden in einer Reihe von fünf thematischen Bildern aufgegriffen, die Carl Vogt folgendermaßen skizziert:

»Das erste Bild, ›Laufendes Band‹, zeigt die Fron [sic] der seelenvernichtenden Arbeit, unter der heute die überwiegende Zahl der Menschheit seufzt. Das zweite Bild, ›Arbeitslose‹, steigert diese Not bis zum Gipfel verzweifelter Gegenwehr. Das dritte Bild, ›Der Spiegel‹, bringt die gedankenlose, sich von der Not gewaltsam abschließende Lebensführung der Oberschicht in ästhetischer und sentimentalaler Daseinsbetrachtung. Der Wirbel der Massen, die dagegen anstürmen, führt nur aufs Neue zum kleinen Egoismus der Nutznießer der Konjunktur. Das vierte Bild, ›Der Globus‹, zieht größere Kreise in der Darstellung des Weltkapitalismus und der Unterdrückung der Kolonialvölker. Das fünfte Bild, ›Dämonen‹, lässt alle hohen und niederen Triebe der heutigen Mensch-

-
- 23 Die Tatsache, dass es Laien sind, die nach ihrer Arbeit zu Proben für Chöre zusammenkommen, bedingt, dass diese Proben vielfach sehr einfach, mit wenig Aufwand gestaltet werden. Hier unterscheidet sich der Volksbühnenchor mit seinem intensiven nachmittäglichen Tanz- und Stimmtraining deutlich.
- 24 Vgl. u.a. John Schikowski: Der bewegte Sprechchor (1927), Tanzarchiv Köln, Bestand Martin Gleisner 2.10.2, Zeitungsausschnitte 1922–1983, Zeitungsartikel.
- 25 Bruno Schönlank: Vorwort zu *Der gespaltene Mensch*. In: Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeiter-sprechchorbewegung*, S. 181–182.

heit vom Mystizismus bis zur gedankenlosen Betäubung durch die mechanistischen Vergnügen der Zeit durcheinanderwirbeln.«²⁶

Statt einer dramatischen Handlung reiht die Produktion tableauxartig Szenen aneinander, in denen der Kritiker Alfred Kern unterschiedliche Erscheinungen des zeitgenössischen Kapitalismus erkennt: »Das Taylorsystem – die Erwerbslosenfrage – Klassenverrat – Imperialismus der weißen Rasse – Amerikanismus der Kultur«.²⁷ In diesen Bildern sind die Stimmen und Körper der Choreut:innen des Sprechbewegungschors primär über zwei Prinzipien miteinander verflochten, die in diesem Kapitel näher untersucht werden sollen: erstens eine antiphonische Struktur und zweitens Rhythmus als verbindendes Element zwischen Bewegen und Sprechen.

Allgemein ist vor den folgenden Überlegungen und Analysen zunächst auf eine sehr fragmentarische Quellenlage zu verweisen, wie sie für die Sprechchöre und Sprechbewegungschöre allgemein zu konstatieren ist.²⁸ Für den *Gespaltenen Menschen* stehen neben dem Libretto einige Fotos, eine choreographische Skizze sowie verstreute Kritiken der Inszenierung zur Verfügung, die aber zumeist den ideologischen Gehalt vor den ästhetischen stellen. Erschwerend kommt hinzu, dass zeitgleich zwei andere Inszenierungen des *Gespaltenen Menschen* gezeigt wurden, so dass es in Archiven und Sekundärliteratur teilweise zu möglicherweise falschen Zuordnungen kommt.²⁹

26 Carl Vogt: *Programmzettel Sprech- und Bewegungschor*, 12.02.1928, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Dokumentation zum deutschsprachigen Theater, Signatur 16778. Die Choreographie des ersten, dritten und fünften Bildes übernahm Vera Skoronel, die des zweiten und vierten Bildes Berta Trümpy.

27 Alfred Kern: Der Sprechchor als Notwendigkeit. In: *Leipziger Volkszeitung*, 19.12.1927.

28 Auf die gleiche Schwierigkeit verweisen Hardt: *Politische Körper* (S. 207) und Meyer-Kalkus: *Ge- schichte der literarischen Vortragskunst* (S. 753). Neben den schwer zugänglichen und verstreuten Quellen zeigt Letzterer auf, dass der Sprechbewegungschor durch seine Hybridität ein Forschungsdesiderat darstelle.

29 Der Sprechchor des Arbeiter-Bildungsinstituts Leipzig zeigt 1927 eine Inszenierung des *Gespaltenen Menschen* unter der Leitung von Elisabeth Gölsdorf und D[?] Witow. Laut Warstat stammt die Choreographie von Otto Zimmermann, worauf es in verschiedenen Kritiken jedoch keinerlei Hinweis gibt (z.B. Alfred Kern: Kleine Chronik. Der gespaltene Mensch. In: *Leipziger Volkszeitung*, 24.01.1928 und Kritik o.V.: Der gespaltene Mensch, Fritz-Hüser-Archiv, Signatur Sc-3168). Ein Bild der Inszenierung findet sich etwa in Warstat: *Theatrale Gemeinschaften*, S. 372. Adolf Johannesson zeigt 1928 im Lübecker Freilufttheater ebenso eine Fassung mit dem Hamburger Sprechbewegungschor (vgl. Johannesson: *Leitfaden für Sprechchöre*, S. 55). Fotos der Inszenierung (o.V.: Der gespaltene Mensch, Fotoarchiv im Fritz Hüser Archiv, Nr. 420, 100 sowie in Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsprechchorbewegung*, S. 128–129) sind vermutlich fälschlich dem Chor der Freien Volksbühne Berlin zugeordnet worden und entsprechend in Yvonne Hardts Analyse der Skoronel-Trümpy-Inszenierung eingeflossen (siehe Hardt: *Politische Körper*, S. 282–284). Bei Clark werden jene Bilder teils falschen Jahren und Orten zugewiesen (siehe Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsprechchorbewegung*, S. 128–129).

Choreographierte Antiphonien

Dramaturgisch ist *Der gespaltene Mensch* in großen Teilen antiphonisch aufgebaut, wie es in den chorischen Spielen der 1920er Jahre zur Regel wurde.³⁰ Das Modell der Antiphonie, das heißt die Wechsel- und Gegenrede beziehungsweise der Wechselgesang zwischen Teilchören, Chor und Einzelstimmen, ist aus dem griechischen Tragödienchor und der katholischen Liturgie entlehnt.³¹ Hier deutet sich bereits in der dramaturgischen Struktur die Nähe der ästhetischen Wirkungsweisen des Sprechchors zum Rituellen an (siehe dazu Abschnitt ‚Mitschwingende Gemeinschaft‘). Wie Reinhardt Meyer-Kalkus angelehnt an den Sprechchorakteur Walter Beck feststellt, basiert das Prinzip der Antiphonie auf einer Gegenüberstellung von Stimmen, die unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen und Figuren repräsentieren, sich aber zu einem ›Gefühl‹ vereinigen:

»[D]urch antiphonische Gegenüberstellung von Gruppen, Einzelnen und Allen, durch fugenartige Einsätze der Stimmen, Kontrastwirkungen in Lautstärke und Tempo, Abwechslung von Frauen- und Männer-, von alten und jungen Stimmen usw. konnten diese Mittel dynamisiert werden: Anrufe und Ausrufe ertönen, es ist chorische Lyrik, gesprochene Musik [...]; in harmonischer Polyphonie sollen die mannigfaltigen Akkorde eines großen Gefühls erklingen.«³²

Antiphonie ist hier demnach als eine Form der Vielstimmigkeit zu verstehen, in der aus ›gleichen‹ Stimmen zusammengesetzte Teilchöre (im Sinne vermeintlich identischer gesellschaftlicher Gruppen wie ›Frauen‹, ›Männer‹, ›Junge‹, ›Alte‹) einander im wechselnden Sprechen oder Singen kontrastieren. Diese kontrastreiche Abfolge bildet ein kompositorisches Ganzes, das das Ziel größtmöglicher Affizierung des Publikums verfolgt.³³ Hieran schließt Steven Connors Hinweis zur Ähnlichkeit der Wirkung des Antiphonen mit dem Effekt des Echos in sakralen Räumen an. Beiden ist nach Connor eine klangliche Struktur ohne Pausen, ohne Risse und Zäsuren eigen, die einen hermetisch gegen Einsprüche gefeierten auditiven Raum erzeuge:

»Echo serves to fill in the slack intervals between articulations (pauses for breath, for example), making of the sound a kind of saturated condensate, with as few enfeebling fissures or remissions as possible. The use of antiphonal structures, which is so common in liturgical, sporting, and political chanting, serves a similar purpose of filling in any gaps in the utterance, symbolically folding it over on itself. In call and response, the

³⁰ Vgl. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 758. Auch Brecht »nimmt die liturgischen Assoziationen antiphonischen Sprechens geradezu dankbar auf, um sie für die Darstellung der Unversöhnlichkeit politischer Kämpfe umzufunktionieren«. (Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 793.)

³¹ Vgl. ebd., S. 758.

³² Walter Beck z.n. ebd.

³³ Damit unterscheidet sich diese Struktur maßgeblich vom homophonen Sprechen und synchronen Bewegen, wie es von den Massenchören auf sozialdemokratischen Festen, der Thingspielbewegung und späteren faschistischen Inszenierungen angestrebt wurde, die vielmehr eine ›Einheit der Gleichen‹ verfolgten (vgl. Annuß: *Volksschule des Theaters*, S. 109–114; zur Thingspielbewegung siehe auch Fischer-Lichte: *Revivals of Choric Theatre as Utopian Visions*, S. 352–353.)

crowd becomes its own audience and interlocutor, thereby cancelling the possibility of any external dialogic point of view.«³⁴

Wie sich hier bereits abzeichnet, hat das Prinzip der Antiphonie in mehrererlei Hinsicht eine überaus enge Beziehung zu Rhythmus.

~

Entsprechend finden sich in den fünf Bildern des *Gespaltenen Menschen* weder dramatische Dialoge noch homophoner Sprechgesang, sondern ein Gegen- und Nacheinander sprechender und sich bewegender Teilchöre, teils mit Zwischenrufen dramatisierter Einzelstimmen. Dabei werden rhythmisiert Gesprochenes und Gesungenes vermischt. Schönlank spricht von einer »Zweieinigkeit von Sprech- und Gesangschor«.³⁵ In Momenten expressiver Steigerung findet häufig ein Übergang zum Singen statt.³⁶ Wiederholt sind Zwischenrufe aus dem Publikum inszeniert, die das bürgerliche, kapitalistische Theaterpublikum repräsentieren. Als Teilchöre nennt das Libretto unter anderem »Arbeiterchor«, »Arbeitslose«, »Kolonialchor«, »Neger«³⁷ und »Kapitalisten«. So ist beispielsweise eine Szene des vierten Bildes »Der Globus«, das globale Praktiken der Ausbeutung anprangert, als vielstimmige Wechselrede angelegt zwischen vier Kapitalisten und »Werkchor« (Abb. 5 oben). Ein Foto der Szene zeigt Erstere nebeneinander in tänzerischem Ausfallschritt mit zur Seite gestreckten Armen. Zu ihrer Rechten und Linken ist jeweils ein Teilchor des »Werkchors« in zahnradartiger Aufstellung positioniert.

34 Connor: Choralities, S. 11.

35 Bruno Schönlank: Proletarische Sprechchöre (1926). In: Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitersprechchorbewegung*, S. 180–181, hier S. 181.

36 Vgl. Schönlank: Vorwort zu *Der gespaltene Mensch*, S. 182. So stimmen die rebellierenden Arbeitslosen am Ende des zweiten Bildes etwa marschierend die »Internationale« an – laut Artur Michel eine besonders eindrückliche Szene (vgl. Artur Michel: *Der gespaltene Mensch*. In: Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*, S. 227–228, hier S. 228).

37 Ich habe mich hier für die Verwendung des im Original benutzten Ausdrucks entschieden, wenn gleich Schönlanks Aufteilung der Chöre nicht nur nach sozialen Klassen, sondern auch nach Hautfarben, aus heutiger Sicht problematisch erscheinen mag. Dennoch ist diese Passage auch eine Aufforderung zu einer historisch differenzierteren Betrachtung. Denn die Produktion kann als ein Plädoyer für Solidarität unter Arbeitenden jenseits nationaler, kultureller oder ethnischer Grenzziehungen verstanden werden, deren gemeinsame Anstrengung sich – im Sinne der sozialistischen Internationale – gegen kapitalistische Ausbeutung wendet. In diesem Sinn macht *Der gespaltene Mensch* gerade die globalen Verflechtungen von Rassismus und Kapitalismus sichtbar.

Abb. 5: *Der gespaltene Mensch* (1928), oben viertes Bild »Der Globus« / Szene »Fabriken stampfen« (Choreographie: B. Trümpy), unten zweites Bild »Arbeitslose« (Choreographie: B. Trümpy), unbekannte Quelle, Deutsches Tanzarchiv Köln.



Die Volksbühnen-Aufführung von Bruno Schönlanks »Der gespaltene Mensch«
Oben: Szenenbild »Fabriken stampfen« Unten: Szenenbild »Arbeitslose«

Den Höhepunkt der Inszenierung – von dem kein Foto existiert – bildet das fünfte und letzte Bild »Dämonen«, das von Vera Skoronel choreographiert wurde. Angelehnt an die in den 1920er Jahren überaus populären, zugleich aber wegen ihrer menschenverachtenden Dauer und Gnadenlosigkeit kritisierten, Sechstagerennen³⁸ wird eine sich steigernde Szene zwischen den titelgebenden »Dämonen« und dem zu immer schnellerem Agieren angestachelten Chor der »Arbeiter« entworfen.³⁹ Die Sprache Letzterer fragmentiert zunehmend und reduziert sich bezeichnenderweise auf rhythmische Laute und teilweises Pfeifen:

»Hepp hepp
Hepp hepp
Langer Willi Kikriki [...]
Füi Füi Füi
Hepp hepp
Hepp hepp
Hähähä Laquä.⁴⁰

38 Siehe zur Beziehung zwischen den Sechs-Tage-Radrennen und tayloristischer Fließbandarbeit, zwischen angestrebten Rekorden im Sport und in der Arbeit: van der Will / Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 205–206.

39 In diesem Bild ist auch die Tanzgruppe Trümpy-Skoronel beteiligt, welchen Part sie übernimmt, geht nicht aus den Aufzeichnungen hervor.

40 Bruno Schönlank: *Der gespaltene Mensch*. In: van der Will / Burns (Hrsg.): *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 2), S. 213–250, hier S. 247.

Schließlich spaltet sich dieser Chor laut Libretto in Teilchöre, die Textfragmente der vorangehenden Bilder gegeneinander setzen: »Kyrie eleison«, Passagen der »Internationals«, Parolen wie »Nicht mehr stempeln, Nicht mehr gestempelt sein!«, rhythmisierte Silben wie »He He Hei Ho Ho«.⁴¹ Die antiphonen Stimmen werden choreographisch in Bewegung versetzt, wenn die Teilchöre laut Regieanweisung »rhythmisch bewegt bald aufeinanderprallen, bald einander weichen, immer toller zum Furioso anschwellen [...].«⁴² Es zeichnet sich so eine überaus dynamische Szene ab, in der die unterschiedlichen Stimm- und Bewegungsrhythmen der Teilchöre zu einem gemeinsamen »elektrisierten«⁴³ Crescendo verschmelzen.

Fotos der Produktion (Abb. 5–6) verweisen auf eine grundsätzliche szenische Aufteilung des Chors. Nicht ein Bild zeigt ihn als einheitliche Gruppe. Stattdessen bilden die Teilchöre jeweils über die gesamte Bühne verteilte kontrastreiche, dynamische Arrangements, die durch unterschiedliche räumliche Positionen und Bewegungsrichtungen vielfältige visuelle Spannungen erzeugen.⁴⁴ Das antiphone Prinzip kontrastierender Teilchöre manifestiert sich im *Gespaltenen Menschen* demnach nicht nur vokal, sondern ebenso *choreographisch* in der komplexen szenischen Spannung der bewegten (Teil-)Chöre.⁴⁵

Aus Fotos und Kritiken geht zudem hervor, dass in manchen Szenen Teilchöre von Frauen beziehungsweise Männern gebildet wurden.⁴⁶ Diese keiner dramatischen Notwendigkeit des Librettos entsprechende Differenzierung scheint einerseits für die intendierte kontrastreiche Dynamisierung des Klangs der Stimmen zu sprechen. Andererseits zeichnet sich hier die zeittypisch mit der Antiphonie verbundene Tendenz ab, nach

41 Ebd., S. 249.

42 Ebd., S. 248–249.

43 So die Bezeichnung der durch die Dämonen angestachelten Arbeiter und Arbeiterinnen (vgl. ebd., S. 245).

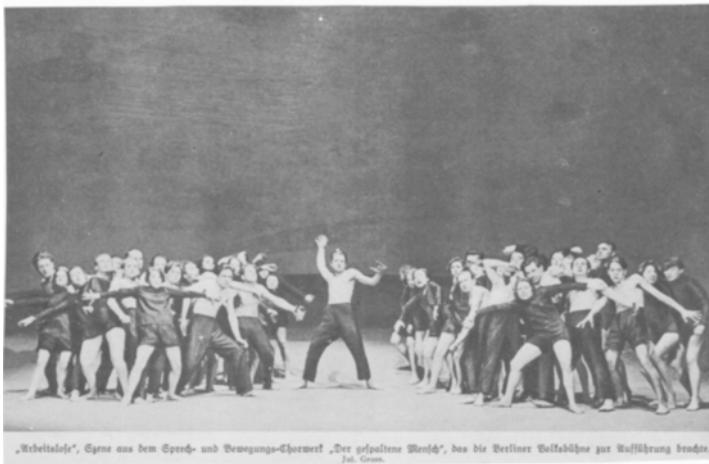
44 In dieser stark choreographischen Ausarbeitung der Bewegungen und der szenischen Gestaltung unterscheidet sich die Inszenierung deutlich von anderen zeitgenössischen Inszenierungen des *Gespaltenen Menschen*. Hier sei insbesondere Adolf Johannesson's Inszenierung mit dem Hamburger Sprechchor genannt, die 1928 in einem Lübecker Freilufttheater aufgeführt wurde (vgl. Johannesson: *Leitfaden für Sprechchöre*, S. 55). Die Bilder von Johannesson's Version zeigen einen deutlich vereinfachten szenischen Aufbau des Chors, zumeist als eine Gruppe oder maximal zwei getrennte Gruppen. Die Bewegungen zeichnen sich durch symbolisch aufgeladene Gesten aus und eine – im Gegensatz zur Skoronen/Trümpy-Inszenierung – geringe Spannung. Dadurch wirken sie improvisierter und weniger ausgearbeitet. Auch das Foto der Inszenierung mit dem Sprechchor des Arbeiterbildungsinstituts Leipzig 1927 zeigt einen expressiv agierenden Chor mit symbolischen Gesten (Foto siehe Warstat: *Theatrale Gemeinschaften*, S. 372).

45 Berthe Trümpy richtet sich gegen die ihrer Ansicht nach häufig zu beobachtende Simplifizierung der Choréographie in Laienchören: »Auch die meisten Bewegungsdichtungen sind noch recht primitiv. Meistens sind sie nur bessere (oder schlechtere) Schauspielregie. Knäuel rechts – Knäuel links. Gruppe der Empörer – Gruppe der Besiegten. Verklärte in der Mitte. Wechsel von Hoch – Tief – aktiv – passiv – fertig.« (Berthe Trümpy: Der Laienchor. In: *Die Volksbühne* 3,9 (1928), S. 5–7, hier S. 6.) Als positives Gegenbeispiel verweist sie auf Skoronels Choréographie im *Gespaltenen Menschen*: »[M]oderne Verwendung der Reihenform [...], Armbewegungen, aus der Rhythmisierung unserer Zeit geboren, neuartige Raumdynamik, Gegenüberstellung primitiver und ästhetisch überspitzter Bewegung.« (S. 6.)

46 Vgl. Michel: Der gespaltene Mensch, S. 227–228.

der Teilchöre spezifische, etwa nach Klasse oder Gender differenzierte, gesellschaftliche Gruppen repräsentierten.

Abb. 6: *Der gespaltene Mensch* (1928), Szene »Arbeitslose« (Choreographie: B. Trümpy), Foto: Julius Gross, Deutsches Tanzarchiv Köln.



„Arbeitslose“, Szene aus dem Sprech- und Bewegungs-Chorwerk „Der gespaltene Mensch“, das die Berliner Volksbühne zur Aufführung brachte.
Joh. Gross.

Skoronel konstatiert aus formeller Perspektive über den Gruppentanz, dass dieser *polarisierende Kontraste* aufzeige, sie aber zugleich kompositorisch *harmonisiere*: »Das Ziel des Gruppentanzes ist der vollkommene Ausgleich der vorhandenen Pole: Masse – Gruppe – Solisten – Führer. Die harmonisch abgewogene Einheit aller Pole, auch im stärksten Kontrast [sic], ist Fundament des neuen Gruppentanzes.«⁴⁷ Wenngleich Skoronel von harmonischer Einheit spricht, stellt der *Gespaltene Mensch*, wie die Abbildungen zeigen, kein harmonisches Kollektiv im Sinne einer Uniformität dar. Ebenso wenig ist der an-*tiphone* Chor ein »Wir-Sprechorgan«⁴⁸, wie Meyer-Kalkus Sprechchöre im Allgemeinen bezeichnet. Zwar agieren die Teilchöre jeweils in der ersten Person Plural, nicht aber der Chor als *Ganzes*. Die vokal wie choreographisch differenzierten Pole ergeben *abstrahierte* bewegte Bilder einer in Subgruppen gespaltenen konfliktuösen Gemeinschaft.⁴⁹ In den zwischen »Fanatismus der Form«⁵⁰ und »Tanzdrama«⁵¹ verorteten Bildern treten zwar mitunter Einzelne oder Gruppen – stimmlich, szenisch, gestisch – *expressiv* hervor, wie

47 Skoronel z.n. Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 169.

48 Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortrageskunst*, S. 750.

49 Gemeinschaft ist in den Bewegungschören der Zeit nicht misszuverstehen als Harmonie, es werden häufig gerade konfliktgeladene Szenen gezeigt (vgl. Patrick Primavesi: *Dada, Laban und die Bewegungschöre*. In: Mona de Weerdt / Andreas Schwab (Hrsg.): *Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde*. Bern: Stämpfli 2017, S. 85–96, hier S. 87).

50 Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 149.

51 Ebd., S. 166 und Hardt: *Politische Körper*, S. 284. Dramatisch-symbolische Elemente dominieren in den Sprechchören und Sprechbewegungschören der Zeit.

Libretto und manche Fotos belegen (Abb. 6), sie stellen aber nicht spezifische Charaktere oder Individuen dar,⁵² sondern fungieren als abstrakte Repräsentanten einer sozialen Schicht. Dabei tritt, entsprechend der vom antiphonen Prinzip angestrebten Affizierung des Publikums, die narrative Dimension oder gar eine ›Handlungsanweisung‹ zur Revolution deutlich in den Hintergrund. So betont auch Jon Clark in seiner Analyse des *Ge-spaltenen Menschen* die Bedeutung der sinnlichen Wirkung für Schönlanks Ziele:

»Hier treffen wir wieder auf eine der Hauptgrenzen des Sprechchors, nämlich, daß er wegen seiner Abstraktheit und seines entindividualisierten Figurenaufbaus Bewußtseinsänderungen von Einzelpersonen und Klassen nicht ausführlich und überzeugend zu begründen vermag. Gerade wegen dieser Abstraktheit aber vermag der Sprechchor [...] durch eine sinnlich wahrnehmbare visuelle und verbale Veranschaulichung ihrer eigenen gemeinsamen Probleme die Zuschauer für den kollektiven Kampf um den Sozialismus zu gewinnen. [...] [Z]u einer Zeit [sic] in der die politischen und gewerkschaftlichen Organisationen der deutschen Arbeiterbewegung an gesellschaftlichem Einfluß verloren hatten und in der die kapitalistische Wirtschaft einen zeitweiligen Aufschwung erlebte, ging es Schönlank nicht in erster Linie um die Darstellung der Notwendigkeit der proletarischen Revolution, sondern um die Wiederbelebung der Solidaritätsgefühle der proletarischen Massen.«⁵³

Für die hier angesprochene Wiederbelebung eines Gemeinschaftsgefühls ist die Anbindung des Antiphonen an Rhythmus – dem sich der folgende Abschnitt widmen wird – von entscheidender Bedeutung.

Rhythmisierte Abstraktion als Scharnier chorischen Sprechens und Bewegens

Der Frage nach der Bedeutung von Rhythmus für die antiphone Strukturierung von Stimmen und Körpern soll exemplarisch am ersten Bild »Laufendes Band« nachgegangen werden. Die Choreographie dieses Bildes stammt von Vera Skoronel, Protagonist ist laut Libretto der »Werkchor«. Der vom Chor gesprochene Text greift das zeittypische Motiv der Fließbandarbeit auf, wie sie im Laufe der 1920er Jahre im Sinne des tayloristischen Optimierungs- und Arbeitsteilungskonzepts in Deutschland eingeführt wurde:

»Laufendes Band!
Laufendes Band!
Muskeln
Straffen
Schaffen
Schaffen

52 Yvonne Hardt versteht demgegenüber die von ihr festgestellte »Heterogenität der Darsteller«, »die Ausgestaltung von Figuren und [...] unterschiedlichen Charakteren« als Indiz für eine eher dramatische als choreographische Anlage der Inszenierung (Hardt: *Politische Körper*, S. 284).

53 Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsprechchorbewegung*, S. 125, Herv. J.O.

Feilen
 Feilen
 Bohren
 Bohren
 Hämmern
 Hämmern
 Griff um Griff
 Gleichen Griff
 Schlag um Schlag
 Gleichen Schlag.
 Unerbittlich,
 Immer wieder,
 Immer weiter
 Immer wieder
 Drei Sekunden
 Zwei Sekunden
 Eine noch. [...]«⁵⁴

Wie Wilfried van der Will und Rob Burns in ihrer vergleichenden Studie zur Arbeiterkulturbewegung der Weimarer Republik betonen, unterscheidet sich Schönlanks *Gespaltener Mensch* insofern von anderen zeitgenössischen Sprechchortexten, als er das Motiv von Mensch–Maschine nicht darstellt, sondern die »taylorisierte Fließbandarbeit« im »hämmernden Zeilenstil«⁵⁵ *dichterisch* umsetzt. Während der Entwicklung des Textes arbeitet Schönlank intensiv mit dem Sprechbewegungschor der Volksbühne zusammen, um »sich mit allen Bedingungen und Möglichkeiten dieses neuen Instrumentes bekannt[zu]mach[en].«⁵⁶ Als Konsequenz hebt Schönlank im Vorwort zum *Gespalteten Menschen* die Notwendigkeit einer geradezu gewaltsamen rhythmischen Sprache hervor, die sowohl die Körper der Choret:innen als auch die der Zuschauenden zum Bewegen zwingt und so letztlich eine kollektiv ›mitschwingende‹ Gemeinschaft im Publikum evoziert:

»Diese unsre aufgewühlte Zeit sucht mein Sprechchor durch Mund und Bewegung der Masse selber zum Mitschwingen zu bringen. Bewußt wendet sich dieser Sprechchor von der reinen Wortwirkung ab. Knappste Wortgebung soll sich einhämmern und den Körper zur Bewegung zwingen.«⁵⁷

Die Sprache selbst übernimmt hier entsprechend die treibende Rolle der tayloristischen Maschinerie. Der an diesen Prämissen orientierte Text des *Gespalteten Menschen* setzt sich primär aus einzelnen Worten – Schlagworten – zusammen. Bereits im Abschnitt

⁵⁴ Schönlank: *Der gespaltene Mensch*, S. 215.

⁵⁵ Van der Will / Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 201.

⁵⁶ Vgl. Vogt in: *Programmzettel Sprech- und Bewegungschor* 12.02.1928, Archiv der Akademie der Künste Berlin. Siehe dazu auch Trümpy, die fordert, dass die Texte der Sprechbewegungsschöre in Zusammenarbeit mit den Autoren in den Proben erarbeitet werden (vgl. Trümpy: *Der Laienchor*).

⁵⁷ Schönlank: Vorwort zu *Der gespaltene Mensch*, S. 181. Bezuglich der erwähnten Musik ist anzumerken, dass es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass der Chor musikalisch begleitet wurde.

zur Antiphonie wurde auf die Pausenlosigkeit dieses Prinzips hingewiesen, was hier angelehnt an den Taylorismus ebenso im spezifischen, stark metrischen sprachlichen Rhythmus auffällig wird: Bis auf unterbrechende Rufe Einzelner ›hämmern‹ die Worte die gesamte Szene hindurch. Eine Kritik der Uraufführung beschreibt die Sprechweise als »ganz knappe Sätze, fast schon Schreie«⁵⁸. Darüber hinaus sind Repetition und rhetorische Figuren wie Assonanzen und Alliterationen auffällige Stilmittel, durch die die rhythmisierte Klanglichkeit der Sprache vor ihrer Semantik bedeutungstragend wird. Für Vogt ist Schönlanks *Gespaltener Mensch* die ideale Vorlage für einen Sprechbewegungschor, der Worte nicht illustriert, sondern die Physis des Sprechens betont.⁵⁹ Im Geiste von August Stramms expressionistisch komprimiertem Sprachstil bietet *Der gespaltene Mensch* nach Vogt

»auf direktem Darstellungswege, ohne Redseligkeit, das Material für den Sprechchor. Er [Schönlank] schuf in seiner Diktion, in der Formung seiner Worte und Sätze, jene knappen, prägnanten Bildungen, die [...] dem Tempo und dem Konzentrationsbedürfnis der Zeit entsprechen [...].«⁶⁰

Wennleich das Libretto keinerlei Hinweise zur Verknüpfung von Sprechen und Bewegen des Chors liefert, ist eine choreographische Skizze Skoronels aufschlussreich. Unter dem Titel »I. Bild: Laufendes Band. Rhythmen am Platz«⁶¹ zeigt sie eine räumliche Aufteilung des Werkchors in drei jeweils hintereinander in Reihen aufgestellte Gruppen:

58 Zur Uraufführung am 26.06.1927 in Magdeburg siehe Zeitungsartikel o.V.: Theater und Politik. Zum Vertretertag des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine, Magdeburg 26.07.1927, Fritz Hüser Institut Dortmund, Signatur Sc-3168.

59 Vgl. Carl Vogt: Der Krieg. Ein Chorspiel. In: *Der Sturm. Die führende Zeitschrift der neuen Kunst* 2–3 (1928), S. 223–228, hier S. 223.

60 Ebd.

61 Diese befindet sich ebenso wie eine zweite, mit »Der Spiegel« betitelte Skizze im Bestand des Tanzarchivs Köln und ist dort dem Bewegungschor *Erweckung der Massen* zugeordnet (vgl. Choreographische Skizze »Erweckung der Massen«, Deutsches Tanzarchiv Köln, Sammlung Vera Skoronel / Bestand Nr. 066, 2.1.1.). *Erweckung der Massen* hat Skoronel 1927 ebenfalls mit dem Chor der Volksbühne erarbeitet. Die Inszenierung wurde am 12.02.1928 in einem Programm mit dem *Gespaltenen Menschen* gezeigt (vgl. *Programmzettel Sprech- und Bewegungschor* 12.02.1928, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Dokumentation zum deutschsprachigen Theater, Signatur 16778). Zwei Hinweise sprechen allerdings dafür, dass diese beiden Skizzen (und eventuell weitere unter »Erweckung der Massen« katalogisierte) falsch zugeordnet wurden: 1) Entsprücken die Titel beider Skizzen (»I. Bild: Laufendes Band« und »Der Spiegel«) sowie die notierten Beteiligten der Szene (in der Spiegelsszene der »Tanzchor« und der »Werkchor«) exakt dem Schönlank'schen Libretto und jenen Bildern, für die Skoronel die Choreographie übernommen hat. Der reine Bewegungschor *Erweckung der Massen* dagegen setzt sich laut Programmheft aus folgenden Szenen zusammen: »a) Erweckung b) gebannt in starres Gesetz c) Kampf d) Aufruf« (vgl. *Programm 5. Tanzmatinee* 1926/27 Volksbühne im Theater am Bülowplatz, 27.3.1927, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Palucca-Archiv, Signatur 6034). 2) Ist den Skizzen der Titel »Erweckung der Massen« erst nachträglich mit Bleistift hinzugefügt worden. Aus genannten Gründen scheint es sich dabei um eine Verwechslung zu handeln. Daher gehe ich in meiner Analyse davon aus, dass die beiden erwähnten Skizzen zum I. und III. Bild des *Gespaltenen Menschen* gehören.

eine größere Mittelgruppe sowie zwei seitlich positionierte. Ein Text im unteren Teil der Skizze beschreibt differenziert die Bewegungen der einzelnen Gruppen:

»seitliche Gruppen breitbeinig pendeln. Mittelgruppe auseinander und zusammen (die Reihen sich ablösend) während die am Platz gebliebenen Reihen Stampfbetonung und Armbetonung haben. Dann sinken die 2. und 4. der Seitenreihen zusammen, die anderen pendeln weiter, Mittelgruppe reihenweise hinsinken, Arme hoch. Dann Anfangsthema weiter, doch betonter, schneller.«⁶²

Was bereits zum Text festgestellt wurde, gilt hier grundsätzlich ebenso für die Bewegungen: Nicht die simplifizierende *Darstellung* taylorisierter Arbeit, sondern die ästhetische Übersetzung ihrer repetitiven, rhythmischen Struktur ist das vorherrschende Gestaltungsprinzip. Der in Schönlanks Sprache eingeschriebene Rhythmus setzt sich in den stark rhythmisierten Körperbewegungen fort. Wenn Rhythmus allgemein als theatrales Ordnungsprinzip verstanden werden kann, das *Beziehungen* herstellt oder auch auflösen kann zwischen »Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit«⁶³, dann wäre diese Beziehung hier mit Blick auf ihre tayloristische Struktur als *Verdichtung* zu beschreiben. Das heißt, vokale und motorische Rhythmen werden synergetisch, einander verstärkend, synchronisiert.

Obgleich das Libretto in diesem Bild nur den »Werkchor« vermerkt, ist dieser, wie Skoronels Skizze zeigt, nicht homogen, sondern in szenisch, motorisch wie rhythmisch gegliederten und kontrastierenden Teilchören inszeniert. Die choreographische Beschreibung legt mit der »auseinander und zusammen« pulsierenden Mittel- und den pendelnden Seitengruppen das abstrakte Bild eines ineinandergreifenden, mechanischen Systems nahe, das der rhythmisierten Klanglichkeit der Stimmen zugleich sichtbaren Ausdruck in den Bewegungen verleiht. Die »Rhythmen am Platz« manifestieren sich in stampfenden und pendelnden Gewichtsübertragungen und – hinsichtlich der »Armbetonung« – dem für Skoronel stilbildenden »formalen Armrhythmus«⁶⁴. Letzterer ist allgemein charakterisiert durch differenzierte schlagende, stoßende und schneidende Bewegungen der Arme, verbunden mit detaillierten, geometrische Formen erzeugenden, Beugungen und Streckungen der Gelenke, besonders des Ellbogens.⁶⁵

Das Foto einer nicht näher zuordnbaren Szene aus *Der gespaltene Mensch* (Abb. 7) zeigt etwa solche geometrischen Armlinien: eine Reihe kniender Tänzer:innen mit seitlich gehobenen Oberarmen und im rechten Winkel nach oben weisenden Unterarmen. Zur Rechten und Linken werden sie eingehaumt von zwei Reihen hintereinanderstehender Tänzer:innen, die ihre Arme in gerader Linien mit geballten Fäusten zur Decke spannen. Auch auf einem Foto der von Trümpy choreographierten Szene »Fabriken stampfen« (Abb. 5 unten) sind zwei zahnradartig mit einem stehenden Innen- und einem hockenden Außenkreis arrangierte Gruppen zu sehen, die Arme der Inneren erhoben, die

62 Vgl. Choreographische Skizze »Erweckung der Massen«, Deutsches Tanzarchiv Köln, Sammlung Vera Skoronel / Bestand Nr. 066, 2.1.1.

63 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 232.

64 Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 163.

65 Vgl. ebd.

der Äußeren horizontal mit Fäusten vom Kreis wegstreckt. Zu betonen ist die Analogie zwischen den schlagenden, stoßenden Bewegungen, die durch ein hohes Maß an muskulärer Energie und Kontrolle geprägt sind, und der ebenso energetisierten, »schlagenden« Sprechweise.

Abb. 7: *Der gespaltene Mensch* (1928), unbekannte Quelle, Deutsches Tanzarchiv Köln.



Skoronel selbst fordert in verschiedenen Schriften einen neuen »formalen Tanzstil«⁶⁶, der die in Labans Bewegungsskalen angelegte Bindung des Ausdrucks an bestimmte Bewegungen, Qualitäten und Richtungen überwindet hin zu einer differenzierteren und abstrakteren Formgebung, die neben den Armen auch das Gesicht fokussiert.⁶⁷ Die für Skoronel zentrale »Vielstrahligkeit«, das heißt »fein abgewogene Gegen- und Parallelrichtungen der verschiedenen Körperrhythmen«⁶⁸, erzeugt einen durch mehrfache Brechungen modellierten Körper.⁶⁹ Wenn Skoronel ihren Bewegungsstil entsprechend als »eine neue Polyphonie«⁷⁰ bezeichnet, so betrifft dies neben der Modellierung des einzelnen Körpers auch eine räumliche und zeitliche Dynamisierung ihrer Gruppenchoreographien im Ganzen, die sie »teilweise sogar fugal aufbaut«⁷¹. In jener übergreifenden Rhythmisierung sieht Skoronel das Potenzial der Erneuerung des sprachorientierten Theaters mit den Mitteln des Tanzes, der »die traditionelle Enge

66 Vera Skoronel: Vera Skoronel über ihren neuen Tanzstil. In: René Radrizzani (Hrsg.): *Vera Skoronel / Berthe Trümpy. Schriften und Dokumente*. Wilhelmshaven: Noetzel 2005, S. 71–73, hier S. 71.

67 Vgl. Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 165–166.

68 Skoronel: Vera Skoronel über ihren neuen Tanzstil, S. 72.

69 Ein zeitgenössischer Kritiker vergleicht jenen Körper in Skoronels Tanz mit einer Hieroglyphe. »Ganz eigentlich ist ihr die [...] Armführung, die die Arme, unabhängig von der Gesamtbewegung des Körpers, winkelnd und zu gewaltigem Stoß und Schlag auf-, vor- und abwärts reißt. [...] Streckung und Brechung der Arm-, aber auch der Beingelenke verschränken den ganzen Körper der Skoronel zuweilen zu einer bannenden Hyroglyphe [...].« (H.W.Fischer, Deutsches Tanzarchiv Köln, Bestand: Vera Skoronel, II Beruf und Werk, Nr 66, 2.2. Drucksachen und 2.2.3 Zeitschriftenartikel.)

70 Vera Skoronel: Meine tänzerische Arbeit und Stellungnahme zur Tanzentwicklung. In: Radrizzani (Hrsg.): *Vera Skoronel / Berthe Trümpy*, S. 45–46, hier S. 45.

71 Skoronel: Vera Skoronel über ihren neuen Tanzstil, S. 71.

des Theaters befreien und die Macht des Wortes, der Realität sprengen wird durch die Macht des Rhythmus«.⁷²

Sicher scheint, dass der »Werkchor« von Skoronel als abstrakter Klang- und Bewegungsmechanismus choreographiert worden ist: aufgeteilt in antiphone Teilchöre, in denen jeweils ›hämmerndes‹ Sprechen und polyphone schneidende, stoßende oder pendelnde Armbewegungen oder Stampfen zu einer rhythmischen Einheit verschmelzen. In diesem Sinn äußert sich eine Kritikerin:

»[D]er Sprechchor wie der Bewegungschor sind hier zu einer völligen Einheit zusammengeschmolzen. Sprache und Bewegung gehen in einem Rhythmus, ergänzen sich; eins gleitet in das andere über. Dem Zuschauer wird es nicht mehr bewußt, wann das eine, wann das andere vorherrscht.«⁷³

Es sind gerade jene Momente rhythmisierter choreographischer Durchdringung von Bewegen und Skandieren, die diesen Sprechbewegungschor maßgeblich von anderen zeitgenössischen Sprechbewegungschören unterscheiden, in denen Sinn primär über den Text erzeugt wird und Bewegungen zumeist lediglich der darstellerischen Verdopplung der Bedeutung der Worte dienen. Das grundlegend Neue von Szenen wie dem »Laufenden Band« – eine Kritik spricht von »[g]anz neue[n] Sphären«⁷⁴ – liegt in der Abkehr von einer zeichenhaften Sinnproduktion, sei es per Text oder Geste, hin zu einer vielmehr affektgenerierenden Choreographie eines rhythmisierten Klang-Bildes.

Rhythmus kann nach Skoronels Bewegungskonzept verstanden werden als mechanische – nicht emotionale – Ordnung von Bewegungen. In diesem Sinn verdeutlicht sie den wesentlichen Unterschied zwischen der von ihr präferierten »maschinelle[n] Bewegung« und der *Darstellung* maschineller Bewegungen:

»Die maschinelle Bewegung hat weder mit dem Begriff ›Maschine‹ etwas zu tun, noch symbolisiert sie das Zeitalter der Maschinen und Technik. Maschinell ist im übertragenen Sinne zu verstehen, d.h. nicht menschlich und getragen von einer mechanischen Gesetzmässigkeit, die tatsächlich etwas von der unerbittlichen Funktion der Maschine hat. Dieselbe Gesetzmässigkeit existiert aber auch z.B. in der Mathematik – und es ist klar, dass der Tanz weder Maschinen- noch Mathematikbegriffe darstellt, sondern lediglich das Maschinelle und das Mathematische einen Wesenszug logisch klarer Struktur und strenger Gesetzmässigkeit besitzen, der dem neuesten Gebiet des Tanzes entspricht. Die maschinelle Bewegung verwandelt den Menschenkörper in ein Instrument, das keinen menschlichen Grundzügen mehr folgt, sondern aus einem geheimnisvollen Schwerpunkt heraus die Glieder in Bewegung setzt und in die reinste Harmonie einer Sphäre bringt, die nichts mehr ausdrücken und keine Inhalte formen will. Eine andere Harmonie wie diejenige, die jahrhundertelang als griechisches Ideal galt, die Mensch und Natur in gesund-schönen Einklang bringt. Die neue Harmonie

72 Vera Skoronel: Welche Zukunft hat der Kunsttanz? In: *Scherl's Magazin*, 11 (1928). Als Beispiel für eine Erneuerung in diesem Sinn nennt sie Max Reinhardt.

73 Trude E. Schulz: Deutsches Tanzarchiv Köln, Bestand von Martin Gleisner, 2.10.2 Zeitungsausschnitte 1922–1983.

74 Zur Uraufführung am 26.06.1927 in Magdeburg siehe Zeitungsartikel o.V.: Theater und Politik. Zum Vertretertag des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine.

wird erzielt durch das mechanistische Zusammenwirken von Gesten, die zwangsläufig ineinander greifen und nach einem höheren Gesetz geordnet sind. Mechanisch als tänzerische Bezeichnung heißt nicht leer, sondern zwangsläufig erfolgend, unabhängig vom Menschen, dem Gesetz gehorchein, logisch und endgültig. [...] Deshalb ist es ein so hoffnungsloser Irrtum, wenn Leute sich hinstellen und dieselben Dinge, die sie früher mit Körperwellen und gekrallten Fingern ausdrückten, mit Schupogesten und Maschinenbewegungen darstellen.«⁷⁵

Dem nach Skoronel überholten (phantasmatischen) Ideal griechischer Harmonie, wie es bestimmd war für die Anfänge des freien Tanzes, setzt die Choréographin mathematisch-mechanische Prinzipien als Grundlage der Bewegungsmodellierung entgegen. Gleichzeitig verabschiedet sie sich vom Expressivitätsparadigma ihrer Lehrerin Mary Wigman und verlagert transzendentale Bedeutung vielmehr ins Formale.⁷⁶ Der »nervöse, leidenschaftliche, maschinelle«⁷⁷ Stil Skoronels schließt an Formalisierungstendenzen im Tanz der 1920er Jahre an, wie sie sich etwa in Wsewolod Meyerholds *Biomechanik* (1922) oder Oskar Schlemmers Idee einer *Tänzerischen Mathematik* (1926) manifestieren. Die mit jenen künstlerischen Entwicklungen einhergehenden Körper- und Bewegungsmodelle wurden ihrerseits maßgeblich beeinflusst durch zunehmende Mobilität und Taylorisierungsprozesse in der Gesellschaft.⁷⁸

Zurück zur Frage der Beziehung zwischen Bewegungen und Stimmen im *Gespaltenen Menschen*: Entsprechend Skoronels maschinellem Bewegungskonzept kann eine doppelte Funktion von Rhythmus dechiffriert werden, die in enger Verbindung zur Antiphonie steht: Unter dem Paradigma der repetitiven metrischen Struktur tayloristischer Arbeit ist Rhythmus erstens ein *Gestaltungsmittel*, das sowohl Stimmen und Bewegungen der einzelnen Choreut:innen und der antiphonen Teilchöre synchronisiert und zu einer mechanisch bewegten Maschinerie zusammenfasst. Dabei nutzt der Chor genau jene tayloristische Struktur, gegen die er sich inhaltlich wendet.⁷⁹ Zweitens kommt dem spezifischen, ohne Unterbrechung »hämmernden« Rhythmus paradoxeise eine *metaphysisch grundierte Funktion* zu, indem er als Vermittler zwischen Bühne und Publikum konzipiert

75 Vera Skoronel: Skizzen Skoronel über Abstraktion Tanz, 04./05.05.1932, Deutsches Tanzarchiv Köln, Nachlass Skoronel, II Beruf und Werk, Nr. 66, 2.1 Manuskripte, 2.1.1. Texte von Vera Skoronel., Obj.Nr. 13517. [Typoskript].

76 Laut Lämmel verschiebt Skoronel als Weiterentwicklerin Wigmans deren Paradigma des »Literarisch-Gefühlvollen« hin zu Abstraktion (vgl. Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 149).

77 So die Beschreibung in Artur Michel: Vera Skoronel. In: Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*, S. 457.

78 Vgl. Roger W. Müller Farguell: Tanz. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 6): *Tanz bis Zeitalter/Epoche*. Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 1–15, hier S. 13. Siehe zu Meyerholds Konzept einer »Taylorisierung des Theaters« Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 298–300.

79 Dem tayloristischen Rhythmus wird eine mit »wildem Schrei« verbundene Befreiung nur sprachlich, nicht aber performativ entgegengesetzt: »Herr, wir sind in uns gespalten. Löse uns von Goldgewalten. Löse unsren wilden Schrei, Mache Mensch und Erde frei.« (Schönlank: Der gespaltene Mensch, S. 244.)

wird, der die einzelnen Zuschauenden zu einer ›mitschwingenden‹ Gemeinschaft vereinen soll. In diesem Sinn verstärkt die Rhythmisierung maßgeblich die vom antiphonen Prinzip angestrebte Affizierung des Publikums.

Mitschwingende Gemeinschaft

Der gespaltene Mensch wird in Kritiken häufig als eines der ersten und eindrücklichsten Beispiele für eine neue Art des bewegten Sprechchors angeführt, der nicht der etablierten symbolischen Dramaturgie »Aus Nacht zum Licht«⁸⁰ folgt. Schönlank selbst kritisiert jenes Schema ebenfalls, weil »die Masse nicht mehr mitschwingt [...]. Das ewige Siegen wirkt ‚klischeehaft‘, und es müssen zeiträchtige Werke geschaffen werden.«⁸¹ Das zeittypische Wirkungskonzept des ›Mitschwingens‹, paradigmatisch für die anti-individulistischen Tendenzen der Weimarer Zeit, findet seinen Ausdruck im virulenten utopischen Topos der ›Masse‹. Das politische Moment liegt dabei statt in einer expliziten Botschaft, in der Idee einer rhythmisch kollektivierten Gemeinschaft: »[Ü]ber kollektive Bewegung [sollte] eine affektive Zusammenführung erfolgen. Tanz- und Bewegungschöre wie Massenspiele wollten der Krise der Solidarität der modernen Gesellschaft durch eine Wiederbelebung des mimetischen Verhaltens entgegenwirken.«⁸² Sprech- und Bewegungschöre sind Ausdruck dieses Verlangens nach Gemeinschaft. Sie stellen, so Inge Baxmann, eine »künstliche Reritualisierung«⁸³ und »Resakralisierung des Sozialen«⁸⁴ dar, in denen sich die für die Moderne prägende Verflechtung von Nation, Sakralität und Rhythmus wiederspiegelt.⁸⁵ Sprechchöre sind in diesem Sinn eine »moderne Liturgie«⁸⁶. Auch Schönlank bezeichnet den *Gespaltenen Menschen* als »Choral der Zeit«⁸⁷ und verweist auf die Erzeugung einer Gemeinschaft als dessen Ziel:

»Anklagende, drohende, gedrückte, wirblich packende Rhythmen sollen erschüttern und den Kreis des eigenen Erlebens zu dem vertausendfach stärkeren Erleben der Gemeinschaft vertiefen. Immer mehr soll jedem der Sinn seiner Klasse lebendig werden. [...] Die gespaltenen Maschinenmenschen von heute erringen sich die allen gehörige

80 So der zeitgenössische Kritiker Alfred Kern: »Gleichermaßen ist überall: erst kommen die Alten auf die Bühne, müde und abgehetzt [...], sprechen von dunklen Städten, [...] dann aber stürmen die Jungen vor, rufen Aufbruch und Marsch, die Alten lassen ihre Müdigkeit und jubelnd singt der Chor das Lied der neuen Zeit.« (Alfred Kern: Rund um den Sprechchor. In: *Leipziger Volkszeitung*, 18.10.1927.)

81 Schönlank: Proletarische Sprechchöre (1926), S. 181.

82 Inge Baxmann: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. München: Fink 2000, S. 200.

83 Ebd., S. 199.

84 Ebd., S. 195.

85 Vgl. ebd., insbesondere S. 181–193.

86 Paul Heinrichs z. N. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 779.

87 Schönlank: *Der gespaltene Mensch*, S. 248.

brüderliche Maschine von morgen, die einer befreiten Welt ein Wiederfinden in Arbeit und Schönheit schenkt.«⁸⁸

In Abgrenzung zu anderen Sprech- und Bewegungschor-Konzepten der Zeit wird die »Aktivierung des Publikums«⁸⁹ maßgeblich über die beschriebene spezifische rhythmische Verzahnung von Stimmen und Körpern konzipiert.⁹⁰ Exemplarisch für die Wirkung der auf direkte Resonanz und Vergemeinschaftung abzielenden Inszenierung des *Gespaltenen Menschen* seien hier drei Kritiken angeführt, allen voran eine entthusiastische Besprechung der Uraufführung am 26.06.1927 vor viertausend Zuschauenden in der Magdeburger Stadthalle:

»Hier [...] konnte das Spiel der bewegten Körper unmittelbar miterlebt und mitempfun- den werden. Und als Schönlank auch noch die Zungen löste [...], da fuhr es wie ein elek- trischer Schlag durch die Tausenden, die die Stadthalle füllten. Da brach die Schranke zwischen Bühne und Publikum: Da spürte jeder am eigenen Leibe, wie sich die Wirk- lichkeit zum Kunstwerk erhöhte und zum rhythmischen Erlebnis zusammenballte. [...] Unerhörter Rhythmus trägt die Worte und Bewegungen. Wie diese Schreie, Flüche, Ge- bete, Anpreisungen und Klagelieder durcheinandergehen, -wirbeln, -zucken, wie die Massen sich dazu wieder und wieder ballen, erscheinen, durcheinanderströmen, im rhythmischen Spiele der Glieder an- und ausdeutnen – das gibt einen ganz großen Ein- druck.«⁹¹

Unter wiederholter Betonung des Rhythmischen und der Bewegtheit der Inszenierung verweist die Kritik auf die starke mimetische Wirkung dieses Ereignisses. Die rhythmisch aufgeladenen Stimmen und Bewegungen übertragen sich in dieser Schilderung – die vierte Wand sprengend – auf das Publikum, das geradezu ›unter Strom‹ gesetzt, in ein »unmittelbares« Miterleben, Mitschwingen versetzt wird. Auch der einflussreiche Kritiker Artur Michel, wenngleich skeptisch gegenüber der Umsetzung des Sprechbewegungschors, räumt ein, dass gerade die Szenen, die die Semantik der Sprache hinter ihre rhythmische Klanglichkeit zurücktreten ließen, eine enorme Resonanz unter den Zuschauenden auslösten:

88 Schönlank: Vorwort zu *Der gespaltene Mensch*, S. 182. Bezuglich der erwähnten Musik ist anzumerken, dass es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass der Chor musikalisch begleitet wurde.

89 Vogt: *Der Krieg. Ein Chorspiel*, S. 223.

90 Ohne im Einzelnen hier darauf eingehen zu können, sei angemerkt, dass Martin Gleisner gerade einfache, wiederholte und vor allem synchron ausgeführte Bewegungsrhythmen der ›Massen‹ als Voraussetzung des Miterlebens und Mitschwingens propagiert (vgl. Martin Gleisner: *Der Be- wegungschor*. In: *Kulturwille* 7,1 (1930), S. 9–10 und Warstat: *Theatrale Gemeinschaften*, S. 332). Der Tänzer und Leiter von Bewegungschören sowie bewegten Sprechchören Otto Zimmermann verfolgt in seiner Konzeption eine Homogenisierung der Mitglieder des Chors über den gemeinsa- men Rhythmus zu einem synchronen »chorischen Sprechleib«. Dieser übergreifende Rhythmus soll schließlich auch das Publikum ergreifen und zum »Mitschwingen« anregen (vgl. Otto Zimmer- mann: *Sprechbewegungschor*. In: *Kulturwille* 7,1 (1930), S. 10 und Warstat: *Theatrale Gemeinschaften*, S. 118–128).

91 Siehe zur Uraufführung am 26.06.1927 in Magdeburg den Zeitungsartikel o.V.: *Theater und Politik*. Zum Vertretertag des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine.

»[E]s gab starke Erschütterungen des Publikums in jenen nur zu seltenen Augenblicken, in denen ihre dumpfe Not, der hämmernde Schlag ihres Arbeitsganges in der wuchtenden Schwere, dem maschinellen Takt ihres stumpfen Marschierens, ihrer geduckten, rastlosen Gesten, in der Monotonie ihrer klagenden, drohenden Rede unmittelbar sich niederschlug. Unmittelbar, d.h. an dem Text vorbei, dem sie dienten.«⁹²

Wie in allen Sprechchören wird die affektive Wirkung zusätzlich forciert durch die schiere Vielzahl der chorischen Stimmen, durch die der »Sprechchor zu einem gewaltigen Organ, einem Lautsprecher von unerhörter Gewalt werden kann.«⁹³ Der tanzbegeisterte Kritiker und Gründer der Freien Volksbühne Berlin John Schikowski hebt gerade diesen Aspekt hinsichtlich der fesselnden Wirkung des *Gespalteten Menschen* hervor:

»Nicht auf das Verstandesmäßige, sondern auf das Gefühlsmäßige muß das Hauptgewicht gelegt werden. Die reine Klangwirkung der Worte ist fast ebenso wichtig wie ihr Sinn. Man mag den Stil, der hier am Platz ist, als ›Telegrammstil‹ verspotten, der Text mag bei der Lektüre wirkungslos bleiben: vom hundertstimmigen Chor getragen, wird es den Hörer packen, fesseln, mit sich fortreißen.«⁹⁴

Alle genannten Kritiken betonen einerseits die performative Wucht der vokalen-motorischen Rhythmen des Chors und andererseits in geradezu gewaltsamen Metaphern die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erfahrung. Es ist diese Relation, die *Der Gespaltene Mensch* in der Vereinigung von Sprech- und Bewegungsschor produktiv macht, indem er vehement auf eine Intensivierung der ästhetischen Erfahrung abzielt.

Dabei nähert sich das rhythmisierte (teil-)chorische Sprechen der Polyvalenz von Bewegung an.⁹⁵ Letzteres trägt laut Baxmann entscheidend zur Popularität des Tanzes in den Zwischenkriegsjahren bei, indem es ermöglicht, Ideen von Kollektivität jenseits realpolitischer Differenzen ästhetisch zu inszenieren und »sonstige politische Spaltungen«⁹⁶ zu überwinden. Im Sprechbewegungsschor des *Gespalteten Menschen* ergänzen sich die Vieldeutigkeit abstrakter Bewegung und die Affektivität chorischer Stimmen zu einer Inszenierung rhythmischer Überwältigung. Dabei werden gesellschaftliche Spaltungen mit Blick auf die antiphon gespaltenen Teilchöre nicht in der *Darstellung* von Gemeinschaft überwunden, wie Skoronel, Schönlank und Vogt es vermehrt ablehnen. Vielmehr wird die Vergemeinschaftung konzeptuell in den Zuschauerraum verlagert. Paradigmatisch ist in diesem Sinn der Schluss der Inszenierung zu verstehen, wenn ein Sprecher sich fragend direkt ans Publikum richtet: »Gespaltener Mensch, Gespaltener Mensch, Wann findest du dich wieder?!«⁹⁷ Die Zuschauenden sollen in diesem Modell nicht nur aktiviert, sondern ästhetisch über die sinnliche Wahrnehmung der rhythmisch verzahnten Stimmen und Bewegungen und im leiblichen Mitvollzug geradezu

92 Michel: *Der gespaltene Mensch*, S. 227.

93 Ilse Berend-Groa z.n. Hardt: *Politische Körper*, S. 278.

94 Schikowski: *Der bewegte Sprechchor* (1927).

95 Chorisches Sprechen ist notwendigerweise rhythmisiert, es verzerrt, fragmentiert die Sprache, erhöht ihre Redundanz (vgl. Connor: *Choralities*, S. 6–7).

96 Baxmann: *Mythos: Gemeinschaft*, S. 192.

97 Schönlank: *Der gespaltene Mensch*, S. 250.

zwangsweise zu einer temporären, affektiven Gemeinschaft kollektiviert werden. Der paradigmatische moderne Topos des ›Mitschwingens‹ wird nicht nur maßgeblich durch Rhythmus hervorgebracht, er betont zudem die leibliche Ko-Präsenz von Agierenden auf der Bühne und den Zuschauenden und eine damit verbundene energetische Aufladung und »intensivierte Erfahrung«⁹⁸. Das heißt, die antiphonen Stimm- und Bewegungs-rhythmen auf der Bühne erzeugen einen ›Angriff‹ auf die Sinne – nicht zufällig benutzen die Kritiken Begriffe wie ›Elektrizität‹ oder Metaphern der Überwältigung – und so ein Erlebnis geteilter, im Hier und Jetzt erlebter Gefühle in einer ephemeren Gemeinschaft. Hier wird Steven Connors Erkenntnis evident, dass chorisches Sprechen nicht *Ausdruck* eines Gemeinsamen sei, sondern dieses die *kollektive Halluzination* von Gemeinschaft erst *erzeuge*. Mit anderen Worten: Eine imaginierte Form von Gemeinschaft entsteht hier erst durch die sinnliche Wahrnehmung chorischen Sprechens und Bewegens.⁹⁹ Dabei adressiert Schönlank das Publikum als homogene Gruppe, genauer als Proletarier:innen, die durch den *Gespalteten Menschen* sinnlich, nicht narrativ oder rational, an ihre Einheit und gesellschaftliche Position im Klassenkampf erinnert werden müssten.¹⁰⁰

-
- 98 Schrödl: Energie. In: Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 87–90, hier S. 89. Zum Rhythmus als einem leiblich verankerten Modell von Aufführung siehe: »So kann der Rhythmus damit als ein Modell für einen Aufführungsbegriff betrachtet werden, in dem Inszenierung und Wahrnehmung stets aufeinander bezogen sind. [...] Grundlage dieses Wechselverhältnisses von Produktion und Wahrnehmung von Rhythmen ist die Erkenntnis, dass unser Leib rhythmisch organisiert ist.« (Christa Brüstle / Nadia Ghattas / Clemens Risi / Sabine Schouten: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess. In: Dies. (Hrsg.): *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript 2005, S. 9–27, hier S. 13.) Zum Zusammenhang von Rhythmus, Energie und Gemeinschaft siehe Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, besonders S. 232–239.
- 99 In ähnlicher Weise argumentiert Colin Counsell bezogen auf die Wirkungskonzepte moderner Bewegungschöre. Diese restituieren keine prämoderne Gemeinschaft auf der Bühne, vielmehr würde diese durch die greifbare Materialität des Tanzes im Auge der Zuschauenden als Utopie gebildet: »If movement choirs defer to a prelapsarian utopia in which the community was intact, their works effectively dance that utopia into tangible, somatic being, such that seeing the dance is utopia's reaffirmation.« (Counsell: *Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir*, S. 164.)
- 100 Vgl. Schönlank: Vorwort zu *Der gespaltene Mensch*, S. 182.

Fazit: Chorische Stimmapparate

Im Gegensatz zu den Choreographien des Lachens und Singens, in denen Stimmen und Körper sich tendenziell voneinander entfernt haben, binden die in diesem Kapitel verfolgten chorischen Apparate in ihren vielgliedrigen, vielstimmigen Figurationen Sprache und Körper, Stimmen und Bewegungen aufs Engste aneinander, ohne sie auf eine Einheit zu reduzieren. Beide Chöre sind situiert in Zeiten gesellschaftlicher Spaltungen, die sie explizit thematisieren und mit spezifischen Taktiken in den »counter-apparatus«¹ ihrer ästhetischen Verfahren übertragen.

Die modernistische Konzeption des Sprechbewegungschors nach Vera Skoronel, Berthe Trümpy, Carl Vogt und Bruno Schönlanck wird bestimmt durch das Prinzip der Antiphonie: In der Inszenierung des Chors in antiphonen Teilchören spiegeln sich differenzierte gesellschaftliche Gruppen. Diese werden über einen zeittypisch tayloristisch imprägnierten Rhythmus zu einer vokalen wie motorischen Polyphonie verbunden. Dem Rhythmus kommen dabei dreierlei maßgebliche Funktionen zu: Er ist erstens das Scharnier zwischen mechanisch konzipierten Bewegungen und Sprechstimmen der Choreut:innen. Zweitens fasst der Rhythmus die einzelnen Körper zu antiphonen Teilchören und diese wiederum zu einem ineinander greifenden vokalen und motorischen Netz zusammen. Drittens dient diese synergetische rhythmische Synchronisierung von Stimmen und Bewegungen dem erklärten Ziel, die Zuschauenden über das leibliche Miterleben des Rhythmus nicht nur zu aktivieren, sondern zu kollektivieren. In diesem Sinn unterliegt dem *Gespaltenen Menschen* das utopische Konzept, die auf der Bühne gezeigten Spaltungen über den rhythmisch grundierten Topos des Mitschwingens im Publikum zu überwinden. Choreophonie kann so im Kontext dieses modernen Sprechbewegungschors als synergetische rhythmische Verdichtung der Stimmen und Bewegungen verstanden werden: im Sinne des antiphonen Prinzips also eine Form der Polyphonie, deren affektiver Wirkung ein kollektivierendes Vermögen zugeschrieben wird.

Marta Górnicka intendiert im Kontext des gegenwärtigen Europas mit ihren chorischen Arbeiten alles andere als Konsens. Ihr Chor verkörpert und erzeugt vielstimmige Dissonanzen. Strukturell kann die Widerständigkeit von Górnickas Chor an die

¹ Agamben: *What Is an Apparatus?*, S. 19.

mythologische Figur Echo angelehnt werden, die in der performativen Wiederholung durch klangliche und rhythmische Verschiebungen andere Bedeutungen hervorbringt. Im Gegensatz zu Echos Körperlosigkeit agiert der *Chor Kobiét* jedoch mit pluralen Körper/Stimmen: Der mit vielfach gespaltenen – heteroglotten, glossolalischen und körperlichen – „Zungen“ sprechende Chor erzeugt eine hör- und sichtbare Polyphonie, die die inneren Spannungen zwischen Sprache, Stimmen und Körpern der Einzelnen und des chorischen Gefüges explizit betont. Diese Spannung ist situiert zwischen dem einerseits von Górnicka initiierten ›Sprachapparat‹, der einer choreographischen – rhythmischen, räumlichen – Ordnungsstruktur gleichkommt; und andererseits der in die Ordnung einbrechenden vokalen Körperlichkeit des Sprechens-in-Zungen. Letztere kann als eine Form von Choreophonie verstanden werden, die, angelehnt an Julia Kristevas Konzept der Chora, unbestimmte und in Bezug auf die Ordnung des Sprachapparats höchst ambivalente Räume von Bewegung und Stimme zu erzeugen vermag.

Während beide Produktionen Formen der Polyphonie choreographisch in Szene setzen, um jeweils zeitgenössische gesellschaftliche Konflikte zu adressieren, könnten die Wirkungskonzepte nicht unterschiedlicher sein: Zielt Górnickas spezifisches Verfahren darauf ab, Pluralität und Dissens vieler Stimmen ästhetisch erfahrbar zu machen, steht im *Gespaltenen Menschen* das gemeinsame Mitschwingen der Zuschauenden im Zentrum. Polyphonie als die Stimmen Vieler, die der Chor ins Verhältnis setzt, ist damit weder per se mit Pluralität und Heterogenität noch mit Einstimmigkeit und Homogenität gleichzusetzen. Ausgehend von den künstlerischen Praktiken zeigen die Analysen beider Inszenierungen, dass es gilt, genau zu differenzieren, von welcher Art Polyphonie wir sprechen, *wie* Stimmen in Beziehung zueinander und zu Körpern gesetzt werden, *wie* Einzelne und Viele sich zueinander verhalten und insbesondere auch, *wie* sich die Körper auf der Bühne zu denen des Publikums ins Verhältnis setzen.

IV Technologisierte Stimm-Körper

»[T]hat ›the post human, in the form of a human body sound machine assemblage, might have been a condition of possibility of the discourse of gender performativity right from its conception as a form of resistance against phonocentric notions of identity.«¹

Annette Schichter

¹ Schichter: Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity, S. 50.

Prägend für die heutige Wahrnehmung von Körpern und Stimmen sind die sich seit dem frühen 20. Jahrhundert ausbreitenden medialen Technologien wie Phonographie oder Film.² Im Spannungsfeld von Dissoziation und Synthese, De- und Re-Synchronisierung von Körper und Stimme wird Subjektivität dabei zwar offenkundig eine Frage der Konstruktion, die aber zugleich vielfach in der Zusammenheftung zu Stimm-Körpern verschleiert wird.³

Wenn Produktionen der vorherigen Kapitel unterschiedlichste performative Einsprüche gegen die widerspruchslose Einheit von Körper und Stimme inszeniert haben – etwa mit dem in gespaltenen Zungen sprechenden Chor Marta Górnicks, den queeren Verkörperungen lyrischer Stimmen von Harrell und Rubinstein sowie den vom Lachen und Schreien pluralisierten Figuren bei Gert und Baehr –, dann heben die technologisierten Stimm-Körper, um die es im Folgenden gehen wird, mit De- und Re-Synchronisierungen den ambivalenten Riss zwischen Körper und Stimme hervor.⁴ Statt einer im Körper wurzelnden Stimme, wie sie im vorherigen Kapitel mit Górnicks Konzept der Körper/Stimme thematisiert wurde, sind es hier umgekehrt Körper, die von technologisierten Stimmen *bestimmt* werden oder umgekehrt den Stimmen einen Körper verleihen und performativ mit ihnen ›verwachsen‹.

An dieser Stelle ist zu betonen, dass technologisch reproduzierte Stimmen sich nicht grundsätzlich von nicht-technologisch bearbeiteten Stimmen unterscheiden, sondern die ohnehin ambiguitive Konstitution der Stimme lediglich überhöhen, indem sie die prekäre Beziehung von Stimmen und ihrem körperlichen Ursprung vorführen, die jeglicher vokalen Verlautbarung eigen ist. Anders ausgedrückt: Eine Stimme ist nie zur Gänze identisch mit einem Körper, als sie erstens ihre körperliche Quelle verbirgt, der ›tatsächliche‹ Ursprung des Vokalen nicht sichtbar und so zu einem gewissen Grad immer mit Bauchrednerei verbunden ist.⁵ Zweitens unterliegt die Erzeugung vokaler Laute je

² Ich verwende im Text diese Schreibweise, um Phonograph / Phonographie als historisches Phänomen zu markieren.

³ Vgl. Connor: *Dumbstruck*, S. 41. Steven Connor verwendet in seiner historischen Studie zur Bauchrednerei den Begriff »voice-body«, um die in einer Verknüpfung von Körper und Stimme entstehenden prozessuellen imaginären ventriloquistischen Körper zu beschreiben. Charakteristisch ist, neben der Einwirkung der Stimme auf die Bewegungen des Körpers, ihr Status als externalisiertes Objekt: »What characterizes a vocalic body is not merely the range of actions which a particular voice-function enjoins on the body of the one producing the voice, but also the characteristic ways in which the voice seems to precipitate itself as an object, upon which it can then itself give the illusion of acting.« (Ebd., S. 36.) Ich beziehe den Begriff hier auf die Verkörperung technologisch vom Körper getrennter Stimmen – ein Verfahren, für das die Bauchrednerei nicht nur als historischer Vorläufer gesehen werden kann, sondern das auf einer ähnlichen strukturellen Beziehung von Stimme und Körper basiert.

⁴ In Baehrs und Harrells Ansätzen spielen Soundtechnologien, wie gezeigt wurde, ebenfalls eine wesentliche Rolle. Im Gegensatz zu den folgenden Beispielen, die die Technologien als solche ins Zentrum stellen, nutzen Erstere sie vielmehr, ohne sie zu thematisieren.

⁵ Vgl. in diesem Sinn Slavoj Žižek: »Eine unüberbrückbare Kluft trennt für immer einen menschlichen Körper von ›seiner‹ Stimme. Die Stimme stellt eine gespenstische Autonomie zur Schau, sie gehört nie völlig dem Körper, den wir sehen, so daß selbst dann, wenn wir eine lebende Person sprechen hören, immer ein Minimum an Bauchrednerei im Spiel ist: Es ist, als ob die Stimme des Sprechers diesen aushöhlen würde und gewissermaßen von selbst, durch ihn spräche.« (Slavoj

kulturspezifischen Körpertechniken, das heißt, Stimme ist immer ein Produkt von Techniken.⁶ Scharnier dieser Verflechtung von Technologien und Körpertechniken ist der Begriff der *technē*.⁷ Technik (als im menschlichen Körper gespeichertes, im Handeln aktualisiertes Wissen) und Technologie (als die an maschinelle Körper delegierte Technik) stellen zwei historisch aufgeteilte Formen von *technē* dar, die sich nicht qualitativ, sondern lediglich hinsichtlich des Mediums der Verkörperung unterscheiden.⁸ Daraus ergibt sich ein grundsätzlicher Verbund von (Medien-)Technologien, Körper- und Wahrnehmungstechniken, der den unsicheren Status der Stimme verkompliziert, wie John Durham Peters es ausdrückt: »Modern media leave the voice in a curious limbo between body and machine, text and performance, animal and angel, singular event and endless repetition.«⁹ Der Verkörperung technologischer Stimmen ist ein (re-)produktiver Charakter eigen, der zugleich Fragen nach dem Menschlichen und Nicht-Menschlichen wie nach den spezifischen Performanzen von Differenzkategorien wie Gender oder Race aufwirft.

Vor diesem Hintergrund widmet sich das Kapitel im Folgenden den Stimm-Körpern zweier Tanzproduktionen: *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) der *Ballets Suédois* sowie *My Private Bodyshop* (2005) der Wiener Tanzcompagnie *Liquid Loft*.¹⁰ Beide Datierungen markieren medienhistorische Momente des Umbruchs (durch Radio und (Ton-)Film einerseits, digitale Medien andererseits) und spannen so einen Bogen von den Anfängen der massiven technologisch bedingten Trennung von Stimmen und Körpern in der Moderne hin zu vermehrten posthumanen Transformationen zwischen Technologischem und Organischem in der Gegenwart. Anhand dieser Produktionen soll in ihrem jeweiligen historischen Kontext nach den Bezügen zwischen technologischen Stimmen und ihrer Verkörperung durch bewegte Körper, nach dem Ort der Stimme und den evozierten Machtverhältnissen gefragt werden.

Žižek z.n. Mladen Dolar: Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung. In: Felderer (Hrsg.): *Phonorama*, S. 199–222, hier S. 213.)

- 6 Hier ist u.a. an Gesangstechniken und Rhetorik zu denken. Das rhetorische Mittel der Prosopopoeia ist etwa Thomas Macho zufolge der Beginn der Technik- und Mediengeschichte der Stimme, weil es um die Frage der Speicherung und Übertragung der Stimmen selbst geht und nicht der durch sie übertragenen Bedeutungen (vgl. Thomas Macho: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch / Krämer (Hrsg.): *Stimme*, S. 130–146, hier S. 134).
- 7 Dieser bezeichnet das praktische und *verkörperte* Wissen, Handeln und Produzieren (*poiēsis*) in Nachahmung (*mimēsis*) der Natur (vgl. Friedrich Kittler: Techniken, künstlerische. In: Barck / Foniatis / Schlenstedt / Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 6): *Tanz bis Zeitalter/Epoche*, S. 15–23, hier S. 16).
- 8 Vgl. Jonathan Sterne: Communication as Techné. In: Gregory J. Shepherd / Jeffrey St. John / Ted Striphias (Hrsg.): *Communication as... Perspectives on Theory*. Thousand Oaks / London / New Delhi: Sage Publications 2006, S. 91–98.
- 9 Peters: *The Voice and Modern Media*, S. 92.
- 10 Eine erste Fassung dieses Kapitels ist erschienen unter dem Titel: Posthumane Stimm-Körper und die Produktion von Geschlecht. In: Eva Hausbacher / Liesa Herbst / Julia Ostwald / Martina Thiele (Hrsg.): *geschlecht_transkulturell: Aktuelle Forschungsperspektiven*. Wiesbaden: Springer 2020, S. 235–250.

Liquid Loft My Private Bodyshop (2005)

»Our age of high tech is haunted by the persistence of an image from the last century: the dancing machine, paradox of the ease of mechanization and its tortures, image of fusion and fragmentation, of diversion and work.«¹

Felicia M. McCarren

»Christiane Sacco elegantly writes, ›The presence of a body structures the space that contains it [...]. Let us paraphrase this to say that the presence of a human voice structures the sonic space that contains it.‹²

Michel Chion

Die Wiener Tanzcompagnie *Liquid Loft* wurde 2005 durch den Choreographen Chris Haring, die Tänzerin Stephanie Cumming, den Musiker Andreas Berger und den Dramaturgen Thomas Jelinek gegründet. In gleicher Zusammensetzung haben diese bereits seit 2003 mit *Fremdkörper* (2003) und *Diese Körper, diese Spielverderber* (2004) in ersten gemeinsamen Produktionen ihre Zusammenarbeit erprobt. In der darauffolgenden Trilogie – *Legal Errorist* (2005), *Kind of Heroes* (2005) und *My Private Bodyshop* (2005) – entwickelt die Gruppe ihre signature practice, die sie als ›akustische Dislozierung‹ von Stimmen und Körpern bezeichnet. Dieses stilprägende Verfahren basiert auf der körperlichen Synchronisation aufgezeichneter Stimmen, das heißt einer Art von Playback. Es dient als maßgebliches dramaturgisches und choreographisches Mittel.

Wie die Titel einiger der genannten Stücke bereits andeuten, steht im Zentrum von *Liquid Loft* die Auseinandersetzung mit dem Körper, genauer: mit Bedingungen und Wahrnehmungsweisen des Körpers im Zeitalter digitaler Medien. Die in ihren Choreographien inszenierten Figuren agieren in medial durchdrungenen Welten; sie sind gefangen in individualistischer Selbstdarstellung, Optimierungsphantasien und Ängsten und getrieben vom Verlangen nach Mitteilung. Die von Science-Fiction, Cy-

1 Felicia M. McCarren: *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford: Stanford University Press 2003, S. 9.

2 Michel Chion: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press 1999, S. 5.

borg-Figurationen und Pop-Art inspirierten Inszenierungen entwerfen »narcissistic fragmented selves [that] continuously attempt reunification with the(ir) other.«³

Ganz im Sinne des einleitenden Zitats von Felicia M. McCarren resoniert in den genannten frühen Produktionen von *Liquid Loft* dabei der viel ältere Topos der tanzenden wie auch sprechenden Maschine, wie er in vielfältigen Figurationen seit spätestens dem 18. Jahrhundert virulent geworden ist.⁴ Die damit seit jeher aufgerufenen Fragen nach Präsenz und Wiederholung, nach Unmittelbarkeit und Medialität stehen im Zentrum des Interesses der Gruppe:

»Von Beginn an bricht *Liquid Loft* also mit der Vorstellung, dass die Präsenz des Körpers in der Performance in irgendeiner Weise unmittelbarer sein könne als etwa die sprachliche Äußerung oder das mediale Bild. Jedem Eindruck von Natürlichkeit auf einer Bühne wird misstraut, es wird vielmehr nach den kulturellen Einschreibungen und choreographischen Mitteln, die diesen Eindruck hervorrufen, gefragt. [...] Wie sich unsere Wahrnehmung und Körper durch visuelle Medien und den alltäglichen Gebrauch von Technik verändern.«⁵

Vor diesem Hintergrund spielen filmische und visuelle Anordnungen eine große Rolle und arbeiten *Liquid Loft* mit wechselnden Künstler:innen zusammen.⁶ Am Beispiel von *My Private Bodyshop* soll im Folgenden der erwähnten signature practice der ›akustischen Dislozierung‹ von *Liquid Loft* nachgegangen werden. Dieses Verfahren wirft Fragen nach dem Ort der aufgezeichneten Stimme, nach dem Verhältnis von elektronisch bearbeiteten Stimmen und der Verkörperung von Gender sowie ihr inhärenten Machtstrukturen auf.

Posthumane Stimm-Körper

Nach dem Solo *Legal Errorist* (2004) und dem Trio *Kind of Heroes* (2005) ist *My Private Bodyshop* die dritte Arbeit, mit der *Liquid Loft* die für sie spezifische technologische Verschränkung von Stimmen und Tanz im thematischen Kontext posthumaner Konditionen ausarbeiten.⁷ Entsprechend des Titels verfolgt die Produktion die Idee der technologisch

3 Kim Knowles: Film, Performance, and the Spaces Between: The Collaborative Works of Mara Mattuschka and Chris Haring. In: *Cinema Journal* 57,2 (2018), S. 89–112, hier S. 98.

4 Wie es u.a. in Léo Delibes' Ballett der tanzenden Puppe *Coppélia* (1870) oder bei ihrem singenden Pendant ›Olympia‹ in Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* (1881) inszeniert wird, die beide auf E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* zurückgehen.

5 Marlies Pucher: Chris Haring und *Liquid Loft* – Vom Fremdkörper zum talking head. In: *gift 1* (2011), S. 46–47, hier S. 47.

6 So sind etwa in Kooperation mit der Künstlerin und Filmemacherin Mara Mattuschka eine Reihe von Performances in Filme adaptiert worden.

7 Das Posthumane definiert N. Katherine Hayles folgendermaßen: »[T]he posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born. [...] In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot

ermöglichten Austauschbarkeit des Subjekts und seines Körpers im neoliberalen Individualismus: Es zeigt vier Figuren, die danach ringen, sich selbst darzustellen, in einer dystopischen Atmosphäre zwischen »exhibitionism, voyeurism, and surveillance«.⁸ Programmatisch warnt eine Tänzerin im Stück: »Everything you do has been recorded and safed. ... They want to create a whole new you. ... Don't trust anybody!«⁹ Die Figuren verkörpern das, was N. Katherine Hayles als Alpträum des Posthumanen bezeichnet: »my nightmare is a culture inhabited by posthumans who regard their bodies as fashion accessories rather than the ground of being«.¹⁰ Ihre performative Identität permanent aufs Spiel setzend, erzählen die vier Tänzer:innen (Ulrika Kinn Svensson, Stephanie Cumming, Johnny Schoofs, Giovanni Scarcella) in abgegriffenen Floskeln globalen Englischs vermeintlich persönliche Anekdoten und legen intime Bekenntnisse ab: Sie »wühlen im hintersten Winkel ihres Privateigentums und kehren ihr Innerstes akustisch verstärkt nach außen.«¹¹ Dramaturgisch setzt sich die Performance aus einer Abfolge solistischer »Ansprachen« an das Publikum zusammen, mit wiederkehrenden Momenten, in denen alle Performenden zwar zeitgleich, aber jede:r für sich sprechen.

Die erwähnte akustische Verstärkung ist Teil von *Liquid Loft*s signature practice der »akustischen Dislozierung«, die in Kooperation mit dem Komponisten Andreas Berger entwickelt wurde. Das Verfahren umfasst drei Schritte zwischen Ent- und Verkörperungen der Stimmen der Performer:innen: erstens die Aufnahme von Texten, die die Tänzer:innen teils selbst sprechen und die teils von anderen Personen gesprochen werden; zweitens die elektronische Bearbeitung und Komposition der Aufnahmen nicht nach semantischen, sondern vielmehr klanglich-musikalischen Parametern; und drittens die Wiedereinverleibung der den einzelnen Tänzer:innen zugeordneten Stimmen mittels präziser Synchronisation der Lippen, Gesten und Posen.

Die Synchronisation der Stimmen findet in *My Private Bodyshop* in einem minimalistischen Bühnensetting statt, entworfen von Erwin Wurm: Auf weißem Tanzboden ist jedem/jeder ein eigener schwarzer Lautsprecher als sicht- und hörbares Objekt zugeordnet. Die Lautsprecher fungieren hier als offensichtliche technologische Extension des organischen Körpers, als prothetisches Körperteil, das – in variable räumliche Positionen gebracht – einmal akzentuiert, ein anderes Mal (fast) nicht mehr wahrgenommen wird: So ersetzen die schwarzen Lautsprecherquader etwa jeweils die Köpfe der zu Beginn des Stücks liegenden Figuren, während aus ihnen eine verlangsamte, verzerrte Version des Elvis-Songs *Blue Moon* singt. An späterer Stelle platzieren die Tänzer:innen ihr Stimmobjekt hinter sich auf dem Boden oder tragen es unter dem Arm durch den Raum (Abb. 1–2).

technology and human goals.« (N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press 1999, S. 3.)

- 8 Knowles: Film, Performance, and the Spaces Between: The Collaborative Works of Mara Mattuschka and Chris Haring, S. 98.
- 9 Grundlage der Analyse ist eine Videoaufzeichnung der Premiere im September 2005 im Tanzquartier Wien, Video: Michael Loizenbauer.
- 10 Hayles: *How We Became Posthuman*, S. 5.
- 11 Liquid Loft, <https://liquidloft.at/de/projects/my-private-bodyshop-2/#> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

Abb. 1: Liquid Loft: My Private Bodyshop. © Michael Loizenbauer.



Abb. 2: Liquid Loft: My Private Bodyshop. © Michael Loizenbauer.



Die bearbeiteten Lautsprecherstimmen produzieren in ihrer Verkörperung durch die Tänzer:innen vier unterschiedliche cyborgartige Figuren, die jede für sich ein spezifisches Amalgam anthropomorpher Maschinen ist: der sich mit maschinellen Geräuschen bewegende Roboter, der nur gelegentlich unverständlich murmelt; die Figuren einer ›Frau‹ und eines ›Mannes‹, aus deren Stimm-Körpern aber immer wieder technologische Durchdringung spricht; sowie eine ›Cyborg‹, die als künstliche Frau erscheint. Ihre Berichte sind vielfach nicht zu verstehen, sie sprechen verzerrt und in entfremdeten fremden Sprachen, durchsetzt von maschinellen Geräuschen, sie sprechen von Liebe, Begehrten, Wünschen. In einer Szene gegen Ende beschwören alle vier mit einer geteilten Stimme, die aus unterschiedlichen Stimmen synthetisiert erscheint, den frei adaptierbaren Körper: »I have a whole society right here in my mind. Who says that this body can only have one personality?«

Die Stimm-Körper in *My Private Bodyshop* affirmieren und irritieren in ihren wechselnden Klanglichkeiten und jeweiligen Verkörperungen durch die einzelnen Tänzer:innen essenziellistische Körper-Stimm-Beziehungen. Das heißt, in graduellen, technologisch erzeugten Verschiebungen fließen die Figuren zwischen Attribuierungen, die zwischen ›weiblich‹, ›männlich‹, ›maschinell‹ und ›menschlich‹ changieren. So stellt beispielsweise das extreme Nach-unten-Pitchen der Stimme eines männlich lesbaren Performers die codierte Verbindung von sonor-tiefer Stimme und Maskulinität heraus, die sich zugleich dem maschinellen Sound annähert, der seine Bewegungen begleitet. Analog dazu geht die schnelle, hohe, von einer Tänzerin verkörperte Sprechstimme über in den Klang des Vorspulens eines Videos, begleitet von immer schnellerem Gestikulieren. Beide Beispiele rekurrieren auf unsere medialisierte Wahrnehmung von Körpern, wenn sie auf parodistische Weise stereotype Geschlechtszuordnungen der Stimme – ›Männer haben tiefe, Frauen hohe Stimmen‹ – mit technologischen Klängen verbinden. Dabei setzen die in der Durchdringung von Technologie und Körper posthuman wirkenden Figuren der Inszenierung Geschlechterstereotype in parodierender Überzeichnung fort. Gleichwohl werden diese immer wieder irritiert: wenn die Stimme etwa cross-gendered Diskrepanzen zum sichtbaren Körper erzeugt; sich alle vier Performer:innen unisono eine vervielfachte Stimme teilen; eine Tänzerin mit abwechselnd nach oben und unten gepitchter Stimme spricht; wenn Stimmen Klänge medialer Räume annehmen oder sich zu gänzlich nicht-humanen Maschinengeräuschen transformieren.

Die Inszenierung von Stimmen und Körpern in *My Private Bodyshop* basiert einerseits auf deren technologischer Trennung, wie sie Hans-Thies Lehmann in Bezug auf das sogenannte postdramatische Theater unter dem Stichwort der Dissemination von Stimmen und damit verbundenen Effekten der Desubjektivierung und Dehumanisierung beschrieben hat;¹² andererseits spielt die Synchronisation und damit Einverleibung spezifischer Stimmen durch spezifische Körper eine entscheidende Rolle. Diese ist gerade nicht mit Begriffen der Dissemination zu beschreiben. Die tänzerische Synchronisation verleiht der Stimme einen Körper, sie performt Stimme vielmehr und wirft damit auch Fragen nach der vokalen Verkörperung von Geschlecht auf. Die beiden folgenden Abschnitte widmen sich der Frage nach dem Status des Stimm-Körpers in *Liquid Lofts*

12 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 277–279.

Verfahren: zunächst mit Blick auf die Situierung der Stimme, anschließend hinsichtlich ihrer Verkörperung.

»Akustische Dislozierung«: Wo ist der Ort der Stimme?

Die Rede von der akustischen Dislozierung legt den Prozess der Aufteilung eines zuvor einheitlichen, ganzen Ortes nahe.¹³ Aber was genau ist hier mit Ort gemeint? Die Einheit des Subjekts mit seiner Stimme? Die Situiertheit des Körpers im Hier und Jetzt? Und inwiefern kann in *My Private Bodyshop* von einer Verschiebung, Entzweiung von Stimme und Körper oder einer Entortung der Figuren gesprochen werden? Die folgenden Überlegungen gehen diesen Fragen nach und erkunden die Voraussetzungen dieser begrifflichen Setzung und ihre Implikationen.

Stimme als klangliches Phänomen ist Raum.¹⁴ Gleichzeitig kann die Stimme mit Jenny Schrödl als »Labyrinth«¹⁵ beschrieben werden, indem sie vielschichtige Räume eröffnet:

»[S]o trifft man auf ein komplexes Gefüge von ineinander geschichteten und miteinander korrelierenden Räumen, auf Klangräume wie auf Räume des Körpers, der Sprache und des Subjekts, auf Hör-, Affekt-, Imaginations- und Erinnerungsräume, auf medientechnologische Räume ebenso wie auf Kommunikations- und Interaktionsräume.«¹⁶

Die allgemeine Räumlichkeit der Stimme und ihr Vermögen, spezifische – reale wie imaginäre – Räume zu öffnen, machen sich *Liquid Loft* zu Nutze. Im Kontext ihrer Praxis der Dislozierung verstehen sie Stimme als Teil eines umfassenden »sound environments«¹⁷ einer Figur. Das heißt, die Stimmkompositionen in *My Private Bodyshop* beinhalten neben gesprochenen Passagen – in denen auch die Räume resonieren, in denen die Stimmen aufgenommen wurden – unter anderem Umgebungsgeräusche, medientechnologische Sounds und spezifische mediale Räume, etwa wenn ein Tänzer mit einer unverständlichen Stimme spricht, die an den verzerrten Sound einer Fernsehübertragung erinnert. Die bearbeiteten und elektronisch verstärkten Stimmräume vermögen die auf der Bühne im Hier und Jetzt agierenden Figuren in ein je spezifisches – mediales, kulturelles, imaginäres – Umfeld zu versetzen, das immer wieder abweicht vom geteilten Raum der Aufführung. Fern eines Verständnisses von Stimme als Signum von Präsenz und Identität umspült die Stimme als »Sound Environment« hier vielmehr den ihr zugeteilten Körper und verleiht ihm einen temporären, wandelbaren Ort.

Dieses Verfahren trägt auch maßgeblich zur Vereinzelung der Figuren bei. Jede der Figuren scheint in einer anderen klanglich erzeugten Blase zu agieren, nur gelegentlich

13 Von lat. *dislocare*: verschieben, *dis*: entzwei, *locus*: Ort, Stelle.

14 Vgl. u.a. Connor: *Dumbstruck*, S. 13: »I want to say now that the voice takes up space, in two senses. It inhabits and occupies space; and it also actively procures space for itself. The voice takes place in space, because the voice is space.«

15 Jenny Schrödl: Stimm(t)räume. In: Kolesch / Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*, S. 143–160, hier S. 144.

16 Ebd.

17 Chris Haring, unveröffentlichtes Interview mit J.O., 27.09.2017.

teilen sie sich eine gemeinsame. Im beschriebenen Effekt der Dislozierung von Körpern durch Stimmen resonieren damit auch soziale Dislozierungen, wie Oliver Marchart sie in seiner Analyse der prekären neoliberalen Gesellschaft beschreibt und die an den thematischen Rahmen der Produktion anschließen: Die »Dislozierung des Sozialen« umfasste, so Marchart, unter anderem die »Dislozierung persönlicher wie sozialer Identität«, sie trage »zur Neurotisierung des Individuums«¹⁸ bei und folge dem »Modell eines relationalen, nicht-determinierten sozialen Raumes«¹⁹.

Während *Liquid Lofts* Bezeichnung der »akustischen Dislozierung« hinsichtlich der wahrgenommenen Entortung und Beziehungslosigkeit der Figuren durchaus treffend sein mag, ist ihr bezüglich der implizierten strukturellen Trennung von Stimme und Körper mit Skepsis zu begegnen.²⁰ Dislozierung steht ebenso wie die Rede vom »Sound Environment« in enger Beziehung zu dem vom kanadischen Komponisten und Klangforscher R. Murray Schafer Ende der 1970er Jahre geprägten Begriffs der Schizophrenie. Abgeleitet vom griechischen *schizo* für »geteilt« entwirft Schafer den Begriff, um die durch elektroakustische Technologien seit dem frühen 20. Jahrhundert virulent gewordene Spaltung zwischen einem *originalen Klang* und seiner *Reproduktion* zu beschreiben. Teil dieser modernen schizophonen Kondition sind nach Schafer nicht nur Stimmen, sondern ganze Klangumgebungen, die in beliebige Kontexte übertragen werden können: »Any sonic environment can now become any other sonic environment.«²¹ Schafer versteht Schizophrenie explizit negativ, wenn er ihre pathologischen Bezüge und entfremdenden Effekte betont: »I coined the term *schizophonia* [...] intending it to be a nervous word. Related to schizophrenia, I wanted it to convey the same sense of aberration and drama.«²² Wie Jonathan Sterne zum Begriff Schizophrenie treffenderweise anmerkt, akzentuiere dieses Verständnis – wie es auch der Dislozierung im Sinn einer Trennung von Stimme und Körper zugrunde liegt – die hierarchische Unterscheidung in (eigentliches) Original und (abweichende) Kopie. Im Weiteren setze dies nicht nur die zweifelhafte Annahme einer vortechnologischen, essenzialistischen Ganzheit von Körper und Stimme voraus (die erst durch die Technologie zerstört werde), sondern ebenso deren Geschichtslosigkeit.²³ Dabei werde zudem der technologische Übertragungsprozess selbst in seiner vermeintlichen Neutralität ausgeblendet. Wenn die schizophone Konstitution der elektroakustischen Stimme eines evident macht, dann ist es jedoch das grundlegende prekäre Verhältnis von Stimme und Körper vor jeglichem technologischen Zugriff: Eine Stimme ist nie identisch mit »ihrem« Körper, sondern immer schon innen und außen,

18 Oliver Marchart: *Die Prekarisierungsgesellschaft*. Bielefeld: transcript 2013, S. 36.

19 Ebd., S. 86.

20 Siehe dazu etwa: »Die unverkennbaren Sound Environments, entwickelt in enger Zusammenarbeit mit Andreas Berger, sind fester Bestandteil des Bühnensets und der choreographischen Arbeitsweise von Chris Haring und Liquid Loft. Diese idiosynkratischen Verfahren der akustischen Dislozierung lassen neue Denk- und Bewegungsräume im Tanz entstehen: Das individuelle Klangumfeld wird verschoben, die Stimme vom Körper getrennt und verfremdet zurückgegeben. Dies erlaubt den Tänzer:innen neue, überraschende Möglichkeiten der Rekombination ihrer Ausgangselemente.« (Pucher: Chris Haring und Liquid Loft – Vom Fremdkörper zum talking head, S. 46.)

21 Schafer: *The Soundscape*, S. 91.

22 Ebd., S. 90–91.

23 Vgl. Sterne: *The Audible Past*, S. 20–21.

selbst und anderes zugleich, eingebunden in spezifische soziale und kulturelle Prozesse. Gleichermaßen gilt umgekehrt für Audiotechnologien, wie Sterne in seinen historischen Studien nachdrücklich aufzeigt: »[S]ound reproduction – from its very beginnings – always implied social relations among people, machines, practices, and sounds.«²⁴

Wenn *Liquid Loft* mit ›akustischer Dislozierung‹ die Trennung einer Stimme von ›ihrem‹ Körper bezeichnen, dann suggeriert dies nicht nur eine zweifelhafte authentische Ganzheit der *nicht* elektroakustisch bearbeiteten Stimme mit einem Körper, sondern ruft eine ganze Kette von Dichotomien auf, wie authentisch – medialisiert, Original – Kopie, Körper – Maschine,²⁵ die genau konträr zum Topos gegenwärtiger medial-technologischer Durchdringung stehen, wie *Liquid Loft* sie inszenieren. Arbeiten wie *My Private Bodyshop* können treffender mit Stephen Connors Konzept des *vokalen Raums* gedacht werden, das er aus der historischen Analyse der Bauchrednerei heraus entwickelt. Ähnlich wie den eingangs zitierten Labyrinthen der Stimme ist dem *vokalen Raum* keine Differenz von technologischer und ›natürlicher‹ Stimme inhärent. Zugleich betont er die vom Vokalen aufgerufenen komplexen Verflechtungen zum phänomenalen Körper sowie zu sozialen und kulturellen Kontexten:

»I mean to signal with this term the ways in which differing conceptions of the voice and its powers are linked historically to different conceptions of the body's form, measure, and susceptibility, along with its dynamic articulations with its physical and social environments. *In the idea of vocalic space, the voice may be grasped as the mediation between the phenomenological body and its social and cultural contexts.* Vocalic space signifies the ways in which the voice is held both to operate in, and itself to articulate, different conceptions of space, as well as to enact the different relations between the body, community, time, and divinity.«²⁶

My Private Bodyshop entwirft in diesem Sinn spezifische *vokale Räume*, die als Scharnier zwischen den phänomenalen Körpern der Tanzenden und den jeweiligen aufgerufenen kulturellen, historischen Kontexten fungieren: Sie versetzen die Tanzenden in klangliche Umgebungen, in denen spezifische mediale Räume und Technologien ebenso widerhallen wie dystopische Science-Fiction-Visionen und deren Figurationen von Maschinenmenschen, Robotern oder Cyborgs. Indem die Tänzer:innen die *vokalen Räume* verkörpern, verleihen sie ihnen einen Ort in ihrem Körper, zugleich werden Letztere durch die *vokalen Räume* anderswohin versetzt. Dies ist kein spezifisches Vermögen der technologisch bearbeiteten Stimmen, diese akzentuieren vielmehr das grundlegende Paradox der Stimme, zugleich auf einen spezifischen Körper wie auf ihren je spezifischen komplexen Klangraum zu verweisen. Nicht zuletzt betont das Konzept des *vokalen Raums* damit die Verflechtungen von Visuellem und Auditivem und richtet sich gegen Vorstellungen, die im Kontext von audiovisuellen Medien Hören und Sehen als zwei getrennte Elemente verstehen. Darauf verweist auch Michel Chion hinsichtlich des Mediums Film: Statt ›Bild-‹ und ›Tonspur‹ als homogene Einheiten zu denken, deren Bruchlinie in ihrem

24 Ebd., S. 219.

25 Vgl. Miriam Young: *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. London: Taylor and Francis 2015, S. 6.

26 Connor: *Dumbstruck*, S. 13, Herv. J.O.

Aufeinandertreffen verlaufe, lägen die Differenzen vielmehr bereits innerhalb der Heterogenität des Sicht- wie Hörbaren – etwa in »Bewegungen, Spuren, Codes«²⁷ –, die in punktuellen und stets spezifisch kontextualisierten Kombinationen zusammenträfen.²⁸

Begriffe wie Dislozierung, Schizophonie oder Dissemination von Stimmen, die unter Berufung auf die moderne technologische Kondition den Topos körperlicher Entfremdung, Verzerrung, Fragmentierung hervorheben, scheinen mit ihrer Betonung der Trennung nicht nur reduktionistisch, sondern unzureichend zur Beschreibung dieses komplexen Gefüges. Denn wie *My Private Bodyshop* exemplarisch zeigt, ist weniger der Akt des »Trennens« der entscheidende Schritt, sondern die Frage, welche spezifischen Verkörperungen vokale Räume finden.

›Gesprochen-Werden‹ und ›Performing Voice‹

Die Verkörperung der vokalen Räume bei *Liquid Loft* folgt zwei tendenziell gegenläufigen Prinzipien: einerseits hinsichtlich des Produktionsprozesses einer Choreographie des ›Gesprochen-Werdens‹, andererseits im performativen Konstruktionsprozess von Stimm-Körpern in der Aufführung einem ›Performing Voice‹.

Die Bewegungstechnik, die *Liquid Loft* angelehnt an die Technik der Synchronisation im Playback entwickelt haben, bezeichnet Haring als »Gesprochen-Werden«²⁹. Bewegungsanalytisch ist die Rede vom Gesprochen-Werden bei *Liquid Loft* wörtlich zu nehmen, denn die Artikulationen der Stimme werden in bewegte Artikulationen des Körpers übertragen, wie es etymologisch im lateinischen *articulatio* als ›Gliederung‹, ›Gelenk‹ und ›deutliche Aussprache‹ verknüpft ist. Als Bewegungsmaterial dienen alltägliche Gesten und Posen sowie deren Transformationen in Bildmedien. Bewegungsanalytisch betrachtet, beruht die Technik auf isolierten Rotationen, Beugungen und Streckungen vor allem der distalen Gelenke (Abb. 3–4). Charakteristisch ist der sukzessive Verlauf der Bewegungen durch einzelne Gelenke, in dem die typische Bewegungssprache der Roboterfigur dechiffrierbar ist. Hinsichtlich der energetischen Modulierung überwiegt ein durch Pausen rhythmisch gegliederter, ansonsten aber gleichbleibend geführter, leichter Energiefluss. Ähnlich der schwerkraftlosen Bewegungsqualität computeranimierter Figuren wird so ein Effekt kontinuierlich ›morphender‹ Posen erzeugt. Darüber hinaus sind Wiederholungen und eine durch Frontalität und Statik der Tanzenden erzeugte Bildlichkeit

27 Michel Chion: Ton und Bild – eine Relation? Hypothesen über das Audio-Visuelle. In: Butte / Brandt (Hrsg.): *Bild und Stimme*, Paderborn: Fink 2011, S. 48–63, hier S. 53.

28 Vgl. ebd.

29 Chris Haring, unveröffentlichtes Interview mit J.O., 27.09.2017: »Was sich von Anfang an durchzogen hat, war eine Bewegungssprache, die uns sehr interessiert hat. Und das war immer so dieses leicht Fluide, Durchlässigkeit, ein Separieren und dem gegenübergesetzt aber auch ein Abhacken, ein sehr klares rhythmisiertes Brechen der einzelnen – wir haben immer von Linien gesprochen. Also nicht nur einfache Linien, wie im Ballett zum Beispiel, wo diese komplizierte Körperlichkeit immer sehr stark vereinfacht wurde auf Linien, ... wenn ich also aus den zwei Armen nicht einfach eine Gerade mache, sondern zehn Geraden. Weil genau das trägt dann diese Schriftzeichen in sich und hat meiner Meinung nach auch die Schärfe einer Artikulation und Präzision.«

markante Elemente. Auf diese Weise entsteht eine Bewegungstechnik, die in den alltäglichen Gesten der Figuren ›authentischen‹ Ausdruck suggeriert, der aber zugleich die für Expressivität von Bewegung im dramatisierten Sinn notwendigen energetischen Akzente und Differenzierungen fehlen, wodurch sich ein künstlicher Eindruck vermittelt.

Abb.3-4: *Liquid Loft: My Private Bodyshop*. © Michael Loizenbauer.



Die Stimmräume der einzelnen Figuren entstehen, ebenso wie ihre Verkörperungen, im Laufe eines Probenprozesses über Improvisationen, werden aber zur Performance hin detailliert festgelegt. In diesem Prozess kommt der Stimme im Sinne des Gesprochen-Werdens eine stark manipulative Funktion zu. Wenn *Liquid Loft* Körper in ihren Inszenierungen als ›kybernetische Landschaft‹³⁰ verstehen, dann sind es die Stimmen, denen hier die ›Steuerung- und Kontrolle der Körper zukommt. Haring beschreibt dies so:

»Andreas Berger [...], der immer für unseren Sound zuständig ist seit dieser Zeit – hat ein sehr gutes System entwickelt, wie man sehr schnell damit improvisieren kann. Das basiert dann darauf, dass ich eine Stimme nehme, ich pitche sie rauf, ich erhöhe sie, verlangsame sie und was passiert dann mit dir, wenn du das machst? Ich kann dich jederzeit vervielfältigen usw. Das hat ein riesiges Spielfeld eröffnet, mit dem wir eigentlich noch immer spielen.«³¹

Produktionsästhetisch basiert das Verfahren auf stummen Tänzer:innen, die die von den Stimmen aufgerufenen Körper synchron visualisieren. Im Kontext des Films, der für *Liquid Loft* stark medial geprägte Arbeit einflussreich ist, hat Kaja Silverman jene Synchronizität als Paradigma der verkörperten weiblichen Stimme bezeichnet. Ihrer feministischen Diagnose zufolge sei die unbedingte Synchronizität von Stimme und Körper die

³⁰ Chris Haring, unveröffentlichtes Interview mit J.O., 27.09.2017.

³¹ Ebd.

vom Film etablierte Norm, die bei weiblichen Figuren zum Imperativ werde.³² Der Status der weiblichen Stimme nach Silverman »ist analog zu dem eines bespielten Bandes, das endlos das wieder abspielt, was zu irgendeinem vorgängigen Zeitpunkt aufgezeichnet wurde«³³. Dieser unterworfene Standpunkt äußere sich zudem im kontrollierten Modus des Gesprochen-Werdens, wobei »das weibliche Subjekt idealiter sowohl beobachtet und belauscht wird, und [...] das Ergebnis dieser doppelten Überwachung ist, dass sie selbst dann, wenn sie ihr eigenes Sprechen zu kontrollieren scheint, gesprochen wird.«³⁴ Dieser Kritik an der Verkörperung setzt Silverman eine Entkörperung der weiblichen Stimme entgegen. *Liquid Loft* folgen in ihrer Arbeitsweise der ›gesprochenen‹ Tänzer und Tänzer:innen dem Imperativ der Synchronizität und dem damit verknüpften hierarchischen Modell der weiblichen Stimme: verkörpert, aber in ihrem reproduzierenden Status nur scheinbar selbstbestimmt.

Dieses hierarchisch strukturierte Verhältnis von Stimme als Medium der Aufzeichnung und Regelwerk, auf das sich der stumm agierende Körper bezieht, ruft zudem im Kontext des Tanzes Parallelen zum Verhältnis von Choreographie und Tanz auf, das André Lepecki wie folgt charakterisiert hat:

»[A]s a system of command, choreographic scoring reveals the formation of obedient, disciplined, and (pre)formatted bodies—technically and subjectively fit to produce and (more importantly perhaps) to reproduce certain staged images conveyed by an authorial will. And yet, the risky uncertainty in the act of dancing keeps in place a certain degree of improbability and freedom in the performance outcome.«³⁵

Die aufgezeichneten Stimmen in *My Privat Bodyshop* fungieren als eine solche choreographische Struktur – eine Art vokaler Score, ein »system of command« –, entlang derer die Körper ihre Bewegungen modellieren und strukturieren. Choreographie wäre hier in diesem Sinn vielmehr *Choreophonie*: Statt einer *Vorschrift* tritt die Stimme in ihrer autoritären Dimension als ordnende und *bestimmende* Instanz hervor. Ihr ist in diesem Zusammenhang eine spezifische Macht eigen, sie gibt nicht nur die Struktur vor, sondern dominiert auch, wie und als was die Körper wahrgenommen werden. Dennoch wahrt der tanzende Körper, wie Lepecki feststellt, in Bezug auf die choreographische Vorschrift immer einen Grad an Differenz und Kontingenz. Ebenso vermögen die Tanzenden in *My Private Bodyshop* der Stimme bewegt zu widersprechen, indem sie sie anders performen.

*Liquid Loft*s Prinzip des Gesprochen-Werdens hebt eines hervor: Stimme ist nie ein ausschließlich akustisches Phänomen. Denn nicht nur ist jede Stimme immer »auf der Suche nach einem Körper«,³⁶ in dem sie sich verkörpern kann, in diesem Prozess sind Hören und Sehen fundamental miteinander verbunden und kulturell konditioniert. Das von *Liquid Loft* verwendete Verfahren des Playback, wie es bereits ›live‹ in Puppentheater und Bauchrednerei sowie mit aufgezeichneten Stimmen in Popkultur und Praktiken

32 Vgl. Kaja Silverman: Die weibliche Stimme ent-körpern (1984). In: Kathrin Peters / Andrea Seier (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 71–90, hier S. 73.

33 Ebd., S. 72.

34 Ebd., S. 76.

35 André Lepecki: *Singularities. Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge 2016, S. 16.

36 Dolar: *His Master's Voice*, S. 82.

des Drag zu finden ist, macht sich diese Verbindung von Stimme und Körperbewegung immer schon zu Nutze und führt damit zum zweiten wesentlichen Aspekt der Verkörperung von Stimme in *My Private Bodyshop: Performing Voice*.³⁷ Das Playback-Prinzip überträgt *Liquid Loft* auf den Tanz, basierend auf dem in der Popkultur etablierten Ensemble von Lautsprecherstimme, bewegendem Körper sowie einem jeweils kulturell konditionierten Sensorium, das beides zusammenfügt. Über die Synchronisation *performen* die Tanzenden die Stimmen aus ihren Lautsprecherprothesen. Die Stimme *performen* meint hier Verkörperungen, die zwischen (*un*)*doing gender* und (*un*)*doing human* changieren. So imitieren die Manipulationen der Stimmen künstlich erzeugte Stimmen – wie sie im kulturellen Gedächtnis vermittelt durch Literatur, Film, Popmusik existieren. Gleichzeitig erscheinen die Tänzer:innen, die diese Stimmen *performen*, als künstliche Menschen, die Menschen imitieren. Nicht zufällig wird die Produktion gerahmt von Elvis' melancholischem Liebeslied, performt von zwei am Boden liegenden ›Lautsprechermensch:en‹, die den künstlichen Sound der Stimme mit der Geste langsam rotierender Hände zu ihrem eigenen Gesang machen: je nach Perspektive als fühlende Maschine oder technologisch durchdrungener Mensch.³⁸

Erst, indem die Stimmen durch Gesten und Posen *performt* werden, entstehen je spezifische Figuren, die die Kategorien des menschlichen Körpers allgemein und dessen geschlechtliche Verfassheit im Speziellen offenkundig als Konstruktionsprozesse erscheinen lassen. So etwa die Cyborg-Figur der Tänzerin Ulrika Kinn Svensson, die feminin und erotisch konnotierte Haltungen mit seitlich verschobener Hüfte, den Körper berührenden Händen und in den Nacken gelegtem Kopf durch extrem nach innen verdrehte Knie und überdehnt positionierte Hände in zerrbildartige Torsionen überführt. Ihre Bewegungen werden wiederholt begleitet von maschinellen Geräuschen. Die Figur erzählt mit metallischer Stimme und ausdruckslosem Gesicht eine Anekdote von der Geburt zweier identischer Wesen, die durchsetzt ist mit Füllworten wie »Umm« und »You know?«. Das Menschliche, das heißt Affekt und Expressivität, wird nicht klanglich, sondern vielmehr rhythmisch durch den unterbrechenden ›Fehler‹ – die Versprecher, Füllworte, hörbares Luftholen, Pausen – in die künstliche Stimme eingefügt.

Aufschlussreich im Zusammenhang mit der Performativität der verkörperten Stimme ist die Bedeutung des Playback oder Lip-Synch in Drag-Performances. Annette

37 Steven Connor beschreibt dieses vokale-physische Zusammenspiel mit Blick auf die Puppe der Bauchrednerei. Diese verbinde »Hand, Finger, Gesicht, Mund und Stimme zu einem einzigen Verbund. [...] Die Art und Weise, wie der Bauchredner seine Stimme durch die sprechende Puppe überträgt, ist als eine Art Anagramm aller Elemente zu lesen, die sich bei der gewöhnlichen Stimmbildung zusammenfügen. *Die Stimme ist die Syntax des Körpers*, seine Haltung, sein Ton, seine Spannung und Ausweitung [...]« (Connor: *The Strains of Voice*, S. 163–164, Herv. J.O.)

38 Siehe auch Miriama Young, die darauf verweist, dass die erste synthetische, computergenerierte Stimme paradigmatischerweise ein Liebeslied gesungen hat: »It is significant [...] that the first song that the computer speech synthesiser would ever transmit should be a love song. John Larry Kelly Jr and Louis Gerstman's voice recorder synthesiser (vocoder) for IBM 704 used phonetic transcription (1962). To illustrate the new technology – John Larry Kelly Jr and Carol Lockbaum programmed the synthesised voice, Max Matthews provided the programmed harmonic accompaniment – the inventors composed an entirely synthetic rendition of ›Bicycle Built for Two‹ (Daisy Bell).« (Young: *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*, S. 80.)

Schlichter spricht in diesem Kontext von der unmöglich zu erreichenden Vereinigung von Körper und Stimme als einer Arbeit, Geschlecht performativ entsprechend der jeweiligen kulturellen Normen zu erzeugen:

»The alterity of the voice of drag has to be repressed in the name of gender intelligibility. Chion's notion of playback as effort to (re)unite two separate dimensions of the visual and the aural supplements the theory of performative gender insofar as the production of the ›culturally habitualized correspondence between body and voice‹ (Finster, 1997) appears as an accomplishment that results from the labor of playback.«³⁹

Damit eröffnet gerade die Verkörperung elektroakustischer Stimmen nach Schlichter das Potenzial der Deessenzialisierung: »the voice of the machine lends itself so obviously to a denaturalization of gender by implying that (gender) identity depends on discursive, material, technological prosthetics.«⁴⁰ In ähnlicher, wenn auch allgemeinerer Weise hat Teresa de Lauretis bereits 1987 in ihrem Artikel *Technologies of Gender*⁴¹ auf das Vermögen von Technologien verwiesen, jeweilige Geschlechternormen zu reproduzieren, aber auch zu verschieben: ein »movement in and out of gender«.⁴² In Anerkennung der sozialen und kulturellen Bedingtheit von Technologien situiert sie das Potenzial für Veränderung nicht in der Negation von Normierungen, sondern darin, sie in Spannung zu versetzen durch »contradiction, multiplicity, and heteronomy«⁴³.

Inszeniert zwischen choreographischer – oder besser choreophoner – Fremdbe- stimmung der Körper und der performativen Aneignung der Stimmen im Sinne des Playback, erzeugen die Stimm-Körper von *My Private Bodyshop* genau jene unsichere auktoriale Position, wie sie Figurationen des Posthumanen eigen ist. Eine Irritation, vergleichbar den von Lauretis genannten Widersprüchen, zeichnet die Figuren hier aus, die damit zwar bestehende Geschlechternormen und medial geprägte Wahrnehmungsmuster nicht verschieben, aber Prozesse ihrer medialen Konstruiertheit offenlegen. Denn die posthumane Imitation des Menschlichen rekurriert hier auf Verkörperungen von Gender, die zumeist entsprechend binärer Logiken ›gelesen‹ werden können und Stereotype parodistisch überzeichnet wiederholen. So sind die im ›Bodyshop- konstruierten Körper mitnichten frei von kulturellen Konventionen. *Liquid Lofts* provisorische Stimm-Körper sind vielmehr situiert zwischen den Polen essenzialistischer Verkörperungen und der Illusion (technologisch ermöglichter) völlig frei konstruier- und wählbarer posthumaner Subjekte, wie sie neoliberalen Selbstoptimierungsverspre- chen innewohnt, aber auch in Begriffen wie Dislozierung mitschwingt. Dies droht zu ignorieren, dass auch im freien Spiel der (theater-)technischen Möglichkeiten sowohl

39 Schlichter: Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity, S. 47.

40 Ebd., S. 48.

41 In explizit feministischem Kontext subsumiert de Lauretis darunter den Komplex ›sozialer Technolo- gien‹ wie Diskurse, Epistemologien, alltägliche Praktiken und nicht zuletzt das Kino (vgl. Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1987, hier S. 2).

42 Ebd., S. 26.

43 Ebd.

diese selbst als auch die Wahrnehmung der performativ erzeugten Körper jeweiligen historisch-kulturellen Konditionierungen unterliegen.

Les Ballets Suédois *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921)

»New media do not pass the body by or make it obsolete; they extend it and supplement it. We might call this the archaism of new media. The latest media do not surpass the old media of face, voice, presence: they return to and reinforce them.«¹

John Durham Peters

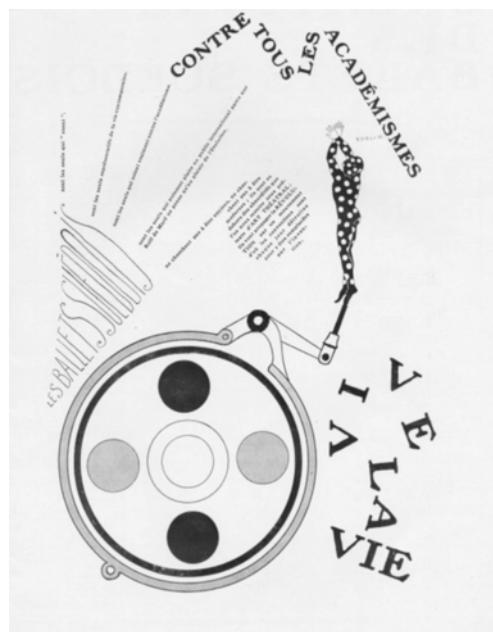
Dieses Kapitel untersucht mit der Inszenierung *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) ein Ballett, in dem Stimmen und Körper – angelehnt an die modernen Technologien Phonographie, Photographie und Film – produktionsästhetisch radikal getrennt werden. Damit nimmt die Inszenierung nicht nur filmische Verfahren der Trennung und Synchronisation von Stimmen und bewegten Körpern vorweg, sie stellt zudem eine radikale Gegenposition dar zu Konzepten der verinnerlichten Stimme, wie sie freien Tanz und Ausdruckstanz prägen.² In dem Gefüge von Mensch und Maschine erscheint – so die These – vielmehr die Kategorie des Posthumanen *avant la lettre*.

Die avantgardistische Tanzcompagnie *Les Ballets Suédois* wird 1920 vom schwedischen Kunstsammler und Globetrotter Rolf de Maré in Paris gegründet. Ihre Heimstatt findet die Truppe in den fünf Jahren ihres Bestehens im modernistischen Pariser *Théâtre des Champs-Elysées* unweit des ehemaligen Weltausstellungsgeländes mit dem Eiffelturm. Der junge schwedische Tänzer Jean Börlin, ein Schüler Michel Fokines, wird von de Maré als Choreograph und Solotänzer für die rein schwedisch besetzte Compagnie gewonnen. Die *Ballets Suédois* verstehen sich als Rivalen der *Ballets Russes* und positionieren sich programmatisch an der Spitze der Avantgarde, wie zahlreiche manifestartige Typographien betonen.

¹ Peters: *The Voice and Modern Media*, S. 95–96.

² Siehe dazu Ostwald: *Choreografien des Lachens und Lallens*.

Abb. 5: Francis Picabia: *Contre tous les Académismes*.
In: *La Danse* Nov.–Dez. 1924. © Bildrecht, Wien 2023.



Auf Francis Picabias Plakat »Contre tous les Académismes« (Abb. 5) wird ihre Modernität paradigmatisch aus dem trichterförmig wie ein Lautsprecher gedruckten Schriftzug *Les Ballets Suédois* ausgerufen: »[I]ls vont propager la RÉVOLUTION par un mouvement d'où les conventions sont chaque jour détruites pour y être remplacées par l'invention.« Weiter heißt es, die *Ballets Suédois* seien »les seuls représentatifs de la vie contemporaine« und »les seuls qui puissent plaire au public internationale«.³ Neben den aus dem Lautsprecher tönen Wörtern versetzt ein maschinelles Getriebe eine menschliche Figur – beschriftet mit »Börlin« – passiv in eine gedachte Auf-und-ab-Bewegung. Börlins gesamter Körper ist, abgesehen von den Händen, mit einem Muster weißer Punkte auf schwarzem Grund bedeckt, das einen Bezug herstellt zu den auf der Maschine gezeichneten Punkten. Die Geste der nach oben gestreckten, überkreuzten Hände der Figur ist das einzige Residuum menschlicher Bewegung auf diesem Plakat der *Ballets Suédois*. Am Beispiel dieses Bildes lassen sich drei Aspekte festmachen, die die Ästhetik der Schweden allgemein und *Les Mariés de la Tour Eiffel* im Besonderen bestimmen: erstens die Einbindung neuer Technologien, die die gleiche Bedeutung wie menschliche Körper erfahren; zweitens ein Verständnis von Tanz, das den tanzenden Körper nicht in den Vordergrund stellt, sondern in ein transdisziplinäres Geflecht der

3 Francis Picabia: *Vive la Vie. Contre tous les Académismes*. In: *La Danse* Nov.–Dez. (1924), o.S. Übers.: »[S]ie werden die REVOLUTION durch eine Bewegung verbreiten, in der Konventionen jeden Tag zerstört werden, um durch Erfindungen ersetzt zu werden.« Die *Ballets Suédois* seien »die Einzigsten, die das zeitgenössische Leben repräsentieren«, sowie »die Einzigsten, die dem internationalen Publikum gefallen können«.

Künste einbindet;⁴ drittens der modernistische Anspruch des Kosmopolitischen,⁵ der sich in den eklektischen Referenzen ihrer Inszenierungen, dem »international character of their repertoire«⁶ widerspiegelt, gerichtet an ein internationales, tatsächlich aber westliches, Publikum. Aus dieser Position heraus zeichnen sich die Arbeiten der Schweden durch ein thematisches Spektrum aus, das in paradigmatischer Weise die einander bedingenden Facetten der Moderne von ›Primitivismus‹ und ›Technologisierung‹ umfasst.⁷ Der Autor Blaise Cendrars nennt *Les Mariés* eine von Börlins wichtigsten Arbeiten. Dessen Stil charakterisiert er dabei mit einer Aufzählung von Ähnlichkeiten: So stellt er Börlin zunächst in eine Reihe mit im zeittypischen europäischen Diskurs als ›wild‹ und ›primitiv‹ markierten Figuren.⁸ Im gleichen Atemzug setzt Cendrars Börlins Tanz gleich mit technologisierten Orten der Bewegung wie Bahnhöfen, Flugplätzen oder Autorennbahnen, die im Kontext der kosmopolitischen Moderne als Zonen interkulturellen Kontakts verstanden werden können.⁹ Schließlich seien es Lautsprecher wie

4 Vgl. ebd.: »Le Ballet moderne, c'est la Poésie, la Peinture, la Musique autant que la Danse: Synthèse de la Vie Intellectuelle d'aujourd'hui.« Übers.: »Das moderne Ballett ist Poesie, Malerei, Musik und Tanz in einem: eine Synthese des heutigen intellektuellen Lebens.«

5 So spricht Picabia in Bezug auf die *Ballets Suédois* von einer »cosmopolitan generation« (Picabia z.n. Nancy van Norman Baer: *The Ballet Suédois. A Synthesis of Modernist Trends in Art*. In: Nancy van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern. The Swedish Ballet, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press 1995, S. 10–37, hier S. 12.) Jean Börlin äußert sich ähnlich: »The modern ballet must [...] dedicate itself to the eclectic spirits of all countries.« (Börlin z.n. Karin Dietrich: *Die Schwedischen Ballette – Les Ballets Suédois. Getanzte Visionen im Paris der 1920er Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 68.) Janet Lyon verweist auf die Verknüpfung der Konzepte des Kosmopolitischen und der Moderne in mehrreli Hinsicht. Beide basieren auf expandierenden kapitalistischen Märkten, Massenmedien und -transport sowie Kolonialismus. Beide Konzepte erzeugen Räume von »contact among cultures« und sind mit spezifischen urbanen Orten assoziiert wie »metropoles, maritime communities, colonial and decolonized regions, international cities, universities, bohemian quarters, migratory crossroads, trade routes«. Dieser Aufzählung wären Theater hinzuzufügen, wie die Inszenierungen der *Ballets Suédois* evident machen. Kosmopolitanismus ist darüber hinaus verknüpft mit der westlichen Idee des Universellen und dem globalen Norden als seinem Zentrum (Janet Lyon: *Cosmopolitanism and Modernism*. In: Mark Wollaeger / Matt Eatough (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford: Oxford University Press 2012, hier S. 388).

6 O.V.: *Next the Swedish Ballet*. In: *The New York Times Magazine*, 11.11.1923.

7 Der Tanzkritiker André Levinson situiert die Ästhetik der *Ballets Suédois* z.B. zwischen skandinavischem Folklorismus und modernem Urbanismus (vgl. André Levinson: *La Danse d'aujourd'hui*. Paris: Editions Duchartre et Van Buggenhoudt 1929, S. 389–407). Viele Produktionen evozieren Stereotypen von Tänzen anderer Kulturen, z.B. *Derviche* (1920), *Iberia* (1920), *La Création du Monde* (1923), aber auch nordische Folklore wie *Nuit de Saint Jean* (1920), die ebenso als ›primitiv‹ klassifiziert wird: »a perfect evocation of the Northern ›primitive‹« (Kritiker z.n. van Norman Baer: *The Ballet Suédois*, S. 15). Andere Stücke wie *Within a Quota* (1923) mit Musik von Cole Porter oder *Skating Rink* (1921) rekurrieren auf die technologische Moderne, assoziiert mit Attributen wie Urbanität, Jazz, Amerika.

8 Vgl. Blaise Cendrars: Jean Börlin. In: *La Danse* Nov.–Dez. (1924), o.S. Die Liste umfasst: »des matelots, des soldats, des mulâtres, des nègres, des hawaïens, des sauvages«. Cendrars Aufzählung gebe ich hier im Original wieder, da sie von der Einbindung künstlerischer Praktiken der modernen Avantgarden in die koloniale Matrix zeugt, die ich nicht verschleiern will.

9 Vgl. ebd. Zur Verbindung urbaner Orte und Kosmopolitanismus in der Moderne vgl. Lyon: *Cosmopolitanism and Modernism*.

ein gigantisches Grammophon, aus dem das »Herz« Walt Whitmans »birst«, die Börlins avantgardistischen Stil laut Cendrars bestimmen würden.¹⁰ Cendrars' Assoziationskette umschreibt den Rahmen, aus dem heraus die *Ballets Suédois* in Kollaboration mit namhaften Künstler:innen aller Disziplinen im Sinne ihrer herausgeschrienen Zeitgenossenschaft eine neuartige theatrale Form zu finden versuchen,¹¹ die zugleich zutiefst in der kolonialen Matrix situiert ist.

Phonographie – Photographie – Choréographie

Die Uraufführung des surrealistischen Balletts *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Die Hochzeit auf dem Eiffelturm) findet am 18. Juni 1921 im *Théâtre des Champs-Elysées* statt. Das Libretto stammt von Jean Cocteau, der ebenfalls die Inszenierung und gemeinsam mit Jean Börlin die Choréographie zu großen Teilen verantwortet. Die Musik wird von Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre und Arthur Honegger komponiert, das Bühnenbild entwirft Irène Lagut, die Kostüme Jean Hugo. Cocteau konzipiert die Inszenierung als »harlequinade of the French bourgeoisie«¹² in Tradition von Molières Comédie-Ballets unter Ludwig XIV,¹³ in denen unter dem Deckmantel der Unterhaltung die Parodie lauert. Cocteaus erklärtes Ziel und Mittel ist die Inszenierung des »Gemeinplatzes«,¹⁴ der alle Ebenen der Produktion durchzieht und *Les Mariés* zu einem parodistischen Nationalballett macht. Wenngleich die Premiere widersprüchlich rezipiert wird und viele Kritiker:innen zunächst Unverständnis äußern, scheint die

¹⁰ Vgl. Cendrars: Jean Börlin.

¹¹ Vgl. Jean Cocteau: *Après Les Mariés de la Tour Eiffel. A Jean Börlin.* In: o.V. (Hrsg.): *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*. Paris: Trianon 1931, S. 58–61, hier S. 54–55: *Les Ballets Suédois* qui n'est pas le ballet proprement dit et qui ne trouve sa place ni à l'Opéra, ni à l'Opéra-Comique, ni sur aucune de nos scènes du boulevard. Ce genre nouveau, plus conforme à l'esprit moderne, et qui, s'ébauche jusque dans le music-hall, rest encore un monde inconnue, riche en découvertes. [...] Grâce aux Ballets Suédois, les jeunes pourront mettre en oeuvre des recherches où la féerie, la danse, l'acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l'orchestre, la parole se combinant, réapparaissent sous une forme inédite [...].« Übers.: »Dies ist kein Ballett im eigentlichen Sinne und es findet weder in der Oper noch in der Komischen Oper oder auf einer unserer Boulevardbühnen seinen Platz. Dieses neue Genre, das dem modernen Geist besser entspricht und das sich bis in die Music Hall hinein entwickelt, bleibt noch eine unbekannte Welt voller Entdeckungen. [...] Dank der Ballets Suédois können junge Menschen Forschungen umsetzen, bei denen Feerien, Tanz, Akrobatik, Pantomime, Drama, Satire, Orchester und Sprache kombiniert in neuer Form erscheinen [...] .«

¹² Programmheft z.n. Lawrence Gilman: *The Swedish Ballet Comes to Town, With Some Musical Moderns in its Train*. In: *New York Tribune*, 26.11.1923, New York Public Library for the Performing Arts, Swedish Ballet / Clipping File, Signatur: MGZR.

¹³ Vgl. Jean Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel. Préface de 1922*. In: Ders.: *Théâtre I*. Paris: Éditions Gallimard 1948, S. 41–49, hier S. 46–47 und Jean Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur >Les Mariés de la Tour Eiffel*. In: *La Danse* Juni (1921), o.S.

¹⁴ Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur >Les Mariés de la Tour Eiffel*.

Inszenierung den Zeitgeist getroffen zu haben, denn sie wird fünfzig Mal aufgeführt im Laufe des fünfjährigen Bestehens der *Ballets Suédois*.¹⁵

Die Handlung ist schnell erzählt: Eine bürgerliche Hochzeitsgesellschaft im *Belle Époque*-Stil der Weltausstellung von 1900 findet sich am 14. Juli auf der ersten Plattform des Eiffelturms ein, um eine Photographie aufzunehmen zu lassen.¹⁶ Die wiederholten Versuche des »Photographen« scheitern: Statt ein Bild aufzunehmen, *entsteigen* seiner Kamera in menschlicher Größe jedes Mal, wenn er seinen Spruch »Ne bougeons plus, un oiseau va sortir« gesprochen hat, andere Figuren. Zunächst ist es ein Vogel Strauß, dann eine Radfahrerin, eine Badende »from a cheap Parisian postcard«¹⁷ und das zukünftige Kind des Brautpaars. Schließlich tritt ein Löwe auf, der den Ehrengast der Gesellschaft, den General, auffrisst, der zuvor von seinen Begegnungen mit Tigern in Afrika berichtet hat, dass sie nichts als optische Illusionen gewesen seien. Zuletzt gelingt es dem »Photographen«, ein Bild zu machen. Die zum Bild erstarrte Gesellschaft wird selbst von einem Kunsthändler als ›primitive Kunst‹¹⁸ an einen amerikanischen Kunstsammler verkauft, um dann gänzlich vom »Photoapparat« verschluckt zu werden.

Die eigentlichen Protagonist:innen von *Les Mariés* sind der »Photoapparat« und zwei rechts und links der Bühne situierte »Phonographen«¹⁹ (Abb. 6). In Letzteren verbergen sich Cocteau und ein weiterer Schauspieler, die die etwa 40-minütige Produktion mit einem atemlosen Dauerdialog ›bestimmen‹. Die »Phonographen« verknüpfen ästhetisch nach Cocteau antiken Chor und Präsentatoren einer Revue.²⁰ Sie wechseln permanent die Position zwischen allwissenden, akusmatischen Erzähler:innen beziehungsweise Kommentator:innen der Szene und Sprachrohren der Figuren, denen sie ihre Stimmen verleihen. Entsprechend beschreibt Cocteau das Genre der Produktion so: »Ballet? Non. Pièce? Non. Revue? Non. Tragédie? Non. Plutôt une sorte de mariage secret entre la tragédie à l'antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall.«²¹

15 Vgl. Erik Aschengreen: *Jean Cocteau and the Dance*. Kopenhagen: Gyldendal 1986, S. 114. Cocteau beschreibt *Les Mariés* später als die Inszenierung, mit der er wesentlich zu seinem eigenen Stil gefunden habe.

16 Vgl. Raymond Cogniat: Jean Hugo, Décorateur Théâtral. In: *L'Oeuvre. Revue Internationale des Arts du Théâtre* (1924–1925), S. 78–80, hier S. 79.

17 Programmheft z. n. Gilman: The Swedish Ballet Comes to Town.

18 Vgl. Jean Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. In: Ders.: *Théâtre I*, S. 51–67, hier S. 64.

19 Zu Phonograph siehe Patrick Feaster: Phonograph. In: Morat / Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound*, S. 348–352, hier S. 348: »Unter einem Phonographen versteht man im weitesten Sinn jedes Gerät, das Geräusche durch Einschreibung in oder auf eine Oberfläche vergegenständlicht und damit festhält [...]. Heutzutage wird das Wort ›Phonograph‹ üblicherweise im engeren Sinn mit einer historischen Kategorie von Maschine assoziiert.«

20 Vgl. Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface de 1922, S. 42.

21 Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur ›Les Mariés de la Tour Eiffel. Übers.: ›Ballett? Nein. Theaterstück? Nein. Revue? Nein. Tragödie? Nein. Eher eine Art geheime Ehe zwischen der antiken Tragödie und der Jahresend-Revue, dem Chor und der Music-Hall-Nummer.‹*

Abb. 6: Bühnenbild *Les Mariés de la Tour Eiffel* von Irène Lagut mit »Phonographen« und dem »Valse des dépêches«, unbekannte Quelle, Dansmuseet Stockholm.



Zwischen den »Phonographen« wird von den stummen Tänzer:innen die »action ridicule«²² getanzt und gemimt. Dabei unterstreicht die Orchestermusik die Verknüpfung von Hoch- und Populärtkultur, Ernst und Unterhaltung:²³ Die Kompositionen integrieren populäre Rhythmen, Tanzstile und Instrumentierungen angelehnt an die Lautheit und Hyperbolik von Zirkus²⁴ und »Coney Island«²⁵. Sie sind als einzelne Nummern wie in der »music-hall«²⁶ aneinander gereiht. Den Rahmen dieser Inszenierung bildet das Bühnenbild von Irène Lagut, das die erste Etage des Eiffelturms zeigt sowie zugleich den Blick von dort auf Paris aus der Vogelperspektive (Abb. 6).

In der Forschung wird hinsichtlich modernistischer Verflechtungen von Film und Tanz primär *Rélâche* (1924), die letzte Produktion der Schweden, als Beispiel herangezogen. Wenngleich hier erstmalig eine filmische Projektion Teil eines Balletts wird und filmische Verfahren der Montage und Unterbrechung die Inszenierung auf verschiedenen Ebenen durchziehen,²⁷ kann *Les Mariés* als frühes Beispiel eines Balletts dienen, das strukturell nicht nur visuelle Verfahren des (Stumm-)Films aufgreift, sondern ebenso

22 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface de 1922, S. 42.

23 Die Musik des Balletts umfasst folgende Kompositionen: Ouverture (Georges Auric), Marche nuptiale (entrée) (Darius Milhaud), Discours du Général (Francis Poulenc), La Baigneuse de Trouville (Francis Poulenc), La Fugue du massacre (Darius Milhaud), Valse des Dépêches (Germaine Tailleferre), Marche funèbre (Arthur Honegger), Quadrille (Darius Milhaud).

24 Vgl. Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur 'Les Mariés de la Tour Eiffel'*, o.S.

25 Pitt Sanborn: *Dancing Swedes*. In: *Evening Mail*, New York, 26.11.1923, New York Public Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur MZGR: »The music is Coney Island seen refracted and enriched through the very sophisticated temperaments of five members of the 'Groupe Des Six'.«

26 Marcel Rieu: »*Les Mariés de la Tour Eiffel*« au Th. des Champs-Élysées, 19.06.1921. In: *Comoedia*, 19.06.1921, S. 1.

27 Siehe dazu u.a. Gabriele Brandstetter: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 169–177.

das intermodale Zusammenspiel von Bild und Klang des Tonfilms vorwegnimmt. In seinem Mensch-Maschine-Gefüge verbindet *Les Mariés* Bild- und Klangtechnologien der Moderne mit nationalen und inhärent kolonialistischen Bezügen. Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, ist es daher sinnvoll zunächst einen kontextualisierenden Blick auf die für die Inszenierung wesentlichen modernen Objekte Eiffelturm, Kamera und Phonograph zu werfen.

~

Les Mariés kann als ein parodistisches französisches Nationalballett bezeichnet werden: Wir haben es mit »caractères nationaux«²⁸ zu tun, die am Nationalfeiertag auf dem Nationalmonument »Gemeinplätze«²⁹ von sich geben. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Cocteaus doppeldeutige Verwendung des Wortes Klischee, das den Gemeinplatz, zugleich aber auch das Klickgeräusch der Kamera bezeichnet.³⁰ Ein Verweis auf die Verknüpfung zeittypischer Vorstellungen des »Französischen« mit dem Photographischen, wie sie sich im ›Postkartenstil‹³¹ der Inszenierung widerspiegelt. Zentrales Objekt sowohl des Stücks als auch der um 1900 nicht zuletzt durch französische Kolonien zirkulierenden Postkarten ist der Eiffelturm. Entsprechend bezeichnet eine zeitgenössische US-amerikanische Kritik den Stil der Produktion als »Eiffel towerism«³². Das Bühnenbild rekurriert laut Cocteau explizit auf jene zeittypischen Postkartenansichten des Eiffelturms,³³ die als Inbegriff einer im Bild hypostasierten Idee nationaler Identität fungieren. Diese papiergeordnete Verflechtung von Nationalismus, Kolonialismus und technologischer Reproduktion kann darüber hinaus mit dem dekolonialen Denker Rolando Vázquez als eine spezifische Schulung des modernen Blicks verstanden werden. Vázquez spricht in diesem Zusammenhang vom Eiffelturm als »optical apparatus«,³⁴ der durch die Vogelperspektive den distanzierten kolonialistischen Blick der Moderne nicht nur verkörpere, sondern auch schule. Die Postkartenansichten vom Turm verweisen ihm zufolge darauf, »how we have been made to imagine the world«³⁵ im Sinne distanzier-

28 Cocteau z.n. Marcel Rieu: »Les Mariés de la Tour Eiffel« au Th. des Champs=Elysées, 18.06.1921. In: *Comoedia*, S. 1.

29 Vgl. Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface de 1922, S. 43. Die Bedeutung des Gemeinplatzes (»le lieu commun«) hebt Cocteau in seinen zahlreichen Texten zu *Les Mariés* hervor, siehe besonders Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur »Les Mariés de la Tour Eiffel«*.

30 Vgl. Frank W. D. Ries: *The Dance Theatre of Jean Cocteau*. Binsted: Dance Books 2014 (1986), S. 76: »Cocteau uses the word ›cliche‹ in both its meanings: the click of the camera or something that is passé, mundane.«

31 Vgl. Cocteau z.n. Rieu: »Les Mariés de la Tour Eiffel« au Th. des Champs=Elysées, 18.06.1921, S. 1. Original: »un style [...] carte postale«.

32 O.V., Kritik 1926 in Swedish Ballet, Clippings New York Public Library for the Performing Arts, Signatur: MZGR.

33 Vgl. Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur »Les Mariés de la Tour Eiffel«*, o.S.

34 Rolando Vázquez: *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Prinsenbeek: Jap Sam Books 2020, S. 27.

35 Ebd., S. 4.

ter Zuschauender einer auf Repräsentation reduzierten Welt.³⁶ *Les Mariés de la Tour Eiffel* überträgt jenen distanzierten Postkartenblick wiederum in das Bühnenbild und Setting der Inszenierung.

Der Eiffelturm ist aber nicht nur Symbol des modernen *Blicks*, er verkörpert ebenso die Obsession der Moderne mit der akustischen, das heißt von einer sichtbaren Quelle getrennten Stimme. Bereits kurz nach seiner Eröffnung 1889 beginnt die Nutzung als strategisch wichtige militärische Telegrafenstation, ab 1921 geht das zivile *Radio Tour Eiffel* als erster französischer Radiosender auf Sendung – wiederholt spielt das Ballett auf diese Nutzung an, wenn der Eiffelturm »démiselle du télégraphe«³⁷ genannt wird oder in einer Szene Tänzer:innen als »Depeschen« hereintanzen, wie sie um 1900 vom Eiffelturm aus versendet wurden. Emblem der modernen Erfahrung der Stimme ohne (menschlichen) Körper ist der Phonograph. Seit Ende des 19. Jahrhunderts als Massenmedium primär zur Reproduktion von Stimmen (und Musik) genutzt, ist er wesentlicher Teil westlicher Klangtechnologien im Kontext von Moderne und Kolonialismus.³⁸ Im phonographischen Ensemble menschlicher Stimme und Maschine verbindet sich ein Posthumanismus *avant la lettre* mit der modernen westlichen Konstruktion des ›Anderen‹. Alexander Weheliye spricht von einer kulturellen Operation der Wiedereinschreibung menschlicher Präsenz:

»If we follow Hayles' notion of the posthuman as an embodied virtuality, then recording and reproducing human voices certainly falls into the force field of the posthuman. Because technologically mediated human voices were considered nonhuman due to their mechanical embodiment, various cultural mechanisms had to be instantiated in order to reinscribe humanness and presence [...].«³⁹

So wird das Unheimliche und Nicht-Humane der Stimme aus der Maschine etwa in den frühen Phonographen überwunden, indem diese mit kleinen Skulpturen versehen werden.⁴⁰ Diese Figuren stellen fast ausschließlich People of Color, ›Frauen‹ oder Tiere dar –

36 Vgl. ebd., S. 27. In Anlehnung an Walter Benjamins Hinweis zur Nähe der photographischen Vogelperspektive zu politischer Vereinnahmung und Inszenierung von Massen unterstreicht auch Lynette Miller Gottlieb in ihrer musikwissenschaftlichen Analyse von *Les Mariés* die inhärent politische Intention: »The vertiginous bird's-eye view of Paris from the Eiffel Tower in *Les Mariés* is similarly manipulated to show a multiplicity of outwardly extending (political) views: Paris, France, French identity and culture at large, invested in a break from romantic and pre-war traditions of music specifically and life generally.« (Lynette Miller Gottlieb: Technology, and Music: The Ballets Suédois and ›Les Mariés de la Tour Eiffel‹. In: *The Musical Quarterly* 88,4 (2005), S. 523–555, hier S. 539.)

37 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 56. Übers.: »Telegraphenfräulein«.

38 Vgl. Sterne: *The Audible Past*.

39 Weheliye: *Phonographies*, S. 25. Annette Schlichter bringt das Posthumane im Kontext moderner Klangtechnologien in Verbindung mit dem Potenzial nicht normativer (vokaler) Verkörperungen von Gender: »that ›the post human‹, in the form of a human body sound machine assemblage, might have been a condition of possibility of the discourse of gender performativity right from its conception as a form of resistance against phonocentric notions of identity.« (Schlichter: Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity, S. 50.)

40 Die Stimme aus dem Automaten verkörpert das Freud'sche Unheimliche par excellence. Dieses ist im Vertrauten, Bekannten situiert und zeichnet sich gerade durch die Ambivalenz aus. Entspre-

mit anderen Worten: »[U]nter den imitierten Lebenwesen, die die aufgenommenen Töne getreu wiedergeben, [befinden sich] keine männlichen, weißen Figuren.«⁴¹ In umgekehrter Weise sind es wieder genau jene, die assoziiert werden mit dem vom Phonographen provozierten »unmediated mimetic listening«.⁴² Das heißt, es wird ›Frauen‹, ›Wilden‹ und Tieren zugeschrieben, sich durch ihr vermeintlich nicht-rationales, distanzloses Hören von der akusmatischen Stimme täuschen zu lassen. Paradigmatisches Beispiel dafür ist das einschlägige Logo *His Master's Voice* des Grammophonherstellers *Victor Talking Machine Company* mit dem Hund, der der Stimme seines Herren lauscht. Vergleichbar inszenierte Photographien von Indigenen, gruppiert um einen Phonographen, kursieren um 1900 mit großer Popularität durch die westliche Welt.⁴³ Beide Darstellungen zeugen nicht nur von der Verknüpfung von Stimmtechnologie und Macht, sondern auch vom inszenierten »Primitivismus des mimetischen Vermögens«.⁴⁴

Im Kontext der von Kolonialismus, Kapitalismus und beginnender medientechnologischer Durchdringung geprägten Gesellschaft Anfang des 20. Jahrhunderts ist Cocteau mit *Les Mariés* nicht an Originalität gelegen, sondern an einer überhöhten Darstellung der Realität »plus vraie que le vraie«⁴⁵. Diese nimmt sich ausgehend von den mimetischen Maschinen »Phonograph« und »Photoapparat« die Ähnlichkeit zum Maßstab.⁴⁶ So rekurriert die Inszenierung im ›Postkartenstil‹ einerseits auf repräsentative Photographien nationaler Klischees. Dabei parodiert *Les Mariés* jedoch den modernen Glauben an Fortschritt und technologische Kontrolle, indem die Kamera statt futuristischer Visionen die Mode von Vorgestern erscheinen lässt und die Figuren ihre Kontrolle über die Technologien lediglich vortäuschen. Als Leitspruch von *Les Mariés* kann in diesem Sinn die Aussage des »Photographen« dienen: »[P]uisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur.«⁴⁷ Darüber hinaus transferiert Cocteau jenes zuvor

chend zählt Freud u.a. Puppen und Automaten als Figurationen des Unheimlichen auf, die charakterisiert seien durch den Zweifel daran, ob sie »besetzt« (S. 250) seien oder nicht. Ebenso mit dem Unheimlichen verbunden seien Doppelgänger und die belebende Kraft des »Animismus der Primitiven« (S. 263). Die Stimme aus dem Körper der Maschine erfüllt alle Kategorien zugleich: Sie animiert den Maschinenkörper und stellt dessen Besettheit zugleich auf unsicheren Boden. Die entwendete Stimme findet in der Maschine zudem einen zweiten Körper (vgl. Siegmund Freud: *Das Unheimliche* (1919). In: Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey (Hrsg.): *Siegmund Freud, Studienausgabe in 10 Bänden mit Ergänzungsband* (Bd. 4). Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 243–274).

41 Michael T. Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Konstanz: Konstanz University Press 2014, S. 288. Zur Verflechtung des konstruierten Menschen mit dem von der hegemonialen Norm ausgeschlossenen ›Anderen‹ seit den Automaten des 18. Jh. siehe auch Macho: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme, S. 138.

42 Weheliye: *Phonographies*, S. 28.

43 Siehe zu Photographie und Phonographie im komplexen Verhältnis von Moderne und Kolonialismus Taussig: *Mimesis und Alterität*, S. 261–290.

44 Ebd., S. 285.

45 Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur ›Les Mariés de la Tour Eiffel. Übers.*: »wahrer als das Wahre.«

46 Vgl. Cocteau: *Après Les Mariés de la Tour Eiffel*. A Jean Borlin. Vgl. zum Begriff mimetischer Maschinen Taussig: *Mimesis und Alterität*, S. 267.

47 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 57. Übers.: »Da diese Mysterien über mich hinauswachsen, lassen Sie uns vorgeben, ihr Organisator zu sein.« Auffällig ist zudem, dass die vom »Photoapparat« produzierten Figuren – Frauen, Tiere und Kind – als ›Erscheinungen‹ fungieren, die das Selbst-

beschriebene Verständnis eines ›primitiven‹ Hörens, wie es die koloniale Phonographie geprägt hat, auf sein bürgerliches Publikum, wenn er davon spricht, dass es durch die ›Phonographen‹ betrogen werden würde: »[T]hen there are the phonographs which speak with voices more exaggerated than natural; you rebel against this, my audience! They do not understand the double sense of these phonographs. You do not understand you have been insulted!«⁴⁸ *Les Mariés* ist ein Ballett, das die komplexen, für die Moderne konstitutiven distanzierten Hör- und Seherfahrungen inszeniert, die die Trennung von sinnlicher Erfahrung und Welt, von Stimme und Körper sowie die Distribution technologisch reproduzierter Sinneseindrücke betreffen und die inhärent eingebunden sind in die koloniale Matrix.⁴⁹ Aber auf welche Weise werden Photographie, Phonographie und Film strukturell in diese Parodie des Nationalen und des Fortschritts im Ballett *Les Mariés* eingebunden? Wie werden Stimmen und Körper im Detail modelliert, wie zusammengefügt? Diesen Fragen gehen die folgenden Abschnitte erstens anhand der Choreographie und zweitens mit Bezug zur Synchronisation von Bewegung und Stimmen nach.

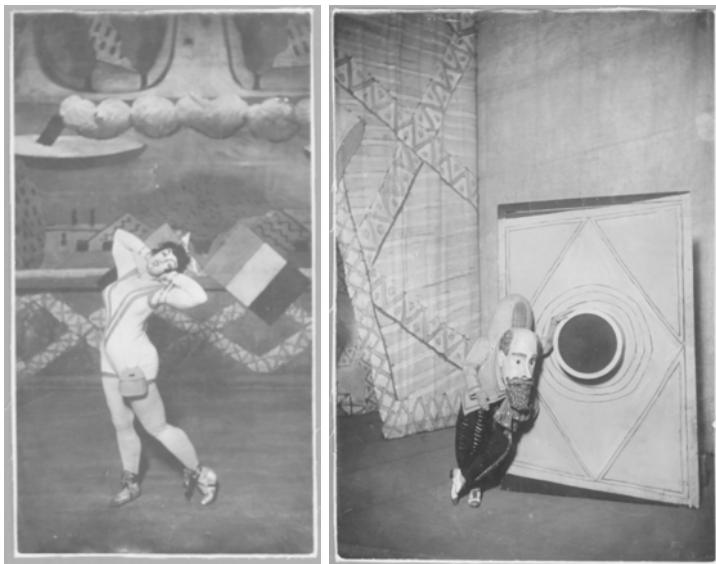
Choreographie gehörloser Puppen

Die Tänzer:innen tragen in *Les Mariés de la Tour Eiffel* gänzlich entindividualisierende Ganzkörperkostüme mit teils übergroßen Masken. Für den Entwurf zu den Kostümen dienten Jean Hugo Abbildungen im Lexikon Larousse zu den Einträgen Löwe, Braut und Badende als Vorlage.⁵⁰ Die Figuren streben nicht nach Originalität, sie sind vielmehr nach stereotypen Schablonen entworfen, die jeweils ›une catégorie d'individus‹⁵¹ repräsentieren. Während technologische Objekte der Moderne in der Inszenierung anthropomorphisiert werden – wie der ›eigensinnige‹ ›Photoapparat‹, die ›plappern-den‹ ›Phonographen‹ oder ein Schwarm ›erschrockener‹ ›Depeschen‹ –, verdinglichen die Figuren des Balletts die Hochzeitsgesellschaft zu einer Gruppe ›of expressionless dummies‹⁵² (Abb. 7–8).

verständnis des ›Photographen‹ als Mann der Technik sowie des ›Generals‹ als Mann des Krieges und der Nation irritieren und unterlaufen.

- 48 Vgl. Cocteau z.n. Ries: *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, S. 192. Ähnlich sind die Kritiken der Presse, die von ›loufoquerie‹ (in Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR, New York Public Library for the Performing Arts) sprechen und de Maré u.a. ›fumisterie‹ vorwerfen (ebd.).
- 49 McCarren verweist bzgl. moderner Maschinenchoreographien auf deren inhärente Verknüpfung mit intersektionalen Kategorien des Ausschlusses: ›Race, color, or sex remain foundational to the image of the ›dancing machine‹, even as these qualities are erased or abstracted in modernist machine aesthetics and its choreographies.‹ (McCarren: *Dancing Machines*, S. 32.)
- 50 Vgl. Bengt Häger (Hrsg.): *Ballets Suédois (The Swedish Ballet)*. New York: H.N. Abrams 1990, S. 150.
- 51 Cocteau z.n. Rieu: ›Les Mariés de la Tour Eiffel‹ au Th. des Champs=Elysées, 18.06.1921, S. 1. Übers.: ›eine Kategorie von Individuen.‹
- 52 Programmheft z.n. Gilman: *The Swedish Ballet Comes to Town*. McCarren identifiziert in den mechanischen Choreographien von Puppen und Automaten in der Moderne eine Kritik an Aufklärung und technologischem Fortschritt: ›[T]he avantgarde's radical critique of the principles of bourgeois enlightenment and its glorification of progress and technology were manifested in scores of paintings, drawings, sculptures, and other art objects in which humans are presented as machines and

Abb. 7-8: Fotos von »Badende aus Trouville« und »Photograph« in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, unbekannte Quelle, Dansmuseet Stockholm.



Durch die aus Draht konstruierten, mit Wolle geformten Kostüme⁵³ hypostasieren die Tanzenden im wahrsten Sinne des Wortes zu ausgestopften Repräsentant:innen des französischen Bürgertums. Das heißt, sie ähneln bürgerlichen Subjekten der Jahrhundertwende, sollen diese aber zugleich nach Cocteau als monströs und atavistisch markieren.⁵⁴ Die überzeichneten Karikaturen wirken wie Verkörperungen von Edward Gordon Craigs Kritik am Schauspieler, der ihm zufolge wie ein Bauchredner, ein ausgestopftes Tier oder auch wie ein Photoapparat versuche, die Natur zu imitieren.⁵⁵

Die Kostüme verleihen den Tanzenden artifizielle, aufgeblähte Konturen, die jegliche natürliche Physiognomie verdecken, so tanzt etwa Börlin selbst häufig unerkannt die Badende.⁵⁶ Choreographische Notizen Börlins und Fotos verweisen auf stereotyp zugeordnete Bewegungsmuster, wobei die Bewegungen der meisten Figuren durch die Kostüme auf Gesten von Armen oder Händen, Positionen der Beine oder Füße und Neigungen von Kopf oder Rumpf eingeschränkt werden.⁵⁷ Die männlichen Figuren wie »General«, »Jäger« oder »Photograph« zeichnen sich durch raumgreifende Haltungen mit weiten

automatons, puppets and mannequins, often faceless, with hollow heads, blind or staring into space.« (McCarren: *Dancing Machines*, S. 37.)

53 Vgl. Cocteau: *Après Les Mariés de la Tour Eiffel*. A Jean Börlin, S. 61.

54 Vgl. ebd., S. 60.

55 Vgl. Edward Gordon Craig: *On the Art of the Theatre*. London / Melbourne / Toronto: Heinemann 1957 (1911), hier S. 64–65.

56 Auch Jolanda Figoni tanzt wiederholt die Rolle des Jungen (vgl. Aschengreen: *Jean Cocteau and the Dance*, S. 106).

57 Vgl. Archiv Dansmuseet Stockholm: *Les Mariés de la Tour Eiffel* / Manuscripts / Choreography notes, 3 pages, no date.

Ausfallschritten sowie beredte pantomimische Handgesten aus. Neben den pantomimischen Aktionen gibt es vier ›echte‹ Tanzszenen: »Marche nuptiale«, Tanz der »Baigneuse de Trouville«, eine Gruppe aus New York hereinflatternder Telegramme und ihr »Valse des Dépêches« sowie eine von der Hochzeitsgesellschaft getanzte »Quadrille«. Die Tanzszenen integrieren populäre Tanzstile.⁵⁸ Mit dem Hochzeitsmarsch treten die Figuren paarweise mit je spezifischen Gangarten auf: »en marchant comme les chiens dans les pièces de chiens«,⁵⁹ zu einer Polka nimmt die »Badende« erotisch konnotierte Positionen mit zurückgelegtem Kopf und den Körper berührenden Händen ein, wie sie auf Postkarten der Jahrhundertwende kursierten; die »Dépêches«, »who looked like the Tiller girls«⁶⁰, führen eine Einlage zwischen revueartigen Showgirl-Formationen und Ballett-parodie auf.

Die gepolsterten Ganzkörperkostüme und Masken bedingen eine spezifisch mechanistische Produktionsweise, denn die Tanzenden können darin *nichts hören* (und auch kaum etwas sehen). Diese ›Gehörlosigkeit‹ der Musik und den »Phonographen« gegenüber führt zu einer in geradezu mathematischer Präzision durchgezählten Choreographie. Die unhinterfragte Verbindung von Bewegung und Ohr wird unterbrochen, indem Zählen das Hören ersetzt in der Choreographie, die genauestens festlegt, wer, wann, was tut. Diese präzise Strukturierung kommt nicht zuletzt Börlins Abneigung gegen Improvisation entgegen.⁶¹ Während Poetiken des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes gerade mit einer Umkehrung der Hörrichtung von der Musik hin zu den organischen Rhythmen des eigenen Körpers wie Atem, Herzschlag oder Schwung einhergingen,⁶² zeugt *Les Mariés* von einer modernistischen Produktionsweise, die den Hörsinn zur Gänze *aussetzt* und damit die technologisch bedingte Trennung der Sinne in die choreographische Produktion überträgt. Dieser Ansatz hat nicht nur starke Bezüge zu den einschlägigen späteren Verfahren der Trennung von Musik und Tanz durch John Cage und Merce Cunningham. Es scheint darüber hinaus kein Zufall, dass die erste Zusammenarbeit von Cage und Cunningham eine Fassung von *The Marriage at the Eiffel Tower* (1938–39) war.⁶³ Im Gegensatz zum Verständnis eines nach innen gerichteten Hörens, das das Individuum und dessen Expressivität ins Zentrum rückt, geht mit der Negation des Hörsinns eine Entindividualisierung und Abstraktion einher. Das Phantasma des »perfectly autonomous,

58 Vgl. Lynn Garafola: Rivals for the New. The Ballets Suédois and the Ballets Russes. In: van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern*, S. 66–85, hier S. 81.

59 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 54. Übers.: »marschieren wie die Hunde in den Hundestücken«. Die Gangarten hat Cocteau vorgegeben (vgl. Aschengreen: *Jean Cocteau and the Dance*, S. 106).

60 Garafola: *Rivals for the New*, S. 81. Die in den 1920er Jahren ungemein populären *Tiller Girls* können mit ihren exakt synchronisierten und entindividualisierten ›Bein-Shows‹ als weibliche Bühnenvariante des industriellen Taylorismus gesehen werden (vgl. McCaren: *Dancing Machines*, S. 142–146).

61 Roland Manuel in o.V. (Hrsg.): *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 152: »Berlin [sic] est le grand ennemi de l'improvisation.« Übers.: »Berlin [sic] ist der große Feind der Improvisation.«

62 Vgl. Kunst: *The Voice of the Dancing Body*; siehe auch Ostwald: *Choreografien des Lachens und Lallens* sowie Christina Thurner: »I was seeking and finally discovered the central spring of all movement«. *Configurations of Energy Discourses in Dancers' Autobiographies*. In: Sabine Huschka / Barbara Gronau (Hrsg.): *Energy and Forces as Aesthetic Interventions*. Bielefeld: transcript 2019, S. 71–84.

63 Dabei handelt es sich um eine Produktion von Bonnie Bird an der *Cornish School*, bei der Cunningham als Tänzer und Cage als Komponist beteiligt waren.

self-creating, liberated body of the modern dancer«⁶⁴ wird hier vielmehr ersetzt durch die sich ausdrucklos bewegenden Puppen. In einem Interview mit Jean Börlin fragt der einflussreiche Pariser Tanzkritiker André Levinson:

»Alors l'artiste danseur *n'écouterera plus* le démon de *son corps*, du muscle sollicité par le rythme? Il s'adressera au peintre qui organise la surface plane, à l'aide de procés picturaux? – Non, répondit Börlin; le rythme restera toujours l'élément principal et le plus mystérieux de la création chorégraphique, mais la peinture peut être le point de départ de l'inspiration première.«⁶⁵

In dieser Passage klingt an, dass das produktive Moment für Börlin nicht im Hören auf körpereigene innere Rhythmen liegt, sondern in rhythmisch in Bewegung gesetzten Tableaux. Piktoralität und »rhythmic subtlety«⁶⁶ – besonders in Armgesten – sind charakteristisch für Börlins von Michel Fokine geprägten Stil.⁶⁷ Über den thematischen Bezug von *Les Mariés* zur Photographie hinaus liegen in dieser choreographischen Herangehensweise, die Bildhaftigkeit und Rhythmus betont und die Ohren verschließt, deutliche Annäherungen zwischen Tanz und Photographie beziehungsweise Film. Wenn Tanz historisch vielfältige Bezüge zu Puppen, Automaten und Mechanisierung aufweist,⁶⁸ dann ist dieser Topos in der Ästhetik der *Ballets Suédois* cinematisch durchdrungen.⁶⁹ Damit

64 McCaren: *Dancing Machines*, S. 36.

65 André Levinson z.n. Tugal in o.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 159, (Herv. J.O.). Übers.: »Der Tänzer hört also nicht mehr auf den Dämon seines Körpers, auf den Muskel, der vom Rhythmus beansprucht wird? Wird er sich an den Maler wenden, der die flache Oberfläche mit Hilfe von malerischen Verfahren organisiert? – Nein, antwortete Börlin [sic]; der Rhythmus wird immer das wichtigste und geheimnisvollste Element der choreographischen Kreation bleiben, aber die Malerei kann der Ausgangspunkt für die erste Inspiration sein.«

66 Erik Näslund: *Animating a Vision*. In: van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern*, S. 38–55, hier S. 47. An anderer Stelle spricht Levinson in abwertender Weise von Börlins Tanz als ‚Afrikanisierung‘ (vgl. McCaren: *Dancing Machines*, S. 127), die er mit Rhythmus in Verbindung bringt: »The dancer who is nothing more than the slave and the ape of rhythm is reduced to nothingness.« (André Levinson z.n. McCaren: *Dancing Machines*, S. 127.)

67 Fokine bezeichnet Börlin als »mon élève«, der »cherchant sans cesse celle qui pourrait être la meilleure expression du sujet choisi. C'est pourquoi il n'avait pas, il ne pouvait pas avoir une forme définitive de la danse, du geste, de la mimique.« (Fokine in o.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 150 und S. 156.) Übers.: »mein Schüler«, »ständig nach dem besten Ausdruck für das gewählte Thema suchend. Deshalb hatte er nicht, konnte er nicht, eine endgültige Form des Tanzes, der Geste, der Mimik finden.« Insbesondere die Kollaborationen mit Cocteau wie *Les Mariés* sind einflussreich für Börlin. Im Gegensatz zu den auf dem klassischen Tanz aufbauenden Arbeiten der *Ballets Russes* stellt Garafola bzgl. Börlin fest, er »did not only incorporate idioms into his work but did so at the expense of both the classical and modern idioms on which it had previously rested.« (Garafola: *Rivals for the New*, S. 79.)

68 Vgl. McCaren: *Dancing Machines*, S. 36.

69 Dies belegen zahlreiche Kritiken wie diese: »La force vitale des Ballets Suédois ne pouvait pas ne pas toucher toute une autre catégorie d'artistes: les cinéastes. A une époque où le cinéma avait initié les spectateurs à la beauté du geste, les Ballets Suédois montrèrent mieux encore tout ce que ce mode d'expression pouvait apporter à l'art pour traduire des conceptions restées jusqu'alors inédites.« (O.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 89; Übers.: »Es konnte nicht ausbleiben, dass die vitale Kraft der Ballets Suédois eine andere Kategorie von Künstlern berührte: die Filme-«

wandelt sich das Verständnis von Körper und Bewegung.⁷⁰ Cinematische Elemente bestimmen die Choreographie von *Les Mariés* in zweierlei Hinsicht. Erstens erscheinen die Figuren und ihre Gesten im »Postkartenstil« als medial vermittelte. Sie verbinden auf hybride Weise theatrale und cinematische Konditionen. Wenn Walter Benjamin der Präsenz der Bühnenschauspieler:innen das durch die Kamera vermittelte Agieren der Filmschauspieler:innen entgegenstellt,⁷¹ dann gilt für die kostümiert Tanzenden, dass sie diese Medialität des Films in die theatrale Situation übertragen. Dabei nähert sich die Choreographie zweitens durch ihre ausnahmslos mechanisch nach Zählzeiten strukturierten Bewegungen filmischen Verfahren an. Statt eines »organischen« Bewegungsflusses führt das Zählen zur Aneinanderreihung einzelner Momente zu Bewegung. In gleicher Weise basieren moderne Bildtechnologien wie Photographie, Film und sein Vorgänger die Chronophotographie auf dem Prinzip der Teilung von Bewegung in einzelne Bilder. Gabriele Brandstetter spricht vom »stroboskopische[n] Prinzip [...] – ein Prinzip der Unterbrechung also«⁷² – als einer grundlegenden »Wahrnehmungskonstellation der Moderne«,⁷³ das sich nicht nur in (tanz-)theatralen Körper- und Bewegungskonzeptionen niederschlägt, sondern ebenso neue Medientechnologien und ökonomische Neuerungen des Taylorismus betrifft.⁷⁴ Wie die tayloristischen Bewegungen am Fließ-

macher. In einer Zeit, in der das Kino die Zuschauer mit der Schönheit der Geste vertraut gemacht hatte, zeigten die Ballets Suédois noch umso mehr, wie diese Form des Ausdrucks der Kunst helfen konnte, bis dahin unbekannte Vorstellungen umzusetzen.«)

- 70 Während Tanzkritiker:innen diesen Zugang bemängeln (vgl. u.a. Kritik Alexander Woollcott. In: *The Stage*, 26.11.1923, New York Public Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR; siehe auch Levinson: *La Danse d'Aujourd'hui*, S. 389–407), heben Filmmacher euphorisch eine neue Bedeutung der Geste hervor. So heißt es zum Beispiel: »La force vitale des Ballets Suédois ne pouvait pas ne pas toucher toute une autre catégorie d'artites: les cinéastes. A une époque où le cinéma avait initié les spectateurs à la beauté du geste, les Ballets Suédois montrèrent mieux encore tout ce que ce mode d'expression pouvait apporter à l'art pour traduire des conceptions restées jusqu'alors inédites.« (O.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 89; Übers.: »Es konnte nicht ausbleiben, dass die vitale Kraft der Ballets Suédois eine andere Kategorie von Künstlern berührte: die Filmemacher. In einer Zeit, in der das Kino die Zuschauer mit der Schönheit der Geste vertraut gemacht hatte, zeigten die Ballets Suédois noch umso mehr, wie diese Form des Ausdrucks der Kunst helfen konnte, bis dahin unbekannte Vorstellungen umzusetzen.«) Auch René Clair hebt die Beziehung der *Ballets Suédois* zu Cineasten hervor, da beide die Geste rehabilitieren würden, und bezeichnet die Truppe als »le jeune sang qui circule à travers la vieille Europe«. (O.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 89; Übers.: »das junge Blut, das durch das alte Europa fließt.«) Ganz ähnlich spricht Eugène Marsan davon, Börlin und die *Ballets Suédois* würden »introduire dans la gesticulation de la danse des lignes neuves«. (O.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 87; Übers.: »in die Gestikulation des Tanzes neue Linien einführen.«)
- 71 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (1935), S. 23: »Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert.«
- 72 Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 163.
- 73 Ebd.
- 74 Nach McCarren sind Kino und Taylorismus maßgeblich für die Ästhetik des französischen Tanzen der 1920/30er Jahre: »The two domains of work-science and cinema, in spite of their French and European roots, develop after World War I an American flavor. Taylorism, like U.S. cinema, beco-

band durch einen vorgegebenen »Zeit-Takt«⁷⁵ zu größtmöglicher Effizienz koordiniert werden und Film einer Sequenzierung einzelner Bilder unterliegt, so versetzt Börlins Choreographie populäre mediale Bilder – ›Postkarten‹ – in eine durchgezählte Abfolge.⁷⁶ Dem Prinzip der Unterbrechung, das sich hier in der radikalen Trennung von Stimmen und Körpern, Sehen und Hören ebenso niederschlägt wie in der Bewegungsstrukturierung in Zählzeiten, steht die Synchronisation der Bewegungen durch die ›Phonographen‹ gegenüber. In der synchronen Zusammenheftung von mechanischen Bewegungen und phonographischen Stimmen werden animiert wirkende Figuren erzeugt, die – wie der nächste Abschnitt zeigt – das Publikum »nicht als Rezipient, sondern als Produzent eines Sinns adressier[en]«.⁷⁷

Cinematische Stimm-Körper

McCarren bezeichnet *Les Mariés* als Ballett und Radiospiel in einem: »*Marié* is thus a ballet in which the characters [...] move and do not speak, and a sort of music-hall or even radio drama, with its speaking cast reduced to two.«⁷⁸ Wenngleich Tanzende und Sprechende in der Aufführung zwar relativ unabhängig voneinander zu agieren scheinen, sind sie doch sowohl strukturell als auch in der Wahrnehmung miteinander verzahnt. *Les Mariés* ist daher vor allem ein Ballett, das filmische Verfahren der Synchronisation von Stimmen und Körpern einsetzt, wie sie bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts virulent sind und ab 1927 mit dem Tonfilm von enormer Bedeutung werden.⁷⁹

Die beiden ›Phonographen‹, die die Szene visuell wie dramaturgisch rahmen, beschreibt Cocteau in seinem Libretto nicht als Maschinen, sondern als *Kostüme*, mit denen die zwei Schauspielenden gekleidet seien. Dabei entspreche der hölzerne Kasten ihrem Körper, der Trichter ihrem Mund (Abb. 9).⁸⁰

mes one of the most significant American imports. The omnipresence of the two, and their interrelation, marks the choreographies of the 1920s and 1930s danced in France.« (McCarren: *Dancing Machines*, S. 29.)

75 Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 164: Taylorismus bedeute »ökonomische Zeit-Unterteilung, und zwar in einem Zeit-Takt, der möglichst kraftsparend und zugleich effektivitätssteigernd ist.«

76 Den gleichen Verbund von ästhetischer, medialer und ökonomischer Moderne betreffend, spricht McCarren in Anlehnung an Étienne-Jules Marey von einer »economy of gesture«: Dabei stehe die Geste, grundiert im Prinzip des photographischen Bildes, in reduzierter, mechanisierter und stereotypisierter Form im Zentrum (vgl. McCarren: *Dancing Machines*, S. 29).

77 Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 177.

78 McCarren: *Dancing Machines*, S. 114.

79 Die ersten experimentellen filmischen Vorführungen von Bild und Ton in Synchronizität gab es bezeichnenderweise auf der Pariser Weltausstellung 1900 im sogenannten *Phono-Cinéma-Théâtre*. Nicht zufällig sind es abgefilmte bzw. aufgenommene Szenen des Theaters und Tanzes – u.a. mit Sarah Bernhardt und Cléo de Mérode –, die hier gezeigt wurden. Da Bild und Ton nicht wirklich synchron waren (die Projektionen wurden manuell an das Tempo der Phonographen angepasst), hat sich die Methode nicht durchgesetzt und geriet in Vergessenheit. Erst 1961 wurde dieses frühe Experiment wiederentdeckt (vgl. Laurent Mannoni (o.J.): *Phono-Cinéma-Théâtre*, <https://www.cinemathéque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=117674#autour-du-film> (letzter Zugriff: 01.10.2023)).

80 Vgl. Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 52.

Abb. 9: Foto »Jean Cocteau [l'Auteur] devant le micro«
in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, unbekannte Quelle,
Dansmuseet Stockholm.



Den »Phonographen« als technologischen Objekten stellt Cocteau eine Sprechweise gegenüber, die Natürlichkeit und Präsenz suggerieren soll. Er fordert für ihren durch das Libretto genau vorgegebenen Text eine sehr laute, sehr schnelle, jede Silbe betonende Sprechweise,⁸¹ die den sichtbaren Figuren stereotype Stimmklänge verleiht: »Deux phonographes humains récitent le texte, utilisant l'un et l'autre différents timbres de voix qui sont à la diction ce que sont à la typographie les lettres capitales, les italiques, etc. [...] Tout, ici, est aussi simple, aussi ‚gros‘ que les phrases des syllabaires d'enfants.«⁸² Eine Kritik der Aufführung in New York 1923 beschreibt den Effekt der »Phonographen« folgendermaßen: »There is a spoken obligato to this number by two talking-machines, which keep up an incessant, but not always clearly audible, dialogue of explanation and comment from either side of the stage.«⁸³ Die floskelhafte Einfachheit des Textes führt zu einem improvisiert wirkenden Sprechfluss in dauerndem Wechsel beider »Phonographen«, bei dem der Effekt vokaler Natürlichkeit wichtiger ist als der semantische Ge-

81 Vgl. ebd.

82 Cocteau z.n. Dietrich: *Die Schwedischen Ballette – Les Ballets Suédois*, S. 227. Übers.: »Zwei menschliche Phonographen rezitieren den Text, wobei sie jeweils verschiedene Stimmfarben verwenden, die für die Diktion das sind, was Großbuchstaben, Kursivschrift usw. für die Typographie sind. [...] Alles hier ist so einfach, so ‚groß‘ wie die Sätze in den Silbenbüchern von Kindern.«

83 Unbekannter Kritiker:in über *Les Mariés de la Tour Eiffel* 1923, in New York Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR.

halt.⁸⁴ Literarische und theatrale Konventionen des Sprechens werden hier substituiert durch das, was mit Bezug auf die etwa zeitgleichen ersten Radiosendungen als »gestaltete Natürlichkeit«⁸⁵ bezeichnet werden kann, die »etwas Neues, Zupackendes, Frisches«⁸⁶ vermitteln sollte.

Im starken Kontrast zwischen Authentizität vermittelnden Stimmen und mechanischer Puppenhaftigkeit der Figuren fungieren Erstere als Mittel der Animierung Letzterer. In einer zeitgenössischen Kritik wird *Les Mariés* als »animated story book«⁸⁷ beschrieben, wobei es in der Macht der Stimmen und der stilisiert ›natürlichen‹ Sprechweise der »Phonographen« liegt, den tanzenden Puppen ›Leben einzuhauchen«.⁸⁸ Diese Macht der Stimme, den Effekt von Beseeltheit zu erschaffen, wird nicht erst mit den technologischen Verfahren um 1900 evident, sondern findet sich bereits in viel älteren theatralen Praktiken wie beispielsweise der Bauchrednerei. Besonders hervorzuheben ist dabei der Einfluss der Stimme auf die Wahrnehmung des körperlichen Ausdrucks. Indem die Wahrnehmung die Stimmen auf die Körper projiziere, vergrößere sich, so Steven Connor, seine Expressivität und der räumliche Radius der Gesten:

»It may then appear that the voice is subordinate to the body, when it [sic] fact the opposite is experientially the case; it is the voice which seems to colour and model its container. When animated by the ventriloquist's voice, the dummy, like the cartoon character given voice, *appears to have a much wider range of gestures, facial expressions, and tonalities* than it does when it is silent. The same is true of any object given a voice; the doll, the glove puppet, the sock draped over the hand, change from being immobile and inert objects to animated speaking bodies. Our assumption that the object is speaking allows its voice to assume that body, in the theatrical or even theological sense, as an actor assumes a role, or as the divinity assumes incarnate form; not just to enter and suffuse it, but to produce it.«⁸⁹

Voraussetzung dieser Animierung ist die Synchronisation von Bewegungen und Stimmen. Im Kontext des Films bezeichnet Michel Chion Momente, in denen ein auditives und ein visuelles Phänomen in der Wahrnehmung verschmelzen, als Synchrese. Diese steht in einem engen Bezug zu choreographischen Verknüpfungen von Hör- und Sichtbarem. Nicht zufällig greift Chion zur Beschreibung des Effekts auf die Metapher des Tanzes zurück, wenn er schreibt, Bild und Ton interagieren »like a couple of perfectly

84 Dies belegen neben Kritiken auch Aufnahmen mit Jean Cocteau aus dem Jahr 1958, Bibliothèque nationale de France Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8807573b#> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

85 Gaby Hartel / Frank Kaspar: Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: Felderer (Hrsg.): *Phonorama*, S. 132–144, hier S. 138.

86 Felderer (Hrsg.): *Phonorama*, S. 383.

87 Kritiker:in über *Les Mariés de la Tour Eiffel* 1923, in New York Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR.

88 In diesem Zusammenhang spricht Bernhard Waldenfels von Phonotechniken als Biotechnik. Ihnen sei ein »Pygmalioneffekt« eigen, da sie Leben – oder besser, den Eindruck von Lebendigem – erschaffen würden (vgl. Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 201).

89 Connor: *Dumbstruck*, S. 36–37.

matched dancers«.⁹⁰ Der Begriff Synchrese ist zusammengesetzt aus Synthese und Synchronismus und bezieht sich damit auf zwei wesentliche Facetten der Synchronisation, wie sie seit den Anfängen des Tonfilms oberstes Gebot waren: einerseits eine zeitliche Struktur, aufbauend auf einer gemeinsamen Taktung von Bild und Ton; andererseits ein symbolisches ›Zusammenpassen‹ von Stimmen und Körpern im Sinne der Reproduktion von jeweiligen kulturellen Gewohnheiten, Normierungen und Stereotypisierungen.⁹¹ Nach Chions filmtheoretischer Analyse wird eine Stimme in der Wahrnehmung nur bis zu dem Grad mit einem Körper verknüpft, wie »realist conventions of verisimilitude regarding gender and age are respected (a woman's voice goes with a shot of a woman, an old man's voice with an old man's body).«⁹² Filmische Synchronisation ist so aufs Engste verknüpft mit interdependenten Fragen der Verkörperung von Gender.⁹³

Wie im Film erfordert die Synchronisation von Stimmen und Bewegungen in *Les Mariés* eine gemeinsame Zeitstruktur, die vermutlich von der durchgezählten Choreographie vorgegeben wurde, wobei die »Phonographen«, die die Tanzenden sehen konnten, ihr Sprechen nach deren Bewegungen ausgerichtet haben.⁹⁴ Dies entspricht der mit Dubbing bezeichneten Form der Synchronisation, wie es sie bereits seit dem frühen Tonfilm Ende der 1920er Jahre gab.⁹⁵ Im Gegensatz zur Verkörperung einer aufgezeichneten Stimme per Playback (wie *Liquid Loft* es zu ihrer signature practice gemacht haben), handelt es sich hier um das ›Übersprechen‹ einer sich bewegenden Figur. Wenn es mit Chion verschiedene Intensitäten von Synchronisation gibt,⁹⁶ dann kann in Bezug auf *Les Mariés* von einer eher losen Verknüpfung gesprochen werden. Denn die maskierten Tänzer:innen sind nicht durch Mundbewegungen, sondern ausschließlich durch Gesten und Posen als Sprechende zu erkennen. Stimme ist hier völlig losgelöst vom Mund. Sie findet eine doppelte Verkörperung: im repräsentativen Trichtermund der »Phonographen«

90 Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994, S. 64.

91 Vgl. Chion: *The Voice in Cinema*, S. 129 sowie Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. 64. Connor spricht in diesem Zusammenhang von der Produktion plausibler Körper (vgl. Connor: *Dumbstruck*, S. 36).

92 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 132.

93 Der erste Tonfilm mit Dialogen wird erst um 1927 datiert. Wie in der Historiographie des Tonfilms betont wird, steigt mit der neuen vokalen Ausdrucksebene der Charaktere das Bestreben naturalistisch-essenzialistischer Verkörperungen. Dies betrifft insbesondere weibliche Filmstars, aber auch rassistische Klischees etwa hinsichtlich einer vermeintlich spezifischen afroamerikanischen Stimme (vgl. Jessica Taylor: *Speaking Shadows: A History of the Voice in the Transition from Silent to Sound Film in the United States*. In: *Journal of Linguistic Anthropology* 19,1 (2009), S. 1–20). Siehe auch Veit Erlmann: *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Oxford / New York: Berg 2004, S. 11: »But early film sound technology also left a complicated legacy in its wake. Through its association with progress and rationality and by constructing (in theory at least) a citizenry of technical experts and technically savvy consumers of audio-visual technologies, the ›talkie‹ played a role in shaping notions of governance far more effective than the imposition of Western standards through discursive reasoning.«

94 Genaue Aufzeichnungen zur Produktionsweise fehlen. Diese Annahme speist sich aus verschiedenen Berichten, denen zufolge die Tanzenden durch die Kostüme nicht hören und nur sehr reduziert sehen konnten.

95 Vgl. Macho: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme, S. 143.

96 Vgl. Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. 64–65.

und in den reduzierten Bewegungen der Tanzenden: dem Neigen des Kopfes, dem Setzen von Schritten, einzelnen Hand- und Armgesten. Statt Bewegungen von Mund und Lippen werden hier *Gesten synchronisiert*.

Das mit dem Tonfilm einhergehende Paradigma essenzialistischer Synchronisation nimmt *Les Mariés* parodistisch vorweg, durch stereotype Übertreibung einerseits und die offensichtlich artifizielle Montage von Stimmen und Körpern andererseits. Während Gabriele Brandstetter in Tanz und Film das moderne Prinzip der Unterbrechung als Modus Operandi identifiziert, so wäre hier aus audiovisueller Perspektive mit Chion vielmehr von einer *Narbe* zu sprechen, die die prekären Zusammenfügungen von Hör- und Sichtbarem sowie deren kulturelle Konditionierungen akzentuiert:

»This operation leaves a scar, and the talking film marks the place of that scar, since by presenting itself as a reconstituted totality, it places all the greater emphasis on the original non-coincidence. Of course, via the operation called synchronization, cinema seeks to reunify the body and voice that have been dissociated by their inscription onto separate surfaces (the celluloid image and the soundtrack). But the more you think about synchronization, the more aware you can become, [...] of the arbitrariness of this convention, which tries to present as a unity something that from the outset *doesn't stick together*.⁹⁷

Die zwischen Körpern und Stimmen verlaufende Narbe in *Les Mariés* macht folgendes Zitat eines zeitgenössischen Kritikers evident: »L'idée n'est pas mauvaise, mais la voix humaine surprend, trop naturelle parmi les masques. Il fallait la travestir aussi. Que les auteurs se souviennent de la ›pratique‹ de Polichinelle, si nécessairement associée à sa double bosse!«⁹⁸ Die erwähnte Stimmpraxis Pulcinellas ist vermutlich auf eine Pfeife bezogen, die der harlekinesken Figur in Korrespondenz zu ihrer stilisierten Körperlichkeit eine künstliche, metallisch klingende Stimme verleiht.⁹⁹ Während Pulcinella zwar durch seine mechanisierte ›Andersheit‹ polemisiert, so ist es doch eine in sich schlüssige Figur. Nicht zufällig war ein Auftreten ohne jene Pfeife Puppenspieler:innen in Frankreich etwa verboten.¹⁰⁰ Denn die Überlagerung von natürlich und artifiziell, belebt und unbelebt Erscheinendem in ein und demselben Körper irritiert entschieden kulturell gezogene Grenzen. Statt ein mit sich selbst identes Subjekt zu erzeugen, betont dies vielmehr dessen unüberwindbare Inkonsistenz, der Mensch erscheint als eine »burlesque assemblage of body and voice«¹⁰¹. Die Narbe zwischen Hör- und Sichtbarem in *Les Mariés* verläuft entlang nur notdürftig zusammengewachsener Stimm-Körper: In ihrer Synchronisation hypostasieren einerseits normative Subjektvorstellungen der bürgerlichen französischen Gesellschaft der Jahrhundertwende. Andererseits erfährt diese Darstellung Brü-

97 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 126, Herv. i.O.

98 Louis Laloy: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. In: *Comoedia*, 20.06.1921. Übers.: »Die Idee ist nicht schlecht, aber die menschliche Stimme überrascht, sie ist zu natürlich zwischen den Masken. Sie müsste auch verkleidet [travestir] werden. Die Autoren sollten sich an die ›Praxis‹ von Polichinelle erinnern, die so zwangsläufig mit seinem Doppelbuckel verbunden ist.«

99 Vgl. Giorgio Agamben: *Pulcinella oder Belustigung für Kinder*. München: Schirmer 2018, S. 138–143.

100 Vgl. ebd., S. 142.

101 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 131.

che durch die zwischen Authentizität und Konstruktion, belebt und unbelebt, Handlungsmacht und Automatisierung situierte ästhetische Differenz von Hör- und Sichtbarem.

Fazit: Technologisierte Stimm-Körper

Mit der surrealistischen Produktion *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) von Jean Cocteau und den *Ballets Suédois* sowie *My Private Bodyshop* (2005) der Tanzcompagnie *Liquid Loft* wurden in diesem Kapitel zwei choreographische Positionen vorgestellt, die in ihrem jeweiligen historischen Kontext Verkörperungen von Stimmen im Gefüge jeweils zeittypischer Medientechnologien als Parodien inszenieren.

Les Mariés parodiert Klischees nationaler (französischer) Identität um 1900 anhand der emblematisch mit dem Eiffelturm verbundenen Technologien Photographie und Phonographie sowie daran geschulter Seh- und Hörweisen, die – ebenso wie die avantgardistische Selbstpositionierung der *Ballets Suédois* – kolonialistisch imprägniert sind. Während der moderne Tanz im Kontext des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit vielfach als Signum jener Aura konzipiert wird, die nach Walter Benjamin eine durch das Hier und Jetzt erzeugte Echtheit bedeutet,¹ stellt *Les Mariés* jene ›Echtheit‹ dezidiert in Frage: Die Inszenierung maskiert das theatrale Ereignis als mediale Reproduktion. Dass die technologisierte Stimme keineswegs mit Rationalität und modernem Fortschrittsdenken einhergeht, sondern in der Moderne vielmehr im Gegenteil das sogenannte ›Primitive‹ und Magische aktiviert, also die Macht der Stimme, Unbelebtes zu animieren, zeigt sich deutlich in Cocteaus Produktionsweise und Wirkungskonzept. Produktionsästhetisch werden Körper und Stimmen, Hören und Sprechen radikal getrennt, wobei den verdinglichten Tänzer:innen »Phonograph« und »Photoapparat« als eigenständige, anthropomorphe Körper zur Seite stehen. Choreophonie umfasst hier die radikale produktionsästhetische Trennung von Stimmen und Körpern und ihre an cinematische Verfahren angelehnte Synchronisierung während der Aufführung, die in der kulturell konditionierten Wahrnehmung der Zuschauenden ›sprechende‹ Figuren erzeugt. Hören spielt dabei in zweierlei Weise eine spezifische Rolle: Erstens wird der Hörsinn der Tanzenden durch die Kostüme ausgesetzt. Dies führt zu einem mechanisch durchgezählten, gänzlich entindividualisierten Tanz, der mit der Trennung von Hör-

¹ Vgl. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 12: »Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.« Zum Tanz als Aura in der Moderne siehe auch McCaren: *Dancing Machines*, S. 9.

und Sichtbarem Praktiken vorwegnimmt, wie sie in den 1950er Jahren mit der Zusammenarbeit von Merce Cunningham und John Cage populär wurden. Zweitens wird die performative Konstruktion intelligibler Figuren von Cocteau im Sinne eines zeittypisch als ›primitiv‹ bewerteten und kolonialistisch grundierten mimetischen Hörens konzipiert, wobei das Publikum das gedoppelte mimetische Spiel einer live performten Reproduktion mutmaßlich nicht zu erkennen vermag.

Im Jahr 2005 fungieren die Lautsprecher in *Liquid Lofts My Private Bodyshop* als körperliche Stimmprothesen und scheint Technologie im Körper verinnerlicht zu sein. Derartige »Bewegungsgefüge«² von Körpern und Soundtechnologien sind aus dem Kontext des zeitgenössischen Tanzes nicht mehr wegzudenken. In ihnen resonieren Fragmente des Jahrhundertealten Faszinosums für sowohl sprechende als auch tanzende Maschinen, verkörpert in Figuren wie Puppen, Robotern oder Cyborgs.³ Stimme kann hier in drei verschiedenen Bezügen zum Körper verstanden werden. Erstens verweist das Gefüge von technologisch bearbeiteten Stimmen und bewegten Körpern darauf, dass Stimme grundsätzlich nicht auf das Auditive reduziert werden kann, sondern im Sinne von Steven Connors Idee des ›vokalen Raums‹ komplexe Beziehungen zwischen phänomenalem Körper, dessen Bewegungen sowie spezifischen historisch-kulturellen Kontexten umfasst. Zweitens erfährt Stimme in *Liquid Lofts* Bewegungstechnik des Gesprochen-Werdens eine choreographische Funktion: Als Choreophonie kann hier der durch die aufgezeichneten Stimmen erzeugte vokale Score verstanden werden, der Struktur, Modellierung und Rhythmus der Körperbewegungen anordnet, sie wörtlich *bestimmt*. Hier zeigt sich eine andere Dimension der Stimme, als sie bisher betrachtet wurde: Nicht als destabilisierendes Phänomen, sondern als Instanz der Macht. Diese wird insbesondere innerhalb der in der Produktion thematisierten medialen Gefüge relevant und ruft im Kontext des Tanzes den Topos der ›hörigen‹ Tänzerin auf. Drittens aber deessenzialisieren die in diesem choreographischen Playback-Setting erscheinenden Figuren partiell durch ihre singulären performativen Verkörperungen von Stimme. Anders ausgedrückt: Figuren des (Nicht-)Menschlichen und damit verbundene Vergeschlechtlichungen werden offenkundig als Konstruktionsprozesse eines *(un-)doing human* und *(un-)doing gender* kenntlich gemacht.

Im Kontext des Geflechts von Medientechnologien und Bewegungstechniken haben beide Inszenierungen auf je spezifische Weise den produktiven, prozesshaften Charakter von Audientechnologien im Wechselverhältnis mit Körpertechniken hervor und verweisen damit auf die zwei spannungsgeladenen, widersprüchlichen Seiten dieser Produktion: als Affirmation jeweiliger Normen wie als Potenzial ihrer Verschiebung. Wenngleich der Begriff Posthumanismus erst seit dem späten 20. Jahrhundert verwendet wird, um die Verbindungen von Mensch und Technologie und eine damit einhergehende Kritik am autarken humanistischen Subjekt zu beschreiben, werfen

² Als »Bewegungsgefüge« standen und stehen in choreographischen Anordnungen immer schon technologische, (bewegungs-)technische und ästhetische Entwicklungen mit kulturellen Wissensordnungen im Verbund (vgl. Hardt / Weber: *Choreographie – Medien – Gender: Eine Einleitung*, S. 11–15).

³ Vgl. Meine / Hottmann (Hrsg.): *Puppen, Huren, Roboter*.

beide Produktionen *avant* und *après la lettre* Fragen hinsichtlich der posthumanen Kondition auf, wie sie sich in den komplexen Verflechtungen von ›natürlich‹ und ›künstlich‹, Mensch und Maschine, Körpertechniken und audiovisuellen Technologien zeigen.⁴ Dabei machen beide Beispiele jedoch auch deutlich, dass die posthumane Auflösung des Subjekts in der Verknüpfung mit Technologien nicht per se mit einer Überwindung bürgerlicher und anthropozentrischer Identitätskonstruktionen einhergeht, sondern ihm die Gefahr innewohnt, implizite normative Vorstellungen unhinterfragt weiterzuführen.

⁴ Siehe dazu auch Doris Kolesch: Natürlich künstlich. In: Kolesch / Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*, S. 19–39.

V Pneumatische Bewegungen

»Sound, like breath, is experienced as a movement of coming and going, inspiration and expiration. If that is so, then we should say of the body, as it sings, hums, whistles or speaks, that it is ensounded. It is like setting sail, launching the body into sound like a boat on the waves or, perhaps more appropriately like a kite in the sky.«¹

Tim Ingold

»I would say that if choreography is about writing the space between people, it's about how that space exists because of (and for) breath. This means that choreography is about looking at how space breathes.«²

Anne Teresa de Keersmaeker

-
- 1 Tim Ingold: Against Soundscape. In: Angus Carlyle (Hrsg.): *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris: Double Entendre 2017, S. 10–13, hier S. 12.
 - 2 Anne Teresa de Keersmaeker: What's Next in the Dance Ecosystem, *Eröffnungsrede European Dancehouse Network*, 14.12.2020, <https://www.rosas.be/en/news/860-anne-teresa-de-keersmaeker-s-opening-speech-for-iedn-what-s-next-in-the-dance-ecosystem> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

Dieses letzte Kapitel wendet sich der Stimme in ihrer unscheinbarsten und zugleich grundlegendsten Figuration zu: dem Atem. Wie bereits das erste Ausatmen bekanntermaßen ein Schrei ist,³ so ist der Atem Möglichkeitsbedingung des Vokalen, er bildet ein Scharnier zwischen Körper und Stimme: Kein Laut ohne Atem, kein Wort ohne Luft. Jedes vokale In-Erscheinung-Treten, wie die hier zuvor betrachteten Verlautbarungen des Lachens, Sprechens, Singens, sind in diesem Sinn Modellierungen von Luft. Gleichwohl ist der Atem auch das, was dazwischen, in den Momenten, in denen die Stimme schweigt, erscheint.⁴ Nach Aristoteles' einflussreicher Definition der Stimme ist ein solcher Atem noch keine Stimme. Die Luft muss ihm zufolge erst von einem ›beseelten‹ Körperteil, das etwas ausdrücken will, ›geschlagen‹, in Spannung versetzt werden, um Stimme zu werden.⁵ Diese Differenzierung trennt jedoch nicht nur Stimme und Sprache vom Atem als ihrer materiellen Grundlage,⁶ letzterer wird damit zu nicht-signifikantem Lärm einer Noch-nicht-Stimme degradiert. In einer treffenden Formulierung beschreibt Steven Connor den so perspektivierten Atem als einen lärmenden Schattensang:

»So, although there is nothing in the voice that is not made of breath, though voice is breath through and through, there is yet a ravine that runs through voice, cleaving the true, transfigured voice from the mere unvoiced breath, and holding voice apart from that in the voice that is yet not voice. It is above all *the noise of the breath that has seemed to constitute this shadow song*, this whisper music, the voice of the unvoiced in the voiced.«⁷

Dieses Verständnis des Atems resoniert neben dem klassischen Gesang historisch auch in zahlreichen europäischen Tanzkonzepten, die den Atem dominierend entweder gar

-
- 3 Samuel Beckett inszeniert in seinem minimalistischen, nur ca. 35 Sekunden dauernden Stück *Breath* (1969) jene existenzielle Verbindung von Atem und Schrei, Leben und Tod. Die durch genaue Regieanweisungen strukturierte Szene zeigt eine Bühne voller Abfall und gliedert sich in die vom Band abgespielten Geräusche von Schrei – Einatmung – Ausatmung – Schrei.
- 4 Wie es etwa der Toningenieur in Heinrich Bölls Erzählung *Dr. Murkes gesammeltes Schweigen* (1986) zusammenträgt, wenn er Aufnahmen sammelt von herausgeschnittenen Pausen, die das Rauschen des Atems, der Apparate und der Stille hörbar machen.
- 5 Vgl. Aristoteles: De Anima II, 5, S. 103–105: »Stimme ist der Laut eines Lebewesens, aber nicht mit jedem beliebigen Körperteil. Da aber nur klingt, wenn etwas schlägt, und zwar an etwas und in etwas – letzteres aber ist die Luft –, so haben logischerweise nur jene Lebewesen eine Stimme, die Luft einatmen. [...] Und so ist die Stimme das Anschlagen der eingeaatmeten Luft an die sogenannte Luftröhre, hervorgerufen durch die in diesen Körperteilen befindliche Seele. Wie gesagt, nicht jeder Laut eines Lebewesens ist Stimme – denn man kann auch mit der Zunge Laute hervorbringen oder wie beim Husten –, vielmehr muss das Schlagende beseelt und mit einer bestimmten Vorstellung verbunden sein, ist doch die Stimme ein Laut, der etwas ausdrücken will.«
- 6 Vgl. dazu das Kapitel *When Thinking was Done with the Lungs ...* in Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 62. Cavarero verweist darauf, dass der Sitz des Denkens vor Platon in der Brust und in Relation zum Atem konzipiert wurde. Erst mit Platon hat es sich konzeptuell in den Kopf verschoben.
- 7 Connor: *Whisper Music*, Herv. J.O.

nicht thematisiert beziehungsweise wahrnehmbar ›lärmendes‹ wie sichtbares Atemholen explizit ausgeschlossen haben.⁸

Demgegenüber kommen dem Atem im Tanz des 20./21. Jahrhunderts vielfältige Funktionen und Bedeutungen zu: Er ist hier ein strukturbildendes, körper- wie stimmmodellierendes,⁹ animierendes, affizierendes, semantisch wie spirituell imprägniertes, kurz ein durch und durch transgressives Phänomen. Dabei erscheint Atem in Tanz und performativen Künsten in zunehmendem Maße *hörbar* in unterschiedlichen Setzungen, wobei Tendenzen auffallen, wie die Betonung der relationalen Facetten des Atems als geteilter Luft,¹⁰ Atmung als Indiz eines lebendigen Körpers und liminaler Zustände der Verausgabung¹¹ sowie in tendenziell gegenläufiger Linie eine entkörperlichte Auflösung in die Umgebung im Rauschen.¹² Entsprechend konzentriert sich dieses Kapitel unter dem titelgebenden griechischen Begriff *Pneuma* und dessen vielschichtigen, zwischen Atem, Wind, Luft, Geist changierenden Bedeutungen auf ›pneumatische‹ Choreographien, die Trennungen von ›innen‹ und ›außen‹, belebt und unbelebt überschreiten oder zumindest brüchig werden lassen.

Der erste Teil des Kapitels widmet sich diesen Aspekten am Beispiel des Solos *I am here* (2003) des portugiesischen Choreographen João Fiadeiro, angelehnt an die feministischen Arbeiten der Künstlerin Helena Almeida. Das Stück wirft entlang des atmenden Körpers Fragen zu Sicht- und Unsichtbarkeit im Tanz und damit verbundenen Verständnissen des Körpers auf. Im zweiten Teil des Kapitels geht es um Doris Humphreys im Kontext des US-amerikanischen modernen Tanzes entstandene Gruppenchoreographie *Water Study* (1928). Atmung ist hier umfassendes – bewegungstechnisches und kompositorisches – Mittel, das mit Humphreys utopistischem Verständnis gesellschaftlicher Harmonie korrespondiert. *Water Study* steht exemplarisch für die Aufwertung des Atems im Tanz der Moderne.¹³ In diesem Zusammenhang wird Atmung in verschiedenen modernen Personalstilen als Chiffre für Natürlichkeit und eine bürgerlich-humanistische

8 Zum Gesangskontext vgl. Sonja Galler / Clemens Risi: Singstimme/Gesangstheorien. In: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 302–305, hier S. 303; zum historischen Nicht-Atmen im europäischen Tanz siehe Bojana Kunst: *Dance and Air: About the Space between Us*. In: Sandra Noeth / Janez Janša (Hrsg.): *Breathe – Critical Research into the Inequalities of Life*. Bielefeld: transcript 2023, S. 16–31, hier S. 20–22.

9 Hier sei William Forsythes Methode der *Breathscores* erwähnt, die einerseits auf der Verschränkung von Atem und Bewegung, andererseits auf der gemeinschaftlichen, koordinierenden Facette des Atemrhythmus basiert (vgl. Freya Vass-Rhee: *Dancing Music. The Intermodality of the Forsythe Company*. In: Steven Spier (Hrsg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts from Any Point*. London / New York: Routledge 2011, S. 73–89).

10 Beispielsweise Thecla Shiporst *Exhale* (2005), Christine Borch *One Revolution, Respiration* (2013), Janez Janša Zraka / *Something's in the Air* (2015), Miriam Jakob und Jana Unmüssig *Currents of Breath* (2022).

11 Als einige Beispiele seien hier genannt: Tom Johnsons *Running Out of Breath* (1976), die minutenlange Laufszene in Jan Fabres *The Power of Theatrical Madness* (1984), William Forsythes performative Installation *You Made Me a Monster* (2005), Karol Tymiński *Beep* (2013), Lisbeth Gruwez' *We're pretty fuckin' far from okay* (2016) oder Cecilia Bengoleas und François Chaignauds *Sylphides* (2017).

12 Etwa in Eiko & Komas *Breath* (1998) oder der Beginnsszene von Meg Stuarts *Celestial Sorrow* (2018).

13 Vgl. zum Atem im frühen US-amerikanischen modern dance Anya P. Foxen: *Inhaling Spirit. Humanism, Orientalism, and the Western Roots of Modern Yoga*. Oxford: Oxford University Press 2020; zur Atmung im deutschen Ausdruckstanz siehe Nicole Haitzinger: *Das Phantasma des Deutschen Mo-*

Positionierung gesetzt.¹⁴ In den Bewegungstechniken und choreographischen Verfahren Hymphreys, wie verschiedener ihrer Zeitgenoss:innen, wird eine spezifisch harmonisch gedachte Atmung nicht nur naturalisiert, sondern in ein hegemoniales und nationalistisches Verständnis eingebunden.¹⁵

Die Geschlechterforscherin Magdalena Górska, die einschlägig zu mikropolitischen Dimensionen des Atmens forscht, hat auf Gemeinsamkeit und Differenz des Atmens als einander bedingende Seiten der Respiration verwiesen.¹⁶ Atmung ist damit einerseits als grundsätzlich relationaler Prozess zu verstehen, der die gegenseitige Bedingtheit von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren unterstreicht. Zugleich unterliegt das Atmen interdependenten Differenzierungen, deren toxische Atmosphären in ökologischem wie sozialem Sinn strukturelle Ungleichheiten auf eine körperlich-materielle Ebene übertragen.¹⁷ Vor diesem Hintergrund fragt das Kapitel am Beispiel der genannten, historisch und ästhetisch unterschiedlich kontextualisierten, Arbeiten danach, wie Relationalität und Differenzen des Atems hier jeweils choreographiert werden.

dernen Tänze. In: Irene Brandenburg / Nicole Haitzinger / Claudia Jeschke (Hrsg.): *Forschungsreihe: Kaleidoskope des Tanzes*, Sonderheft *Tanz & Archiv* 7 (2018), S. 77–90, hier S. 86.

- 14 Vgl. zu humanistischen Strömungen des modernen Tänze Susan Manning: *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Middletown: Wesleyan University Press 2002, S. 265–281.
- 15 Vgl. meinen Artikel: Denaturalisiertes Atmen: Ligia Lewis' Still not Still (2021) im Spiegel respirativer Zugehörigkeiten des frühen modernen Tänze. In: Anke Charton / Theresa Eisele (Hrsg.): *Performances of Belonging: Verflechtungen von Theater, Gesellschaft und Moderne. Forum Modernes Theater* [erscheint 2024].
- 16 Magdalena Górska: Gemeinsamkeit und Differenz des Atems. In: Natalie Lettenewitsch / Linda Waack (Hrsg.): *Ein- und Ausströmungen. Zur Medialität der Atmung*. Bielefeld: transcript 2022, S. 27–44.
- 17 Vgl. Magdalena Górska: Why Breathing is Political. In: *lambda nordica* 26,1 (2021), S. 109–117, <https://doi.org/10.34041/ln.v26.723> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Siehe dazu auch Achille Mbembe: The Universal Right to Breathe, <https://doi.org/10.1086/711437> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

João Fiadeiro *I am here* (2003)

»To live – to breathe: to become – to change/alter. An appearing that is always different within an air that continuously offers itself as other.«¹

Luce Irigaray

Der Choreograph João Fiadeiro ist Teil des sogenannten *New Portuguese Dance*, einer Generation freischaffender, ästhetisch sehr heterogener, portugiesischer Choreograph:innen, die Ende der 1980er Jahre in Erscheinung traten. Trotz ihrer Diversität war die Suche nach neuen Bewegungsformen und physischen Techniken, nach einem anderen Umgang mit dem Narrativen sowie nach Beziehungen zu anderen Künsten verbindendes Element.² Laut André Lepecki sind diese Choreograph:innen »sich alle weitgehend der Kraftfelder bewußt [...], die die verschiedenen Körper, die jeder aufführt, umgeben und formen.«³ Lepecki situiert den *New Portuguese Dance* darüber hinaus im spezifisch portugiesischen Kontext politischer Veränderungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die ästhetisch zu einer »sensorielle[n] Intensivierung« und zu einem Körper führten, »der sich so plötzlich inmitten einer Krise der Selbst-(wieder)Erkenntnis und der Selbst-(neu)Erfindung befindet.«⁴ Es sind Aspekte wie diese, die in Fiadeiros Arbeiten zentral sind und die in seinem Solo *I am here*, das 2003 im Pariser *Centre Pompidou* Premiere hatte, mit ästhetischen wie ethischen Aspekten des Atems und der Dunkelheit verknüpft werden. *I am here* fungiert hier in dreierlei Hinsicht als eine Art signature piece für Praktiken des Atems in den szenischen Künsten der Gegenwart. Zunächst verbindet die Konzeption der Respiration zwei grundlegend verschiedenen erscheinende Ansätze: den Atem als Zeichen eines lebendigen, sich verausgabenden Körpers und die gegenläufige Bewegung der Auflösung des Anthropozentrischen hin

1 Luce Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Austin: University of Texas Press 1999, S. 164.

2 Vgl. Maria José Fazenda: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Movimentos presentes. Aspectos da dança independente em Portugal / Present Movements. Aspects of Independent Dance in Portugal*. Lissabon: Livros Cotovia 1997, S. 13–21.

3 André Lepecki: Der durchdrungene, intensive Körper. In: Ders. (Hrsg.): *Intensivierung: Zeitgenössische Portugiesische Performance*, Sonderheft, *Theaterschrift extra* (1998), S. 18–37, hier S. 24.

4 Ebd.

zum Rauschen. Darüber hinaus inszeniert die Arbeit eine spezifische Verbindung von Atem und Dunkelheit.

Synästhetisches Hören

Vor einer Auseinandersetzung mit *I am here* ist es sinnvoll, einen allgemeinen Blick auf die Bedeutung und das Verständnis des Hörens in Fiadeiros Herangehensweise zu werfen. Im Anschluss an eine klassische Tanzausbildung ist die intensive Auseinandersetzung mit dem amerikanischen postmodern dance, insbesondere den Arbeitsweisen Trisha Browns und Steve Paxtons, des Begründers der Contact Improvisation Anfang der 1970er Jahre, prägend für Fiadeiro.⁵ Seine spätere Kritik am Paradigma der ›Authentizität‹ der Contact Improvisation führt zur Entwicklung einer eigenen Methode, der *Real Time Composition*. Contact Improvisation basiert auf dem gemeinsamen Tanzen zweier oder mehrerer Partner:innen, bei ständiger Berührung der Körper in einem Spiel mit den physikalischen Gesetzen der Schwerkraft.⁶ Strukturelle Elemente davon entlehnt Fiadeiro in seine Kompositionsmethode.⁷ Allem voran ist dies eine bestimmte Haltung der Aufmerksamkeit, in der kinästhetischer Sinn und Hören in Verbindung miteinander entscheidend sind.⁸ Hören beschreibt Fiadeiro als Zuhören, das heißt als eine Position, die Wollen und Wissen suspendiert zu Gunsten einer offenen Haltung des Nicht-Wissens:

»Bei der Methode der Komposition in Realzeit handelt es sich um ein System von Prinzipien und Regeln, das darauf angelegt ist, ›mich vor dem zu schützen, was ich will.‹ ›Was ich will‹ ist genau das, was mir die Gabe nimmt, mir selbst, anderen und dem Raum, der mich umgibt, ›zuzuhören.‹ Zuhören (mit dem ganzen Körper) ist eine Grundvoraussetzung für die richtige Anwendung der Methode und somit die einzige Möglichkeit, sicherzustellen, dass jedes Stück oder jedes Objekt, das ich schaffe, zu

-
- 5 Fiadeiro hat gemeinsam mit Romain Bigé eine große Retrospektive zu Steve Paxton »Drafting Interior Techniques« kuratiert, die von März bis Juli 2019 in *Culturgest* in Lissabon zu sehen war.
- 6 Brandstetter beschreibt die Bedeutung der Schwerkraft in der Contact Improvisation als Bedeutung der »motorische[n] Seiten der Bewegung«, das heißt, »die Arbeit mit ›momentum‹, ›gravity‹, ›mass‹ / ›weight‹, mit ›chaos‹ und ›inertia‹, die Aufmerksamkeit auf höchst differenzierte Zustände des Muskeltonus zwischen Entspannung und Anspannung (›release‹ / ›inertia‹ und ›contraction‹ / Widerstand) und schließlich das ›shifting‹ der räumlichen Wahrnehmung zwischen dem Fokus auf das Innere des Körpers und das Äußere des Raumes machen klar, dass ein Akzent des Gesamtkonzepts der Contact Improvisation auf der bewussten Arbeit mit dem ›sixth sense‹, der Kinästhesie, liegt«. (Gabriele Brandstetter: ›Listening‹ – Kinaesthetic Awareness im zeitgenössischen Tanz. In: Schroedter (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen*, S. 113–127, hier S. 118.)
- 7 Siehe dazu beispielsweise João Fiadeiro: Wenn Du das nicht weißt, warum fragst Du dann? Eine Einführung in die Methode der Komposition in Realzeit. In: Sabine Gehm / Katharina von Wilcke / Pirkko Husemann (Hrsg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript 2007, S. 103–112.
- 8 Zum Begriff des kinästhetischen Hörens siehe Stephanie Schroedter: *Paris qui danse: Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

einer Offenbarung, zu einer Entdeckung wird, und nicht nur zu einer virtuosen Übung oder bloßen Bestätigung dessen, was ich ohnehin bereits weiß.«⁹

Zuhören als Voraussetzung für Fiadeiros Arbeitsweise ist demnach eine spezifische Wahrnehmungsweise, die die Aufmerksamkeit zugleich auf die inneren Körperprozesse wie auf die Umgebung richtet. Dies erfordert einen spezifischen Bewusstseinszustand, in dem ›Innen‹ und ›Außen‹ in Relation zueinander präsent sind: Der oder die Performende muss laut Fiadeiro »in der Lage [...] sein, eine Art Parallelleben zu führen, indem er sich gleichzeitig sowohl die Beziehung zu seinem Gegenüber als auch zum Inneren seines Körpers vergegenwärtigt.«¹⁰ Den im Kontext der Contact Improvisation gebräuchlichen Aufruf ›Listen!‹ beschreibt Gabriele Brandstetter in diesem Sinn als einen gleichermaßen passiven wie aktiven »Vorgang der Kreuzung von Aktion und Ereignis [...], der im Deutschen mit den Begriffen ›Zuhören‹, ›Hören auf‹, ›Horchend und Lauschen‹ differenzierbar ist.«¹¹ Wie aus obiger Aussage Fiadeiros deutlich wird, ist dieses Zuhören kein rein akustischer, sondern ein syn- und kinästhetischer Akt,¹² der mit dem ganzen Körper vollzogen wird. Hinsichtlich der Contact Improvisation spricht Brandstetter entsprechend von einem »nicht nur auf Akustisches begrenzte[n] Wahrnehmungsfeld des Sensorischen [...]: Es ist ein syn-ästhetisches Beziehungsgeflecht von Erfahrungen des Körpers, seiner inneren und äußereren Zustände (›states‹) in Ruhe und Bewegung.«¹³ Es ist daher nicht zufällig der Hörsinn, auf den rekurriert wird, um diesen spezifischen Aufmerksamkeitsmodus zu beschreiben, der hier mehr als nur eine Metapher ist.

Als ein Scharnier zwischen ›innen‹ und ›außen‹ sowie zwischen Hören und Fühlen kommt dem Atem dabei eine besondere Aufmerksamkeit zu. So spielt die Atmung auch in Steve Paxtons geradezu paradigmatischer, der Contact Improvisation zugrunde liegender, Praxis des *Small Dance* eine grundlegende Rolle. Im Kontext der Performance *Magnesium* mit Studierenden des Oberlin-College 1972 entwickelt, meint *Small Dance* die mannigfaltigen permanenten Anpassungsbewegungen des Körpers, wenn er nichts tut, als aufrecht zu stehen. *Small Dance* dient in Paxtons interaktiver Systematisierung von Bewegungskonzeptionen und -praktiken auf der DVD *Material for the Spine* (2008) als basale Wahrnehmungsübung. Aus der Stille heraus beginnend wird die Bewegung des Ein- und Ausatmens dabei zum konstitutiven Moment, das sich mit einer Aufmerksamkeit für die Beziehung des Körpers zur Schwerkraft verknüpft. Bojana Cvejić bezeichnet das Ziel von Paxtons *Small Dance* als »Detraining«¹⁴, das heißt eine potenzielle Aufhebung kulturellen-körperlichen Wissens im einzelnen Körper durch den Rückbezug auf physikalische Gegebenheiten. Paxton selbst spricht davon, dass seine Suche angetrieben war

9 Fiadeiro: Wenn Du das nicht weißt, warum fragst Du dann?, S. 106.

10 Ebd., S. 108.

11 Brandstetter: ›Listening‹ – Kinaesthetic Awareness im zeitgenössischen Tanz, S. 115. Siehe zu Facetten eines körperlichen Hörens im Tanz auch Katharina Rost: Körper-Hören. Zu klanglichen Bewegungsspuren auf und in den Zuschau(-hör)enden. In: Karoß / Schroeder (Hrsg.): *Klänge in Bewegung*, S. 109–117.

12 Vgl. Brandstetter: ›Listening‹ – Kinaesthetic Awareness im zeitgenössischen Tanz, S. 115.

13 Ebd., S. 114.

14 Cvejić: *Choreographing Problems*, S. 136.

von der Frage: »Where was something pre-legacy, pre-cultural?«¹⁵ Sein Zugang ist zwar maßgeblich inspiriert von asiatischen Philosophien und Bewegungskonzepten wie Zen oder Aikido, behauptet aber, Susan Leigh Foster zufolge, eine universelle Gültigkeit.¹⁶ Fiadeiros Herangehensweise kritisiert den Glauben an ein solches prä-kulturelles Wissen und überträgt den beschriebenen Aufmerksamkeitsmodus statt auf eine spezifische Bewegungskonzeption auf formalistische choreographische Verfahren. Ausgehend vom Zuhören als Voraussetzung seiner Arbeit ist ihm in seiner Kompositionsmethode daran gelegen, die Vorsilbe *kom* (lateinisch ›mit‹) – verstanden als bereits existierende Annahmen und Bedeutungszuweisungen – aufzuheben, zugunsten einer voraussetzunglosen »Position«.¹⁷ Indem der Akt des Wahrnehmens selbst in den Vordergrund von Fiadeiros Arbeit rückt, werden dessen kulturelle Prägungen und Konditionierungen gerade erfahrbar gemacht statt negiert.

Diese offene Position ist dabei nicht zu verwechseln mit Strukturlosigkeit, vielmehr stellt eine präzise Struktur erst die Möglichkeitsbedingung eines ›Sich-Verlierens‹ dar.¹⁸ Auf diese Weise werden Bedeutungen sowohl für die Performenden als auch die Zuschauenden offen gehalten: »if you offer a position [...] meaning is nothing yet, it's just possibilities.«¹⁹ Diese Haltung bezeichnet Fiadeiro weiter als einen Zustand des Dazwischen, in dem die Zeit statt linear zirkulär verläuft: »It's not about going somewhere, it's not about going nowhere, meaning staying in this in betweenness, not knowing where you are going.«²⁰

Hier kann festgehalten werden, dass in Fiadeiros von einem synästhetischen Hören ausgehender Methode Atem einerseits in einer Verbindung zu metaphorischen Analogien (wie der Relation von ›innen‹ und ›außen‹, der Öffnung, der Zirkularität) steht und andererseits als konkretes physisches Movens fungiert. Beide Aspekte treten in seinem Solo *I am here* – einer Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Kosmos der Portugiesin Helena Almeida – hervor.

I am here

Helena Almeidas performative und physische Arbeiten, die Foto und Video mit Malerei und Zeichnung verbinden, kreisen um die Frage der Wahrnehmung ihres Körpers durch die Betrachtenden. In feministischer Tradition thematisiert Almeida auf unterschiedlichste Weisen die Auflösung des (weiblichen) Körpers als Bild- und Blickobjekt.

15 Steve Paxton: Extraordinarily Ordinary and Ordinarily Extraordinary. In: *Contact Quarterly* 26,1 (2001), S. 37.

16 Vgl. Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London: Routledge 2011, S. 64.

17 Vgl. João Fiadeiro: João Fiadeiro on Real Time Composition. Lecture Uniarts Helsinki, 03.10.2016, <https://www.uniarts.fi/en/uniartstv/online-jo%C3%A3o-fiadeiro-real-time-composition> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

18 Vgl. Fiadeiro: Wenn Du das nicht weißt, warum fragst Du dann?, S. 107: »Ich kann nur ›verloren gehen‹ (der Zustand, um mich vor dem zu schützen, was ich will), wenn ich weiß, wo ich bin.«

19 Fiadeiro: João Fiadeiro on Real Time Composition.

20 Ebd.

In ihren Schwarz-Weiß-Fotos entwirft sie Szenarien verwischter, übermalter und überzeichnet Körperkonturen und Übergänge zwischen repräsentativem Bild und dreidimensionalem, physischem Körper. Diese Prozesse des Austauschs umfassen immer wieder auch mehrdeutige Referenzen zum Atem zwischen »Transsubstantiation«²¹ und (unmöglicher) Kommunikation wie in der synästhetischen Serie *Sente-me* (*Feel Me*), *Ouve-me* (*Hear Me*), *Vê-me* (*See Me*) (1978/79). *Sente-me* besteht aus Fotos der Künstlerin mit geschlossenen Augen; das Video *Ouve-me* zeigt Almeida hinter einem dünnen Papier stehend, das sich beim Atmen mit bewegt und auf das sie von der Rückseite »ouve-me« schreibt. Bei *Vê-me* schließlich handelt es sich um die Tonaufnahme des Entstehungsprozesses eines ihrer Bilder. Es sind das Rauschen und Rascheln von Papierbahnen, das rhythmisierte Kratzen von Stiften auf dem Papier zu hören. In einem im Video eingeblendeten Text über *Vê-me* schreibt Almeida vom Hörbarmachen des Atems des Bildes:

»Whenever I looked at printed music I used to think how I would like to hear-see my drawings. [...] I had no rhythmical or musical intent, but I welcomed in surprise their breathing and rhythm. – I intended not to make a descriptive recording of an action but rather to give the feeling of space in movement, entering and being within the vibrant zones of the drawing, becoming one with it and forming a physical space, manipulated, divided, cut, full and empty. – Our becoming – an inhabited drawing.«²²

Anders als das fertige sichtbare Bild selbst erzeugt der Klang seines Herstellungsprozesses einen unfertigen Raum der Bewegung, der die Trennung zwischen Bild und Beobachtenden aufhebt. Almeidas ästhetische Auseinandersetzungen mit Sicht- und Unsichtbarkeiten, mit synästhetischen Transformationen zwischen Hör-, Seh- und Tastsinn sowie dem Körper und seinen Grenzen überschneiden sich in mehrfacher Hinsicht mit den beschriebenen Ideen Fiadeiros. In *I am here* kommt diese Herangehensweise in der scheinbar paradoxen Idee von Präsenz als einer Form des Verschwindens zum Ausdruck, wie Fiadeiro schreibt:

»Her work, just for itself, is already an impulse that tries to open a space [that want to] escape no matter what. [...] I [...] understood her desire to escape without being seen, of remaining in the borders of visible and, like a child that is still shy, of peeping at reality. [...] I feel that the restraint that her work suggests to me, will help me a great deal to understand my necessity to take the inverse path that she does in her work: like disappearing, being there.«²³

~

Das Solo findet in einem präzise definierten Raum zwischen Licht und Dunkelheit statt: Eine breite Papierbahn, die diagonal das Dunkel des Raumes zerschneidet und, an bei-

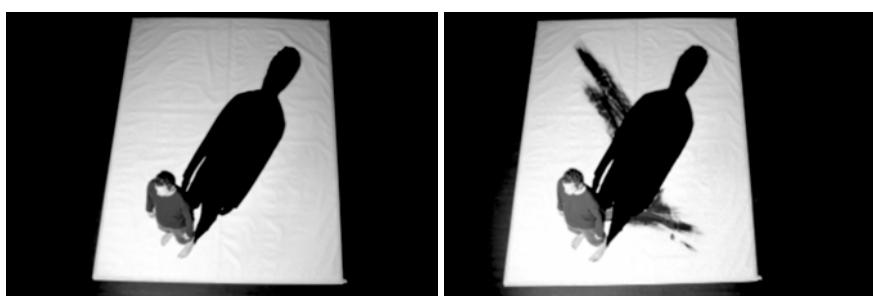
21 Delfim Sardo: Helena Almeida. In: *Aperture: Performance* 221 (2015), S. 57–67, hier S. 59.

22 Helena Almeida: *Vê-me* (1979), Video, <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=9&e=1> (letzter Zugriff: 01.10.2023), Herv. i.O.

23 João Fiadeiro: *I am here*. In: Andreas Backofer (Hrsg.): *Dokument – Monument – Raum. Ausstellung, Performance, Promenade*. München: epodium 2007, S. 58.

den Enden aufgehängt, zwei Wände bildet, ist im ersten der beiden Teile des Stücks das maßgebliche ›Aktionsfeld‹ Fiadeiros.²⁴ Chantal Pontbriand beschreibt diesen weißen pa- pierenen Raum als eine Art *Mise en Abyme* des theatralen Dispositivs. In diesem werden, so Pontbriand, mit der räumlichen Rahmung, der vierten Wand und der Beleuchtung die Konventionen des szenischen Raums wiederholt.²⁵ Gleichwohl entwickelt *I am here* in seiner strukturellen Komposition von Licht und Dunkelheit, Hör- und Sichtbarem gerade eine kritische Auseinandersetzung mit ebenjenen Konventionen der Repräsentation des Körpers im (tanz-)theatralen Feld der Sichtbarkeit. Die Eingangsszene zeigt Fiadeiro, in Schwarz gekleidet in jenem hell ausgeleuchteten Papierraum mit dem Rücken zum Publikum stehend. Der klar umrissene schwarze Schatten seines Körpers zeichnet sich auf dem Papier am Boden ab. Dieses Anfangsbild zitiert Almeidas Fotoserie *Sem Título* (1996), die eine der Hauptinspirationen für *I am here* war. Darin wird die sukzessive Auflösung der Konturen eines aus Pigment geformten Schattens festgehalten. Zusätzlich zu diesem statischen szenischen Bild ist zu Beginn ein Auszug aus Almeidas Klangarbeit *Vê-me* (1979) zu hören.

Abb. 1–2: João Fiadeiro: *I am here*. Foto: Patrícia Almeida, mit freundlicher Erlaubnis von David-Alexandre Guéniot.



Der erste Teil von *I am here* verknüpft die beiden genannten Referenzen (Fotos und Sound) durch die schrittweise Auflösung von Fiadeiros (vermeintlichem) Schatten und die Idee der Hörbarmachung dieses Prozesses (Abb. 1–2).²⁶ In einer Folge von Szenen wechseln in einem sich wiederholenden Muster völlige Dunkelheit und Beleuchtung ab. In den sechs Szenen in Finsternis sind, verstärkt durch ein Ansteckmikrofon, Fiadeiros Atem- und Bewegungsgeräusche zu hören. Wenn es anschließend jeweils wieder langsam hell wird, zeugen die verwischten Konturen des Schattens von den vorangegangenen, unsichtbaren Bewegungen. Sukzessiv stellt sich dabei das, was zunächst als im-

24 Für die Analyse stand mir ein Video einer Aufführung vom 14.10.2005 im Tanzquartier Wien zur Verfügung.

25 Vgl. Chantal Pontbriand: *Corps-Mémoire*. In: Patrícia Almeida (Hrsg.): *I am here. João Fiadeiro*. Lissabon: Centro Cultural de Belém 2004, S. 32–35, hier S. 32.

26 Fiadeiro differenziert selbst drei unterschiedliche Arten des Schattens im Stück: den Schatten aus Pigment, der sich vom Körper trennt, den echten Schatten und die Projektionen als eine Art Schatten (vgl. João Fiadeiro / Helena Almeida / Delfim Sardo: *Conversation entre Helena Almeida, João Fiadeiro et Delfim Sardo*. In: Almeida (Hrsg.): *I am here*, S. 10–24, hier S. 19).

materieller Schatten erschien, als materielles, schwarzes Pigment heraus. In den fünf ›belichteten‹ Szenen wird zudem ein jeweils zufällig während der Dunkelheit mit Blitzlicht aufgenommenes Foto an eine der papierenen Wände projiziert. Die Konturen dieser Projektionen zeichnet Fiadeiro mit schwarzem Stift – ähnlich den markierten Konturen eines Körpers nach einem Unfall – nach und nimmt anschließend wiederholt die Anfangsposition an den Füßen des Pigmentschattens ein. Auf diese Weise entsteht auf dem Papier allmählich ein Geflecht einander überlagernder, sich durchdringender Körperhaltungen (Abb. 3).

Abb. 3: João Fiadeiro: *I am here*. Foto: Patrícia Almeida, mit freundlicher Erlaubnis von David-Alexandre Guéniot.



Der zweite, durchgehend beleuchtete Teil des Stücks beginnt mit einer Zäsur, die durch das Ablegen des Mikrofons markiert wird. Das Motiv der Spuren des lebenden Körpers wird hier in Manipulationen des Papiers fortgeführt. Die am Boden liegende Papierbahn mit dem verwischteten Schatten wird abgeschnitten und in die Vertikale gezogen, so dass die Bewegungsspuren des ersten Teils zum Bild werden. Anschließend faltet Fiadeiro die Papierwand des ersten Teils mit den Resten des Pigments darin unter Einsatz seines ganzen Körpers. An anderem Ort wieder auseinandergefaltet, offenbaren die Muster des Pigments die Ab- und Eindrücke des Körpers. Schließlich verstreicht Fiadeiro kniend mit weit ausholenden Gesten der Hände das Pigment über die gesamte Papierfläche (Abb. 4). Die Spuren dieser Gesten bleiben im Schwarz der Farbe sichtbar. Zuletzt schwärzt er sein Gesicht, seine Füße und Hände und bleibt mit dem Rücken zum Publikum auf der Seite liegen: in Schwarz auf schwarzem Grund, verschwindend im dunkler werdenden Licht. Dramaturgisch spannt *I am here* so einen Bogen von den kontrastreich konturierten Grenzen zwischen Schwarz und Weiß zu Beginn des Stücks hin zu deren völliger Auflösung im Dunkeln am Ende.

Abb. 4: João Fiadeiro: *I am here*. Foto: Patrícia Almeida, mit freundlicher Erlaubnis von David-Alexandre Guéniot.



Tanz im Sinne von Bewegungen im Raum findet in der strukturellen Anlage des Solos nur über das Ohr wahrnehmbar im Dunkeln statt, demgegenüber bieten sich dem Auge lediglich Spuren von Bewegung in Form statischer Bilder. Dunkelheit – Atem – Bewegung – Nähe einerseits und Licht – Schweigen – Bildlichkeit – Distanz andererseits fungieren dabei als zwei Einheiten von Äquivalenzen. Dieser Antagonismus scheint zunächst die stereotyp wiederholte Assoziationskette der »audiovisual litany«²⁷ zu betonen, die dem Auge distanzierte Objektivität, dem Ohr intime Subjektivität zuschreibt. Wie im Folgenden dargestellt werden soll, produziert die strukturelle Verknüpfung hier jedoch im Sicht- wie Hörbaren gleichermaßen vage Unsicherheiten zwischen An- und Abwesenheit. So lässt sich mit Bezug zum Titel *I am here* festhalten, dass statt der suggerierten Präsenz eines im Hier und Jetzt befindlichen Subjekts vielfältige sonore wie visuelle Positionen in einem Modus des ›Sowohl-als-auch‹ aufgerufen werden.²⁸ Diese Zwischenzonen, die den Körper immer ›en passant‹ erscheinen lassen, basieren in ihrer Gemachtheit auf hörbaren Facetten des Atems und einer spezifischen Verbindung mit Dunkelheit. Dabei können zwei gegenläufige, hier aber miteinander verschrankte Ansätze dechiffriert werden, die als grundlegende Varianten einer hörbaren Pneumatik des zeitgenössischen Tanzes erscheinen: eine »respirational empathy«²⁹ einerseits und eine Entkörperlichung des Atems als Rauschen andererseits.

27 Sterne: The Theology of Sound: A Critique of Orality, S. 212.

28 In diesem Sinn fand auch die Arbeit selbst verschiedene Formen der Fortsetzung in der Lecture Performance *I was here* (2007) sowie als Ausstellung der Artefakte der Performance in *I am not here* (2015).

29 Den Begriff übernehme ich von Laura Karreman: Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge. In: Susan Manning / Janice Ross / Rebecca Schneider (Hrsg.): *Futures of Dance Studies. Studies in Dance History*. Madison: The University of Wisconsin Press 2020, S. 94–111, hier S. 102.

Respirative Empathie und der im Atem erscheinende Körper

Wenn Almeida den aufgenommenen Atem und Rhythmus der Entstehung ihrer Bilder in *Vé-me* als »dessin entendue«³⁰, also gehörtes Bild, beschreibt, dann kann Fiadeiros Konzeption des Tanzens im Dunkeln in Analogie dazu als »hörbarer Tanz« bezeichnet werden. Dabei wird das rhythmisierte und dynamisierte Atmen zum Synonym von Tanz schlechthin. Diese Perspektive betont die Verbindung der Respiration – verstanden als Prozess des Aus- und Einatmens – mit der Präsenz eines vitalen, bewegten und fühlenden Körpers. Schlüsselbegriffe in dieser Konzeption sind Schwerkraft und Empathie.

In rhythmischen und dynamischen Varianten des Hauchens, Keuchens, Stöhns, Zischens, der angestrengt zurückgehaltenen, durch Nase oder Mund herausplatzenden Luft macht *I am here* vielfältige Modulationen des Atems hörbar. Klang, Rhythmus und Phrasierung des Luftholens wecken im Zusammenspiel mit den Bewegungsgeräuschen in der Dunkelheit fragmentarische Vorstellungen von Bewegungen wie Sprüngen, Schwüngen, Hüpfen, die insbesondere auf das Gewicht des Körpers und dessen Beziehung zur Schwerkraft verweisen. Mit dem Atem wird die bewegungsanalytische Kategorie des Regulierens von Energie hier zum einzigen und bestimmenden Parameter der Wahrnehmung von Tanz. Die respiratorischen Geräusche verweisen auf den sich steigernden oder abnehmenden Kraftaufwand sowie auf den der Gravitation dosiert entgegenwirkenden oder ihr nachgebenden Körper. Im Ein- und Ausatmen manifestieren sich nicht nur dynamische Energiemodulierungen, sie erzeugen auch eine spezifische, durch unregelmäßige Impulse bestimmte, Phrasierung. Die differenzierten Klanglichkeiten, Dynamiken und Rhythmisierungen des Atmens in *I am here* machen die Auseinandersetzung mit der Schwerkraft und dem Gewicht des Körpers sowie damit verbunden die physische Arbeit des Tanzens und seine Herstellung *in actu* hörbar. Die respirative Phrasierung, die sich an der Logik von An- und Entspannung, Kontraktion und Expansion orientiert, kann dabei als Charakteristikum verschiedener Strömungen des modernen und zeitgenössischen Tanzes betrachtet werden, die auf dem Prinzip der Schwerkraft basieren und den Atem hör- oder sichtbar einsetzen: von Mary Wigmans Rede vom »große[n] Meister«³¹ des Atems, über Doris Humphreys Theorie von »Fall/Recovery« (siehe nächstes Kapitel) und deren Weiterentwicklung durch José Limon, bis zu Contact Improvisation und Release Technique. Der Choreograph Jonathan Burrows sieht diese stilübergreifende Auseinandersetzung mit der Schwerkraft im Rückblick auf

30 Fiadeiro / Almeida / Sardo: Conversation entre Helena Almeida, João Fiadeiro et Delfim Sardo, S. 21.

31 Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Battenberg 1983, S. 11: »In gleichem, wenn nicht in noch zwingenderem Maße als die Zeit wirkt sich im Tanz aber auch das Element der Kraft aus – das dynamisch Bewegte und Bewegende, in dem das tänzerische Leben pulsiert. Man könnte es auch den lebendigen tänzerischen Atem nennen. Denn er ist der geheimnisvolle große Meister, der unbekannt und ungenannt hinter allem und in allem wirkt – der seinen stummen Befehl an die Funktion der Muskeln und Gelenke weitergibt – der anzufeuern und aufzulockern, aufzupeitschen und zu bändigen weiß – der den rhythmischen Gliederungen die Zäsuren setzt und die Phrasierung der fließend bewegten Abläufe beherrscht – der darüber hinaus aber auch die Ausdrucks-Temperaturen im Wechselspiel ihrer rhythmisch-melodischen Farbigkeiten reguliert.«

den Tanz des 20. Jahrhunderts als Ursache einer bestimmten Art der Phrasierung und Zeitlichkeit des Tanzes, die auf dem fallenden Körper gründe:

»[T]here was a particular time of dance pieces, which had become very familiar to me, and it has to do with weight-based contemporary dance, whether that be Limon technique or even contact improvisation, where the time of the body that you are dealing with is the time of the body falling. So, there is quite a similar time across different pieces.«³²

Explizit die klangliche Seite der Respiration thematisiert Laurence Louppé, wenn sie von der »raue[n] Symphonie der Atemklänge« spricht, die sie im Tanz der 1980er Jahre ausmacht, der sie jedoch einen darüber hinausgehenden prägenden Einfluss auf »die Beziehung zwischen Tanz, Körper und Klang«³³ zuschreibt. Diese pneumatische »Symphonie« des zeitgenössischen Tanzes ist nach Louppé Ausdruck »starker Gefühle«, die sie im Gegensatz zum kulturell und sprachlich verfassten Körpers situiert:

»Dramatisiert, als akustischer oder optischer Effekt genutzt, ertönte der Atem völlig unverstellt. Einerseits zeugt dies von einer Ablehnung der diskret unterdrückten Atemlosigkeit des akademischen Tänzers, der stets angewiesen war, die Maschinerie seines Körpers zu verbergen. Andererseits dokumentierte es auch den Willen dazu, die animale oder wilde Konnotation dieses Körpers auszubeuten, die klangliche Analogie zu Seufzern oder den ›Un-Stimmen‹ starker Gefühle.«³⁴

Anders als Louppes Verständnis einer Funktionalisierung choreographierten Atmens als Effekt oder Mittel einer (psychologischen) Dramatisierung, die auf »starke Gefühle« eines »wilden« Körpers verweise, möchte ich vielmehr die affektiven Bedeutungen des Atmens im Sinne einer Verwicklung von Performenden und Zuschauenden hervorheben.³⁵ Die pronomierte Respiration in *I am here* lässt einen energetisierten körperlichen Zustand, einen sich auf- und entladenden Körper wahrnehmbar werden. Insbesondere

32 Guy Cools / Jonathan Burrows / Matteo Fargion: The Musical Body, 2008, <http://rewritingdistance.com/the-musical-body/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

33 Louppé: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, S. 81.

34 Ebd.

35 Paradigmatisch für eine Auseinandersetzung mit dem Atem als affektivem, ästhetischem Mittel im Theater des 20. Jh. ist Antonin Artauds Schrift *Eine Gefülsathletik* (1938) aus dem Kontext seines spirituellen Konzepts eines *Theaters der Grausamkeit*. Seit den frühen 1930er Jahren setzt Artaud sich in Abkehr von der westlichen Körper-Geist-Dichotomie mit eklektischen, vor allem asiatischen, mythischen, spirituellen und medizinischen Quellen auseinander, die er als »Hieroglyphe des Atems« (Artaud: Eine Gefülsathletik, S. 147) zusammenfasst. Atem entwirft er dabei als Schlüssel zu einer im Körper gründenden »athletischen« Gefühlszeugung durch die Schauspieler:innen. Sein affektiv erschütterndes Theater der Stimmen, Körper, Bewegungen versteht er aber nicht als Gegensatz zur Kultur, sondern als Durchdringung von »Natur« und »Kultur«: »[H]e calls for, among other things, an ›applied culture‹ or a ›culture-in-action‹, growing within us like a new organ, a sort of second breath. The revolution in theatre that Artaud dreams of must begin first of all in the bodies of performers, at the threshold between culture and nature, the organic and the metaphysical [...]. And the mechanism for this transformation, or at least its concrete focus and vehicle, was to be the living breath of the actor as conceptualized within his broader notion of

umfasst dies bei Fiadeiro, aber auch in zahlreichen anderen choreographischen Arbeiten vom postmodernen Tanz bis zur Gegenwart physische Zustände der Verausgabung.³⁶ So spricht Fiadeiro wie Almeida vom Atmen als einem Mittel, das den Schwellenzustand der Erschöpfung erfahrbar macht.³⁷ Anschließend an Luce Irigarays Feststellung »I breathe, therefore, I am«³⁸ wäre zu formulieren, dass das Atmen hier die Lebendigkeit des Körpers und seine Fähigkeit, zu fühlen, *als solche* hervorhebt – und zwar auf und vor der Bühne. Laura Karreman spricht hinsichtlich dieser affektiven Bedeutung des Atems im Tanz von einer »respirational empathy«³⁹ als einer vitalen energetischen Verbindung zwischen Performenden und Zuschauenden: »[T]he breath as a reverberating, vital energy that binds and attunes performers to audience members.«⁴⁰ Ähnlich argumentiert Michel Chion im Kontext des Films, dass es (im Gegensatz zur Stimme) gerade die Nicht-Markierung des Atmens mit spezifischen identifizierenden Merkmalen sei, die eine körperliche Verstrickung ermögliche:

»We might call this an effect of corporeal implication, or involvement of the spectator's body, when the voice makes us feel in our body the vibration of the body of the other, of the character who serves as a vehicle for the identification. The extreme case of corporeal implication occurs when there is no dialogue or words, but only closely present breathing or groans or sighs. We often have as much difficulty distancing ourselves from this to the degree that the sex, age, and identity of the one who thus breathes, groans, and suffers aren't marked in the voice. It could be me, you, he, she. For example, at the end of 2001, there is the breathing of Dave, the escaped astronaut; we perceive it as loudly and immediately as he hears it inside his space suit – and yet we see him lost in the interplanetary void like a tiny marionette. But this breathing manages to make of this faceless, faraway puppet, floating in the void or in the middle of machines, a subject with whom we identify through auditory mimesis.«⁴¹

›affective athleticism.‹ (Gardner: Breathing's Hieroglyphics. Deciphering Artaud's ›Affective Athleticism.‹ In: *Performance Research* 8.2 (2003), S. 109–116, hier S. 116.)

36 Diese Akzentuierung der körperlichen Materialität mittels des verstärkten Atems weckt u.a. starke Assoziationen zu Yvonne Rainers Arbeit *At My Body's House* (1964). Durch die verstärkten Atemgeräusche beim Tanzen rückte das Kinästhetische ins Zentrum der ästhetischen Erfahrung (vgl. Margaret Jean Mather Westby: *Empowering the Female Machine: Remapping Gender Dynamics in Technologically Augmented Dance*. Dissertation, Concordia University 2017, hier S. 88). Meredith Morse verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Atems als Material und Index körperlicher Bewegung in den Ansätzen der Judson-Church-Tänzer:innen. Insbesondere im technologisch experimentellen Event *9 Evenings: Theatre & Engineering* (1966) wurden Bewegungsgeräusche vom Körper abgekoppelt in den Raum expandiert, wodurch Fragen nach den Grenzen des Körpers und der sinnlichen Wahrnehmung aufgeworfen wurden (vgl. Meredith Morse. e-Collaborations in Sixties America: *9 Evenings, the Dancer's Body, and Electronic Technologies*. In: *Journal of Media Arts Culture* 1 (2007), http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=92 (letzter Zugriff: 01.10.2023)).

37 Vgl. Fiadeiro / Almeida / Sardo: Conversation entre Helena Almeida, João Fiadeiro et Delfim Sardo, S. 20–21.

38 Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, S. 163.

39 Karreman: *Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge*, S. 102.

40 Ebd.

41 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 53, Herv. J.O.

Ähnlich dieser filmischen Szene, die Atem und Figur trennt, unterstreicht die räumliche Inszenierung des Atems in *I am here* eine spezifische intime Verwicklung von Performer und Publikum. Die verstärkten Atem- und Bewegungsgeräusche sind hier aus im Zuschauerraum platzierten Lautsprechern zu hören. Der entfernte Körper auf der Bühne rückt damit in den dunklen Momenten verausgabenden Atmens in fühlbare Nähe und erzeugt eine Art geteilten Atemraum.

Empathie ist ein zentrales Wirkungskonzept des kanonisierten modernen Tanzes. Ausgehend von den Arbeiten Martha Grahams und Mary Wigmans entwickelt der Tanzkritiker John Martin das einflussreiche Konzept der »Metakinesis«⁴²: Als Beziehung zwischen emotionaler Bewegtheit der Tanzenden, die diese über die sichtbare Bewegung und deren Expressivität an die Zuschauenden vermitteln. Diese »kinesthetic empathy«⁴³ konstruiert eine emotionale, einfühlende Verbindung von Individuum zu Individuum.⁴⁴ Respirative Empathie, wie sie entlang von *I am here* skizziert wurde, unterscheidet sich davon maßgeblich, als es sich weder um eine Vermittlung spezifisch bestimmbarer Gefühle handelt, noch um ein Adressieren »unteilbarer« Individuen auf oder vor der Bühne. Mit der Reduktion der Präsenz des tanzenden Körpers auf sein hör- und fühlbares Atmen sowie die räumliche Loslösung dieses Atems von einem Körper kann Empathie nicht als (psychologisches) Einfühlen in ein spezifisch verfasstes Individuum verstanden werden. Empathie als vom Atem ausgehende körperliche Verwicklung ist hier vielmehr auf ein unmarkiertes lebendiges und fühlendes »Etwas als solches gerichtet. Dabei ist zugleich unbestritten, dass die spezifische Form des Atmens in *I am here* nicht außerhalb historisch-kultureller Prägungen steht.

Dunkles Atmen

I am here inszeniert Atem in einer spezifischen Beziehung zur Dunkelheit – eine Verknüpfung, die in verschiedenen choreographischen Arbeiten seit den 1990er Jahren zu beobachten ist.⁴⁵ Während Atem im Tanz seit dem frühen 20. Jahrhundert verstärkt in einem mystifizierenden Sinn thematisiert wurde, blieb er Laura Karreman zufolge ein obskurer, letztlich unergründlich schattenhafter Begleiter der Bewegung.⁴⁶ Dieses Verhältnis kehrt Fiadeiro um, wenn er die Bewegungen des Atems hörbar exponiert und gleichzeitig der sichtbare Körper in Schatten und gänzlicher Dunkelheit aufgeht. Wenngleich die strenge Schwarz-Weiß-Anordnung der Szene, das schwarze Pigment und die

42 Martin: *The Modern Dance*, S. 13.

43 Foster: *Choreographing Empathy*, S. 10.

44 Vgl. Martin: *The Modern Dance*, S. 13.

45 Die Verflechtung von Dunkelheit und Atem in choreographischen Arbeiten kann als spezifische Erscheinungsform einer Tendenz zu Theater im Dunkeln betrachtet werden, die seit den 1990er Jahren beobachtet werden kann (z.B. die Serie Noir des Festival d'Avignon 1993). Als Arbeiten, die in Dunkelheit operieren und mehr oder weniger dezidiert Atem einbinden, wären u.a. zu nennen Bill T. Jones *Ghost Catching* (1999), Tino Seghal *This Variation* (2012), Eszter Salamon *Tales of the Bodiless* (2011) und die Klanginstallation *MONUMENT 0.3: Love Letters to Valeska Gert* (2016), Janez Janša *Zraka / Something's in the Air* (2015), Barbara Kraus *close my eyes and see* (2015).

46 Vgl. Karreman: *Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge*, S. 94.

nachgezeichneten Konturen des ›abgelichteten‹ Körpers zwar photographische Bezüge eröffnen und von vergangener Präsenz zeugen,⁴⁷ verwischen die, sich zwischen Licht und Dunkelheit abzeichnenden, Körper zugleich jegliche Evidenz. In ihren sukzessiven Überlagerungen und -schreibungen gehen diese Figurationen über in ein visuelles Rauschen, das in Dunkelheiten kulminiert, auf die nicht geblickt wird, sondern die zur Umgebung werden.⁴⁸ Dabei sind die Wahrnehmungen von Atem und Schatten/Dunkelheit strukturell miteinander verbunden, indem sie im Hör- wie Sichtbaren zwischen vereinzelten Figurationen und Rauschen changieren.

Fiadeiros weiter oben geschilderte künstlerische Prämissen, die mit einem synästhetischen Hören einen spezifischen Modus der Aufmerksamkeit anstreben, haben starke Parallelen zur Denkfigur der Luft, die die feministische Philosophin Luce Irigaray als verbindendes Element und Möglichkeitsbedingung von Atem wie Stimme und Stille, Licht wie Dunkelheit versteht.⁴⁹ In *The Forgetting of Air in Heidegger* (1999) entwirft sie entlang der Luft ein Gegenmodell zum westlich geprägten Denken eines auf festem Grund und im Licht des Sichtbaren etablierten Seins nach Martin Heidegger, das den Atem ignoriere: »I breathe, therefore, I am is forgotten in Being's ek-sistance.«⁵⁰ Der auf dem Sehen gründenden Konzeption der ›Lichtung‹ als Grundlage des Erkennens und Wissens setzt Irigaray die Luft, genauer: die Materialität der Luft, entgegen:

»Light presupposes air. No sun without air to welcome and transmit its rays. No speech without air to convey it. Day and night, voice and silence, appear and disappear in air. The extent of space, the horizons of time, and all that becomes present and absent within them are to be found gathered together in air as in some fundamental thing.«⁵¹

Die Denkfigur der Luft generiert für Irigaray einen Modus des Seins, dessen Konstante entsprechend des Ein- und Ausatmens die Veränderung, das Nicht-Identische ist: »To live – to breathe: to become – to change/alter. An appearing that is always different within an air that continuously offers itself as other.«⁵² Irigaray erinnert mit dem Modell

47 Vgl. Pontbriand: *Corps-Mémoire*, S. 34.

48 Vgl. Martin Welton: Dark Visions: Looking at and in Theatrical Darkness. In: *Theatre Journal* 69,4 (2017), S. 497–513.

49 Ganz ähnlich argumentiert auch Timothy Ingold: »Yet it is precisely because of the transparency of this life-sustaining medium that we can see. Moreover, in its vibrations, air transmits sound waves, so that we can hear, and in the freedom of movement it affords, it allows us to touch. All perception, then, depends upon it. In an airless, solidified world, perception would be impossible. Thus our very existence as sentient beings is predicated on our immersion in a world without objects, a weather-world.« (Ingold: *The Life of Lines*, S. 68.)

50 Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, S. 163, Herv. J.O.

51 Ebd., S. 166–167.

52 Ebd., S. 164. Das Konstrukt eines mit sich identisch bleibenden Seins sei laut Irigaray nur möglich, indem der Atem und die damit verbundene permanente Veränderung vergessen werden: »In forgetting the air that is breathed, the air that is occupied, forgetting the livable place where the being man appears and is encountered – these forgettings together become the possibility for remembering a nonexistent permanence. A being-there.« (Ebd., S. 164.)

der Luft schließlich daran, dass Präsenz nicht mit Sichtbarkeit, Absenz nicht mit Unsichtbarkeit gleichzusetzen ist.⁵³

Tanz als Kunstform ist demgegenüber historisch gebunden an das Paradigma der Sichtbarkeit. Indem *I am here* das Evidenzprinzip des Sichtbaren außer Kraft setzt, macht es vielmehr einen anderen Körper, andere sinnliche Erfahrungen des Körpers wahrnehmbar. Jenes den Tanz historisch beherrschende optische Regime situiert André Lepecki in einer Linie mit der Denktradition der Aufklärung, deren epistemologische Prämissen nicht nur durchdrungen sind von Dichotomien wie Licht/Schatten, Vernunft/Magie, Aufklärung/Dunkelheit, sondern die Dunkelheit zudem im Kontext der kolonialen Matrix gleichsetzt mit Schwarzsein.⁵⁴ Hieraus resultiert nach Lepecki eine dem Sichtbarkeitsparadigma des Tanzes inhärente Verknüpfung ästhetischer und rassifizierender Parameter.⁵⁵ Mit der Aufhebung ins Licht gesetzter Formen würden choreographische Dunkelheiten demgegenüber die Möglichkeit des Aussetzens identitätspolitischer Bestimmungen bieten, hin zu einem *kollektiven Unpersönlichen*: »Darkness is political precisely because it activates a collective *impersonality* that is filled with a boundless resonating power, one derived from the sensation of being part of a mass exchanging exteriority and interiority as a common substance that cannot be grasped.«⁵⁶ Wenn Lepecki von Dunkelheit als einem kollektivierenden Austausch von ›innen‹ und ›außen‹, als einer geteilten, nicht fassbaren Substanz spricht, dann scheint er, ohne ihn zu nennen, zugleich den Atem zu beschreiben. Dunkelheit und Atem sind in diesem Sinne in Choréographien wie *I am here* verwandt: Ihnen ist ein spezifisches Vermögen eigen, die Grenzen des einzelnen Subjekts aufzulösen und ein Zurückgeworfenwerden auf den Körper zu initiieren, das anstelle identifizierender Differenzen die geteilte materielle Basis des Lebendigen akzentuiert.

Der poröse Körper, den Fiadeiro in *I am here* inszeniert, macht die nach Irigaray von der Materialität der Luft ermöglichten Präsenzen und Absenzen in ständigen Transformationen seiner Konturen hör-, sicht- und fühlbar. Die Erscheinungen des ›Ich bin hier‹ in und durch Luft verweisen auf ein Existieren, das nicht fixierbar, sondern beweglich; nicht abgegrenzt, sondern offen ist. Fiadeiros Atem im Dunkeln überträgt diese körperliche Porosität tendenziell ins Publikum als Form von luftigen Beziehungen, die sich mit jedem Atemzug transformieren. Das Atmen im Dunkeln erzeugt eine Begegnung, wie

53 Vgl. Irigaray, S. 8.

54 Diese Feststellung kann mit Ashon T. Crawley erweitert werden um die Verknüpfung von Schwarzsein und Lärm. Beides wird im aufklärerischen Diskurs als eine Form insignifikanten Rauschens beschrieben (vgl. Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*, S. 140–141).

55 Vgl. Lepecki: *Singularities*, S. 57. Er spricht von einem »deeply racialized [...] photo-political-aesthetic unconscious«.

56 Ebd., S. 81. Lepecki entwickelt als das Gegenmodell zum Sichtbarkeitsparadigma die Idee eines ›schwarzen Lichts‹, das nicht nur die der Dunkelheit innewohnende Potenzialität beleuchtet, sondern diese als ein Mit-Sein mit Schwarzsein denkt: »This black light does not fix what it touches as a clear image, and does not hover from above in order to discern, explain, and correct; it does not distribute only the combinations of possibles, and does not turn everything under its field of action (men, women, children, love, sex, animals, matters, dance) into utility. This black light offers, instead, visions of life in the zone of freedom created by the darkening of vision. In this zone, unexpectedly, subjectivity may discover, surprisingly joyfully, and yet perhaps also terrifyingly, that to be in darkness is also to be with blackness.« (Lepecki: *Singularities*, S. 61.)

Fiadeiro sie in seinem 2012 veröffentlichten Text *An Encounter is a Wound* als einen potenziell gewaltsamen Zusammenstoß mit dem Unbekannten, Noch-nicht-Klassifizierten beschreibt, der für ihn eine epistemologische wie ethische Größe darstellt. Dabei versteht er Warten, Vertrauen und Zuhören als Bedingung des Miteinanders, deren Voraussetzung das Aussetzen des Eindeutigen, des Bestimmten, der abgegrenzten Konturen sei: »This can only be carried out if we revoke the protection shields of the subject and of the object, and if we let go of pre-defined contours of the self and the other.«⁵⁷ Das Aussetzen des identifizierenden, versichernden Sehsinns unterstreicht die respirative Empathie der Performance als eine potenziell transformierende Begegnung.

Rauschen: Der im Atem verschwindende Körper

Die räumliche Ausweitung des Atems, die, wie beschrieben, physische Präsenz und Nähe erzeugt, bildet zugleich das Scharnier für dessen Ablösung vom Körper. Damit einher geht ein Umspringen der Wahrnehmung hin zur Perspektivierung des Atems als Rauschen. Während im anthropozentrischen Verständnis von Tanz als (verausgabender) Bewegung des fühlenden Körpers im Raum Atem als Zeichen und Synonym vitaler Präsenz und körperlicher wie affektiver Bewegung fungiert, löst das verstärkte Geräusch von Atem und Bewegungen diese referenzielle Bindung an den menschlichen Körper und rückt die klangliche Materialität der Luft hervor. Eine wesentliche Rolle im dramaturgischen Nacheinander der Szenen von *I am here* spielt die strukturelle Gleichsetzung von Atemgeräuschen und solchen, die diesen in ihrer Materialität ähnlich sind. Wie ein roter Faden durchziehen differenzierte Formen des Rauschens das Stück: So gehen etwa die anfänglichen raschelnden Papiergeräusche von Almeidas Aufnahme *Ouve-me* abrupt über in das bewegte Atmen Fiadeiros oder resoniert das rhythmische Geräusch des Ein- und Ausatmens in den wischenden Handbewegungen Fiadeiros, die am Ende der Performance das Weiß des Papiers durch die Verteilung des Pigments zum Verschwinden bringen.

In der Perspektivierung von Atem als Rauschen lösen Belebtes und Unbelebtes sich ineinander auf. Paradigmatisch spiegelt sich dies in den komplexen Bedeutungsebenen der Bezeichnungen des Atems in vielen Sprachen. So legt sowohl das hebräische *ruach* als auch das griechische *pneuma* oder sein lateinisches Pendant *anima* etymologische, spirituelle und metaphysische Verbindungen von Atem, Hauch, Wind, Luft, Seele und Geist(ern) nahe.⁵⁸ Auch die dem Geräusch wie dem Rauschen zugrunde liegende Ety-

57 João Fiadeiro: *An Encounter is a Wound*. In: SCORES 3 (2013), S. 16–21, hier S. 20.

58 Vgl. Vlad Ionescu: *Pneumatology. An Inquiry into the Representation of Wind, Air and Breath*. Brüssel: Academic & Scientific Publishers 2017, S. 9 und Dolar: *His Master's Voice*, S. 97. Das hebräische *ruach* bezeichnet in der *Genesis* in der Dunkelheit vor der Schöpfung den ersten Atem, Wind oder Hauch Gottes: »The first utterance of Genesis, at the dawn of the world, above the hubbub (tohuwabohu), says God, *ruagh*, a hoarse, alliterative breath, on the soft palate, at the back of the throat, before language, in front of the root of the tongue, where the gasping intake of breath acknowledges the divine; *ruagh*, breath, breathing, wind, breeze of the spirit, at its last gasp, dominating the wild beating of the heart.« (Michel Serres: *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. London / New York: Continuum 2009, S. 314.)

mologie, die auf den Komplex »sich schnell bewegen, stürmen, rasen«⁵⁹ verweist, fragt nicht nach der Ursache: Ob die Luft durch die Bewegung des Ein- und Ausatmens, des Windes oder der Meereswellen zum Rauschen gebracht wird, ist einerlei. Rauschen stellt vielmehr ein sonores Verbindungsglied dar, es entsubjektiviert ebenso, wie es animiert, es defiguriert, kann sich aber ästhetisch wieder zu spezifischen Figuren verdichten.⁶⁰ Steven Connor situiert Luft entsprechend als ein vielgestaltiges ästhetisches Phänomen, das auf keinerlei Essenz verweist, das weder über Subjekt- noch Objektstatus verfügt und dessen Wirkung sich als vielgestaltige *Effekte*, nicht aber als spezifische Präsenz zeigt. Als Beispiele führt Connor bezeichnenderweise rauschende und ›atmende‹ Naturphänomene an:

»Air is neither on the side of the subject nor of the object. It has neither objecthood nor essence. It has no objecthood because it has no single form of being, manifesting itself in a multitude, and never less than a multitude, of traces and effects – the hiss of a tyre, the breath of a zephyr, the buffet of a gale, the vortex of leaves on a street-corner. But these appearances are not the secondary expression of an essence any more than they are the properties of an object. The air is impression without presence.«⁶¹

Akustisch kann Rauschen mit Werner Kaegi beschrieben werden als eine »Ursbstanz, die den ganzen menschlichen Hörbereich gleichmäßig ausfüllt [...] [und] dessen Spektrum sich in seinen Amplituden-Frequenzenverhältnissen im zeitlichen Ablauf ständig nach vollkommen stochastischen Gesetzen verändert.«⁶² Das heißt, Rauschen ist physikalisch grundsätzlich ein Zufallsprodukt, das sich jeglicher Vorhersagbarkeit und damit einer identifizierbaren Form entzieht. Die Übergänge zwischen Rauschen, Geräusch und Klang sind dabei fließend und unterliegen nicht zuletzt kulturell geprägten Hörgewohnheiten:

»Sowohl Musik als auch Geräusch sind konzeptionelle Konstrukte, mit denen Menschen und Kulturen ihre Umwelt betrachten, filtern, interpretieren und auf spezifische

-
- 59 Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden – Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache: auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln*. Mannheim: Dudenverlag 2001, S. 655.
- 60 Siehe hierzu Sabine Sanios Anmerkung zur alles andere als eindeutig abzugrenzenden Differenzierung des Rauschens von Klang und Geräusch: »[D]as ausgesprochen regelmäßige Schwingungsverhalten eines Klangs hebt sich deutlich vom unregelmäßigen Schwingungsverlauf ab, der beim Geräusch vorliegt; das Rauschen hingegen lässt sich grundsätzlich auch als Überlagerung oder statistische Anordnung von geräuschartigen akustischen Vorgängen beschreiben. Umgekehrt kann ein relativ unspezifisches Rauschen ein individuell spezifizierbares Phänomen werden, ein Geräusch, das aus dem Hintergrund hervortritt und Gestalt, Umriß und Umfang gewinnt, wenn es sich vereinzelt und als singuläres akustisches Ereignis vom Hintergrund – dem Rauschen – abhebt, um schließlich in den Bereich der Wahrnehmung zu treten.« (Sabine Sanio: Rauschen – Klangtotal und Repertoire. Zur Selbstreflexivität der ästhetischen Erfahrung. In: Andreas Hiepko / Katja Stopka (Hrsg.): *Rauschen: Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 207–224, hier S. 207.)
- 61 Steven Connor: Next to Nothing: The Arts of Air, Vortrag Art Basel, 13.06.2007, <http://stevenconnor.com/airart.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- 62 Werner Kaegi z.n. Max Peter Baumann: Rauschen im Kopf. In: Sabine Sanio / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke 1995, S. 27–42, hier S. 32.

Weise einer angelernten sonischen Ordnung unterwerfen. Ist jedes Grundrauschen durch die Elemente von diffusem Chaos, von Nicht-Geordnetsein geprägt, so ist es dennoch dem Ohr das Allervertraute im Hören nach innen und das zutiefst Bekannte im Hören der äußersten Natur.«⁶³

Wie hier deutlich wird, ist das Rauschen zudem ein Phänomen, das grundsätzlich nicht auf die äußere Welt begrenzt ist, sondern ebenso vom Körper selbst erzeugt und wahrgenommen wird.⁶⁴ Wenn Baumann demzufolge vom »klingende[n] Atmen des Seins«⁶⁵ spricht, so ist dies gleichermaßen als eine strukturelle akustische Ähnlichkeit zwischen Atem und Rauschen zu verstehen wie als polyvalente metaphorische Beziehung.

Das Rauschen als akustisch ›Allumfassendes‹, das vielgestaltige Formen annehmen kann, ist demnach durch Potenzialität sowie eine ambivalente Position zwischen ›Hintergrund und Ereignis‹⁶⁶ charakterisiert. So spricht Sabine Sanio von der »mit dem Rauschen verbundene[n] Vorstellung eines völlig Ungestalten, das gewissermaßen alle Gestaltungen in sich birgt, bevor sie im Vordergrund und als Ereignis in Erscheinung treten«.⁶⁷ Insbesondere Kommunikationstheorien verstehen das in den Vordergrund tretende Rauschen als Störung.⁶⁸ Hier schließt etwa auch die Positionierung des hörbaren Atems als Störung des Ausdrucks im klassischen Tanz an, wie Jean Georges Noverre sie in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) beschrieben hat.⁶⁹ Aus Perspektive der Störung erscheinen Rauschen und Atmen als Anderes, das den Kommunikationsprozess (unter-)bricht.

Insbesondere John Cages Erkenntnis der Allgegenwart des Rauschens hat zu dessen Anerkennung als ästhetischem Material in der Kunst geführt. Als Cage im Jahr 1951 einen völlig schallisolierten Raum betritt, hört er nicht – wie zu erwarten – Stille, sondern das Rauschen des eigenen Körpers.⁷⁰ Nach dieser fundamentalen Erfahrung ist Stille Rauschen.⁷¹ In der Gleichsetzung von Rauschen und Stille, die Cage in der hörenden Introspektion seines Körpers entdeckt, spiegelt sich Steve Paxtons Beobachtung der Bewe-

63 Ebd., S. 33.

64 In letzter Konsequenz hat, so Baumann, ›theoretisch alles eine Wellenlänge‹ und erzeugt damit ein Rauschen, das sich jedoch größtenteils dem menschlichen Wahrnehmungsspektrum entzieht. So hat das Nervensystem ebenso eine eigene Frequenz wie das Schlagen des Herzens oder die Schwingungen der Planeten, die seit der Antike als ›Sphärenharmonie‹ verfolgt wurden. Über dieses universelle Schwingen hinaus ist das Ohr kein passives Werkzeug, sondern erzeugt selbst Rauschen (vgl. ebd., S. 29–30 und S. 39).

65 Ebd., S. 29.

66 Sabine Sanio: Das Rauschen: Paradoxien eines hintergründigen Phänomens. In: Sanio / Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, S. 50–66, hier S. 53.

67 Ebd., S. 52.

68 Siehe dazu Martha Brech: Rauschen: Zwischen Störung und Information. In: Sanio / Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, S. 99–107.

69 Siehe dazu etwa Jean Georges Noverre: *Briefe über die Tanzkunst*, hrsg. v. Ralf Stabel, Leipzig: Henschel 2010, S. 127–128.

70 Auf Cages Frage, was denn die Töne wären, die er dort hört, lautet die einschlägige Antwort des anwesenden Ingenieurs, dass es sich um die Geräusche des Blutkreislaufs und des Nervensystems handele.

71 Vgl. Rolf Grossmann: Stille, Geräusch, Rauschen. Ästhetische und medientechnologische Anmerkungen. In: *Texte zur Kunst: noise/silence* 28,112 (2018), S. 31–45, hier S. 31.

gung im Stillstand. Beide rücken ausgehend von einem hörenden Modus der Intentionslosigkeit die Wahrnehmung von Bewegung ins Zentrum: Bewegung, die als visuelle und/oder akustische Schwingung sinnlich erfahrbar wird.⁷²

Rauschen als ästhetisches Phänomen ist synonym für das Nicht-Darstellbare, sich einer Kategorisierung Entziehende. Wie Martin Seel mit Bezug auf Hans-Thies Lehmann schreibt, liegt das Charakteristische des Rauschens in seiner »Überfülle von Gestalten, die bewirkt, daß nicht länger ein ›Spiel von Gestalten‹, geschweige denn einzelne Gestalten, Gestaltverwandlungen oder Gestaltfolgen ausgemacht werden können.«⁷³ Nach Seel kann Rauschen daher nur »als akustische oder visuelle Bewegung«⁷⁴ beschrieben werden, die einen Wahrnehmungsmodus der »Begegnung mit gestaltloser Wirklichkeit«⁷⁵ nahelegt, der das kulturell konditionierte und erlernte Erfassen der Welt auszusetzen vermag:

»Was vorher in einer sozialen oder kulturellen Ordnung war [...], zeigt sich jetzt in einem subsinnhaften Erscheinen. Dadurch ereignet sich für die Wahrnehmenden eine Begegnung [...] mit den Grenzen der eigenen, je historischen, je kulturellen Welt.«⁷⁶

In der Unbestimmbarkeit des Rauschens – seinem Realen, wie man mit Jacques Lacan sagen könnte⁷⁷ – liegt daher nach Seel das Potenzial begründet, jede Form von Bestimmtheit, auch in der Wahrnehmung unserer selbst, aufzuheben:

»[W]ir begegnen der Wirklichkeit in einem temporären Verzicht auf diese Bestimmbarkeit unserer selbst und der Welt. Wir geben es auf, ein Phänomen zu bestimmen, wir geben es auf, uns dem Phänomen gegenüber zu bestimmen. Wir geben uns auf, so weit wir dadurch bestimmt sind, uns behauptend und bestimmend und beherrschend gegenüber der Welt zu verhalten. Alles Interesse am Rauschen röhrt aus einer Lust an der Selbstpreisgabe her.«⁷⁸

Die Aufgabe des Beherrschewollens der Welt durch Bestimmung oder Identifizierung, die das Rauschen grundiert, legt eine Wahrnehmung nahe, die sich selbst beim Wahrnehmen der Welt beobachtet, ohne zu werten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Atmung in *I am here* zwei miteinander verschränkte Wahrnehmungsmodi nahelegt: einerseits als Verstärkung der Materialität des bewegten Körpers, wodurch ein fühlender, handelnder Körper mit Tiefe und

72 Vgl. John Cage z.n. Christian Scheib: Die indiskrete Arbeit am Realen. In: Sanio / Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, S. 67–80, hier S. 68: »The essential meaning of silence is the giving up of intention.«

73 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser 2000, S. 231.

74 Ebd., Herv. J.O.

75 Ebd., S. 233.

76 Ebd.

77 Bezuglich der Transgressivität des Rauschens verweist Christian Scheib auf den Zusammenhang mit dem Lacan'schen Realen: »Das Rauschen als das Nicht-Repräsentierbare ist eine Kategorie des Uneingegrenzten, im Sinne Lacans des unbedingten Realen (im Gegensatz zur gestalteten Mitteilung innerhalb eines Codes des Symbolischen oder der Gestalterkennung des Imaginären).« (Scheib: Die indiskrete Arbeit am Realen, S. 70.)

78 Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 235.

von Gewicht vermittelt wird, der in affektive Beziehungen tritt zu den (im Dunkeln) Hörenden und ihrem eigenen Atem. Andererseits geht der Atem auf in vielgestaltigen Modulierungen des Rauschens. Statt Präsenz zu erzeugen, ist der Atem in dieser Perspektivierung Mittel des Verschwindens des Körpers, indem erkennbare (sonore) Figurationen sich in der indeterminierten Fläche des Rauschens auflösen.⁷⁹ Der Wechsel zwischen diesen Wahrnehmungsmodi des Atems ist in der Struktur des Stücks angelegt, bleibt aber substanzIELL der aisthetischen Erfahrung und Handlung der einzelnen Zuschauenden überlassen.⁸⁰ Zwischen einem in den Gewichtungen des Atems erscheinenden und im Rauschen verschwindenden Körper, zwischen Figurationen und Defigurationen entsteht in diesem Sinn ein Raum der aisthetischen Unbestimmtheit, der an Fiadeiros Konzeption von Komposition als voraussetzungsloser, zuhörender Position anschließt.

Die materiellen Erscheinungen, die *I am here* mittels Atem, Licht und Dunkelheit verhandelt und die über die Figur der Luft zusammengedacht werden können, entziehen sich einer Festlegung und Eingrenzung auf ein spezifisches Sein. Sie produzieren poröse Schattenkörper, die nicht auf einen Ort begrenzt sind, sowohl Fläche als auch Tiefe, Licht und Dunkel, Atem und Rauschen umfassen und immerwährend anders erscheinen. Wenn Helena Almeida die Wirkung der Geräusche von *Vê-me* als ein gemeinsames Werden beschreibt, welches das Bild hin zu einem bewohnten Raum öffnet (»our becoming – an inhabited painting«⁸¹), dann könnte *I am here* als »inhabited dancing« bezeichnet werden. Der Tanz wird »bewohnbar«, er öffnet sich im atmenden Dunkel gegenüber den anwesenden Körpern, indem die gehörte Respiration zur *Kon-spiration* einlädt, das heißt in einem Atmen, das im wörtlichen Sinn ein potenzielles »[z]usammen [H]auchen«⁸² initiiert.

79 Hinsichtlich dieses Chiasmas ließe sich auch der Begriff der Atmosphäre heranziehen. Eine detaillierte Erörterung würde hier den Rahmen sprengen, in aller Kürze sei aber auf die in der Atmosphäre angelegte Verbindung von meteorologischer Luft und affektivem Atem verwiesen. Tim Ingold zeigt, dass die ästhetische Begriffsverwendung insbesondere nach Böhme den Atem wie die Luft aus dem Blick verloren hat, während in meteorologischen Ansätzen der Körper außer Acht gelassen wurde. Entsprechend plädiert Ingold für einen Begriff von Atmosphäre, der ausgehend von der Luft das Subjekt mit der Umgebung zusammendenkt: »With air, [...] and with light and sound, [...] atmosphere is neither cosmic nor affective but the fusion of the two.« (Ingold: *The Life of Lines*, S. 78–79.)

80 Vgl. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 234. Seel spricht von einer absichtsvollen »ästhetischen Handlung«. Ich möchte in diesem Zusammenhang eher vom Aisthetischen statt Ästhetischen sprechen, da es die sich ständig wandelnden, sich jeglicher ästhetischer Form entziehenden, *sinnlichen Verflechtungen* zwischen gefühltem, gehörtem, (imaginär) gesehenem Atem sind, um die es hier geht.

81 Vgl. Almeida: *Vê-me* (1979), Video, <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=9&e=t> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

82 Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 709.

Doris Humphrey Water Study (1928)

»The system's ›matter‹ has changed ›phase‹, at least since Bergson. It's more liquid than solid, more air like than liquid, more informational than material. The global is fleeing toward the fragile, the weightless, the living, the breathing – perhaps toward the spirit?«¹

Michel Serres

Im Kontext der Frage nach der Stimme im Tanz ist *Water Study*, das frühe signature piece der US-amerikanischen Choreographin Doris Humphrey (1895–1958), an der Schwelle situiert: der Schwelle des Hörbaren wie des Vokalen. Der Atem als stimmlose Stimme formt hier die Bewegungen,² die zugleich Ein- und Ausatmung visualisieren. Momenthaft ist das gemeinsame Ausatmen der Tänzer:innen zu vernehmen. Wenn in den Kapiteln zum Lachen, Weinen, Schreien sowie zu Chorischen Stimmapparaten die Lautheit der Stimme wesentlich ist, so markiert *Water Study* die Grenze dieser Untersuchung zum fast nicht mehr Wahrnehmbaren.

Water Study steht hier zudem exemplarisch für eine zunächst mit dem US-amerikanischen Tanz der Moderne verbundene, aber auch den sogenannten deutschen Ausdruckstanz prägende Affirmation des Atems. Diese spezifische Linie, die als naturalisierter, hegemonialer Atem beschrieben werden kann,³ umfasst Atemdiskurse und -praktiken im Tanz, die Atmung seit Ende des 19. Jahrhunderts aufs Engste mit vitalistischen und naturalistischen Konzeptionen verbunden haben. Humphreys respiratorische Ästhetik kann als eine Form des naturalisierten Atems gesehen werden, die sowohl zu einer spezifischen institutionalisierten Bewegungstechnik als auch zum kompositorischen Prinzip weiterentwickelt wurde. Atmung wird hier in engster Verflechtung mit den Bewegungen des Körpers visualisiert und dient einer entpersönifizierten Dynamik, die Humphreys utopistischem Verständnis einer egalitären, aber auch nationalistisch und hegemonial gedachten Gesellschaft Form gibt.

1 Michel Serres / Bruno Latour: *Conversations on Science, Culture, and Time*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2008, S. 121.

2 Vgl. zur stimmlosen Stimme des Atems Dolar: *His Master's Voice*, S. 97.

3 Vgl. Ostwald: Denaturalisiertes Atmen.

Doris Humphrey, die zur zweiten Generation des US-amerikanischen modern dance zählt, ist von 1917 bis 1926 Mitglied der Schule und Compagnie *Denishawn* in Los Angeles, wo sie innerhalb kurzer Zeit zur Solistin aufsteigt und als Lehrerin tätig ist. Die von Ruth St. Denis und Ted Shawn gegründete Tanzausbildung verbindet tägliche Ballettstunden mit exotisierten Versatzstücken nicht-westlicher Körper- und Tanztechniken wie Yoga, japanischem Schwertkampf, kambodschanischen, javanesischen, hawaiianischen und spanischen Folkloretänzen. Darüber hinaus werden zwei der wesentlichen europäischen Bewegungskonzepte der Moderne in der spezifischen Rezeption nach *Denishawn* gelehrt: Émile Jaques-Dalcrozes *Rhythmisiche Gymnastik* sowie François Delsartes Systematisierung menschlichen Ausdrucks. Letzteres bildet in Ted Shawns Rezeption die Grundlage, um Zusammenhänge zwischen Körper und Emotion zu analysieren.⁴ Zentrale Elemente, die sich in Humphreys Arbeit spiegeln, sind unter anderem das neuartige Bewegungskonzept der Sukzession, das mit Emotionalität assoziiert wird sowie die Korrespondenz von innerer Emotion und äußerer Bewegung als Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Dabei nimmt Atmung in Delsartes Theorie und deren Rezeption durch Shawn eine bedeutende Rolle ein. Sie wird als vermittelnde Instanz zwischen ‹innen› und ‹außen› konzipiert, wobei insbesondere der Atemrhythmus der Übertragung und Sichtbarmachung von Emotionen dient.⁵

Der Einfluss von Jaques-Dalcroze äußert sich in St. Denis' Verfahren der »music visualization«, wobei eine »scientific translation«⁶ musikalischer Parameter einer Komposition in körperliche Aktionen eine interpretative Herangehensweise ersetzen soll. Humphrey unterstützt St. Denis in deren Choreographien der »music visualizations«. Versatzstücke dieser Methode scheinen prägend für ihre späteren eigenen Arbeiten. Diese zeichnen sich ebenfalls durch eine ins Visuelle übertragene musikalisch-rhythmische Struktur und Phrasierung aus, arbeiten jedoch mit komplexen Kontrapunkten und orientieren sich, statt an instrumentaler Musik, an Rhythmen des Körpers und Formen des Vokalen, die möglicherweise in Verbindung gebracht werden können mit dem Einfluss des Delsartismus.⁷ Humphrey entwickelt »dances in silence [z.B. *Drama of Motion* (1929)], dances with a vocal chorus and alternative sound accompaniment [z.B.

4 Vgl. Deborah Jowitt: *Time and the Dancing Image*. New York: William Morrow 1988, S. 161.

5 Vgl. Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 256–261. In Ted Shawns Delsarte-Rezeption dominiert das Bewegungsprinzip der Sukzession, während es bei Delsarte noch gleichberechtigt neben oppositioneller und paralleler Bewegungsführung stand.

6 Ruth St. Denis z.n. Marcia B. Siegel: *Days on Earth. The Dance of Doris Humphrey*. New Haven / New York: Yale University Press 1987, S. 38: »Music visualization« meint »the scientific translation into the boldy action of the rhythmic, melodic, and harmonic structure of a musical composition, without intention to in any way ›interpret‹ or reveal any hidden meaning apprehended by the dancer«.

7 So entwickelt sie etwa den metrischen Puls aus den Schritten, die Phrasierung aus dem Atem, die Dynamik aus dem, mit dem Emotionalen verknüpften, An- und Abspannen der Muskeln (vgl. José Limón: *Dancers Are Musicians Are Dancers*. In: Katherine Teck (Hrsg.): *Making Music for Modern Dance. Collaboration in the Formative Years of a New American Art*. New York: Oxford University Press 2011, S. 288). Humphrey unterscheidet zudem verschiedene Arten des Gebrauchs von Worten: Narration, Gesang (auch tanzend singen), Dialog oder Wortspiel, Worte zur dramaturgischen Strukturierung sowie Worte als Klang: »Voices can be used just for their sound value – murmurings, burblings, cries, clickings, dronings [...]« (Doris Humphrey: *The Art of Making Dances*. New York / Toronto: Rinehart & Company 1959, S. 130.).

Life of the Bee], and dances with speech [z.B. *Inquest*], with music and with song [z.B. *American Holiday*].⁸ Sie assoziiert die Stummheit von Tänzer:innen des 19. Jahrhunderts mit einer ihnen zugeschriebenen fehlenden Intelligibilität und spricht sich für die Integration von Bewegung, Wort und Stimme aus:

»I see no reason against, and many for, an amalgamation of the spoken, sung or chanted word with movement. [...] Why should dancers be condemned to be dumb? To keep them so is merely upholding the tradition, and maintaining what I consider an artificial ›purity.«⁹

Nach ihrer Trennung von *Denishawn* gründet sie 1928 gemeinsam mit Charles Weidman die *Humphrey-Weidman Company* in New York. In Abgrenzung zur orientalistisch, folkloristisch und ornamental geprägten Ästhetik *Denishawns*¹⁰ entwickelt Humphrey ihre eigene Ästhetik und Technik, die sich durch Abstraktion, durch Unpersönliches und, so Marcia B. Siegel, Androgynität auszeichnet.¹¹ Dieser »state of simultaneous engagement and detachment«¹² ist ebenso charakteristisch für Humphreys Umgang mit dem Atem in ihrer Choreographie *Water Study*.

Atem als choreographisches Prinzip

Das etwa zehnminütige *Water Study* ist – wie der Titel bereits andeutet – kein abendfüllendes Stück, sondern eher eine Studie, die am 28.10.1928 im Civic Repertory Theatre, New York uraufgeführt wurde.¹³ Kurz nach Humphreys Loslösung von *Denishawn* entstanden, kann es als Experiment betrachtet werden, in dem sich entscheidende performative Elemente ihrer Bewegungstechnik und -theorie sowie ihr Verständnis sozialer Gerechtigkeit im Kontext von Choreographie bereits vor deren expliziter Formulierung manifestieren.¹⁴ Es handelt sich nicht um eine Arbeit *über* Wasser.¹⁵ Die Welle ist

8 Barbara Hausler: Packaging Doris Humphrey or A Question of Form: Nona Schurman Shares Her Thoughts on Doris Humphrey's Choreography. In: *Dance Research Journal* 28,2 (1996), S. 40–48, hier S. 40.

9 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 125.

10 Humphrey tourt exzessiv mit Denishwan in Stücken, die sie zwingen, in die exotisierten Rollen von Geishas, Nymphen, Prinzen, Spanierinnen oder kambodschanischen Tänzer:innen zu schlüpfen (vgl. Jowitt: *Time and the Dancing Image*, S. 160).

11 Vgl. Siegel: *Days on Earth*, S. 4: »In Doris there was a strong element of impersonality, of androgyny, that differed substantially from the sexy foreign flavour underlying Denishawn's popularity.«

12 Ebd., S. 84.

13 Als Grundlage der Überlegungen diente mir die Videoaufzeichnung der Choreographie in: *The Doris Humphrey Legacy. Water Study Coaching, Analysis & Performance*. DVD. Hightstown: Dance Horizons 1998.

14 Wenngleich sie die für ihre Tanztechnik charakteristische Theorie von Fall/Recovery erst 1931/32 entwickelte – wofür die Choreographie *Dionysiaques* (1932) ein erstes Beispiel ist –, zeigen sich charakteristische Aspekte bereits in *Water Study*.

15 Vgl. Lesley Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*. Madison: The University of Wisconsin Press 2012, S. 55.

nicht thematischer Ausgangspunkt, sondern logische Konsequenz von Humphreys Bewegungstheorie. So vermerkt sie zur Entwicklung von *Water Study*: »starting with human feeling, with body movement and its momentum in relation to the psyche and to gravity, and as it developed the movements took on the form and tempo of moving water«.¹⁶

Die für sechzehn Tänzer:innen in grünen, blauen und sandfarbenen Ganzkörperanzügen konzipierte Choréographie zeigt im Gegensatz zu den exotisierten Frauenkörpern *Denishawns* ein gänzlich anderes Körperverständnis, das Geschlechtlichkeit in den Hintergrund rückt. Die Tanzenden werden entindividualisiert und von jeglicher figurativ verkörperten Narration entbunden, während die Bewegungen des Körpers als Material ins Zentrum treten. Die in diesem Sinn minimalistische Inszenierung findet ohne Musik auf leerer Bühne statt. Die Choréographie ist wellenartig strukturiert: Dies gilt hinsichtlich der Bewegungen der einzelnen Tänzer:innen und der Komposition der Gruppe, der Phrasierung im Detail wie der Dramaturgie als Ganzes und nicht zuletzt in Bezug zu seiner sonoren Beschaffenheit. Die Choréographie, die unterschiedliche Bewegungen von Wasser aufgreift, kann in sechs Abschnitte unterteilt werden. Innerhalb dieser wird jeweils ein bestimmtes Muster in sich steigernder Form wiederholt: 1) ruhige Wogen an der Oberfläche, 2) spritzende Wellen und Gischt, 3) sich überschlagende Wogen, 4) große rauschende Wellen, Schaum und Strudel, 5) steigende Flut, 6) wogende Strömung, Gischt und auslaufende Brandung.¹⁷

Die Choréographie setzt diese Wasserbewegungen nicht mimetisch um, wie etwa Isadora Duncan, die in ihrem *Water Dance* selbst zu ›Wasser wird‹.¹⁸ Vielmehr handelt es sich um ein analytisches Vorgehen, das die energetischen Qualitäten und die räumliche Struktur verschiedener Wellen in die Körpermodellierung der Gruppe übersetzt.¹⁹ Sheila Marion fasst die Bewegungen der Choréographie folgendermaßen zusammen:

»The piece begins with [...] dancers crouched low on the floor, scattered throughout the stage area, and all facing stage right. They slowly rise and sink in canon, as though a wave passed over them and back again. The movement grows until it brings them onto their feet: they separate and rush toward one another, leaping and falling like waves splashing together and subsiding. Then, grouped together, they surge back and forth from one side of the stage to the other like shifting tides. One cluster of dancers breaks away while another leaps, turns, and falls, forming a progressive, whirlpool-like spiral on the floor. A side-to-side rocking motion gradually brings the dancers into unison as they spread throughout the stage area again. They return to the crouching position

16 Ebd.

17 Siehe auch Ernestine Stodelles und Karen Barracudas Gliederung in: »A First 5 Waves, B Crashing breakers on rocks, C Tumblesaults (waves rumbling out to sea), D i) Five big rushing waves, D ii) Splash/whirlpool with undertow, E i) Calm returns, E ii) Spray/Final roller.« (Z.n. ebd., S. 59.)

18 Vgl. Carrie Preston: *Modernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford / New York: Oxford University Press 2011, S. 177: »The dancer [Duncan] both moves through the water and is the water; she appears to be splashing and playing, but her body is a wave and her arms are swirling eddies. For a moment, she leaps out of the water like a fish.«

19 Vgl. Siegel z.n. Sheila Marion: Studying Water Study. In: *Dance Research Journal* 24,1 (1992), S. 1–11, hier S. 4.

and ripple upward again in one last splash before finishing with a slow crawling action that leaves them prone like the last remnant of a wave creeping up the shore.«²⁰

Die wellenförmige Dramaturgie erzeugt einen Spannungsbogen von ruhigen Wellenbewegungen im Knen über immer raumgreifender werdende Läufe, Schwünge, Sprünge, Fallbewegungen hin zu einem Ausebben der Bewegungen zurück zur knienden Anfangsposition am Boden. Die Dynamik wird nicht durch vermehrten Krafteinsatz oder mittels Ausdrucks gesteigert, sondern durch eine formalistische kumulative Komposition, in der eine Tänzerin nach der anderen sich dem Steigen einer Welle anschließt und diese im Sinken ebenso wieder sukzessive verlässt.²¹ Dieses Verfahren erinnert an die Methode der »music visualisation«, ein »[s]ymphonic use of material«,²² wobei statt Musik dem Atem eine entscheidende Rolle als strukturierendem Material zukommt.

Pneumatische Technik und Poetologie

Humphreys spezifisches Bewegungskonzept kann als *pneumatisch* bezeichnet werden, wobei die Dynamik von ein- und ausgeatmeter Luft nicht nur zentrales Movens der Bewegungstechnik ist, sondern sie zugleich poetologisch mit Bedeutung auflädt.

Als Technik betrifft das Prinzip des Ein- und Ausatmens die räumliche, zeitliche und energetische Modellierung der Bewegungen der einzelnen Tänzer:innen. Dabei ist das Ausatmen mit einem Fallen und tendenziellen Loslassen (*Fall*), das Einatmen mit Aufrichtung und Aufschwung (*Recovery*) sowie mit dem im gehaltenen Atem verlängerten Strecken und Aufschieben des nächsten Falls (*Suspense*) verbunden. Dieses Muster basiert auf der Vergrößerung des Rhythmus und der Bewegungsrichtungen einer ›normalen‹ Ein- und Ausatmung – wie es die ehemalige Tänzerin der *Humphrey-Weidman Company* Ernestine Stodelle formuliert:

»[T]he breath that is used in *Water Study* is alive. It's not puffing, it's not short. It is long termed breath. When you take in that breath, you pull it into your body and you hold it without a strain, you just fall off it [...]. And when you let it out your body subsides, releases. So to breathe is normal, but to breathe while you are dancing is to change the normal rhythm of the breath into an expansion of the breath so that it goes through the vertebrae into the head, through the arms [...] but remember: it's sustained.«²³

Anhand dieser Beschreibung lassen sich drei wesentliche Aspekte dieser Konzeption des Atems festhalten: 1) Handelt es sich um einen langen, am natürlichen Rhythmus von Wellenbewegungen orientierten Atem, der in jeder Phase kontrolliert geführt wird und bestimmt ist für die Dauer und Richtung der Bewegungen; 2) entzieht sich dieser Atem jeglichem (energetischem oder rhythmischem) Extrem und fungiert damit zwar

20 Ebd., S. 1.

21 Vgl. Siegel: *Days on Earth*, S. 88.

22 So beschreibt es Nona Schurman, langjährige Tänzerin der Humphrey-Weidman Company (vgl. Hausler: *Packaging Doris Humphrey or A Question of Form*, S. 43).

23 Ernestine Stodelle: Analysis and Coaching. In: *The Doris Humphrey Legacy. Water Study Coaching, Analysis & Performance*. DVD. Hightstown: Dance Horizons 1998, (00:05:00).

als ein phrasierendes Element, ohne jedoch auf expressiv-dramatisierende Wirkungen zu zielen;²⁴ 3) werden Ein- und Ausatmung in den Bewegungen des ganzen Körpers sichtbar gemacht. Die genannten Prämissen des Atems resonieren in verschiedenen Prinzipien, die für Humphreys Bewegungstheorie entscheidend werden und die im Folgenden bezogen auf *Water Study* näher betrachtet werden sollen: Atemphrasierung, Sukzession und Fall/Recovery.

Die am Atem orientierte Bewegungsphrasierung, von Humphrey auch als »breath timing« oder »dramatic phrasing«²⁵ bezeichnet, leitet sie in einer evolutionären, anthropologischen Argumentation ab aus einer mutmaßlich universellen vokalen Vorsprache, die einerseits durch die Länge des Atems, andererseits durch die steigende und fallende Bewegung der Emotionen geprägt gewesen sei. Beides versteht sie in universalisierender Herleitung als grundsätzliche strukturierende Prinzipien der Sprache und der Künste:

»The general shape of the phrase is something we have inherited from our most remote ancestors, going very far back into evolution. I identify this originally with the instinctive sounds issuing from millions of human throats in the course of expressing emotions of various kinds: fear, anger, contentment, mating urges, pain and others. These sounds, it seems to me, were developed over the long, laborious ages into a more conscious communication which resulted in language, and finally into the arts of literature and music. Even in the very earliest stages there was a time-shape in the sounds, which had two characteristics: their length was limited by the breath, and they had a rising and falling intensity and speed, due to their emotional basis.«²⁶

In dieser Konzeption zielt der Atem nicht auf eine affektive Erschütterung ab, sondern wird als grundlegendes performatives Mittel konzipiert, das Emotionen in abstrahierte Formen überträgt und kommunizierbar macht.²⁷ An anderer Stelle spricht Humphrey in diesem Zusammenhang von der Lesbarkeit der Atemphrase:

24 Im Gegensatz dazu entwickelt Martha Graham – ebenfalls ehemalige *Denishawn*-Schülerin – zeitgleich ihre auf einem genau umgekehrten Atemprinzip basierende Technik, die die Ausatmung mit einer Kontraktion, die Einatmung mit einer lösenden Aufrichtung verbindet (»contraction-release«) und durch energetisch stark unterschiedene Atemphasen einen besonders emotionalen Effekt erzeugt. Ähnlich wie bei Humphrey, aber stärker emotional besetzt, ist der Atem bei Graham visuell, nicht hörbar konzipiert. Er macht als innerer Atem emotionale Rhythmen sichtbar: »Interrupted, contorted, governed by emotional rhythms, Graham's breathing provides special dramatic effect onstage, because the body is accustomed to natural breathing. Her phrases, each based on the clear expression of an emotion, are of ›breath-length‹. This breath-related expression of the ›inner world‹ challenged the superficialities of ballet and the exotic, romantic eclecticism of Denishawn.« (Richard Koob: Graham, Humphrey, and Holm: Theories and Styles of Three Pioneers in Modern Dance. In: *Performing Arts Review* 10,3 (1980), S. 298–314, hier S. 299.) Siehe auch Jowitt: *Time and the Dancing Image*, S. 166.

25 Pauline Koner: Working with Doris Humphrey. In: *Dance Chronicle* 7,3 (1984), S. 235–278, hier S. 250.

26 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 66.

27 Vgl. ebd., S. 57: »But dance can take off into flights of symbolism in which highly stylized, designed movement can speak convincingly of emotional states without any connection to realism. I affirm that this is at least partly true because the receiver is able to ›read‹ the movement accurately through his awareness of the basic meanings of design.«

»[T]he modern communicative time-shape, in music, dance, or language, is in the length of a *comfortable breath*, and has rises and falls of feeling. We speak and sing, write melodic music, poetry and drama in phrases. Now movement, though not tied to the length of the breath [...] is still very much influenced by the powerful *emotional shape of the breath phrase*, so that it, too, is more agreeable and comprehensible when phrased.«²⁸

Hervorzuheben ist die Konzeption der Atemphrase als »komfortabel«, das heißt in einer spezifischen moderaten zeitlichen und energetischen Dosierung, die sich damit von anderen Praktiken absetzen will. Als Gegenbeispiele, die sie ablehnt, führt Humphrey »zu lange« oder »zu kurze« Phrasierungen an, wie etwa lange unphrasierte Sätze in der Literatur oder »Hot Jazz«, die zu Erschöpfung und Atemlosigkeit des Publikums führten.²⁹

Die im spezifischen Wechsel von An- und Entspannung, Auf- und ab-Bewegung konzipierte Atemphrase findet ihre physische Form in einem sukzessiven Bewegungsverlauf: dem für Humphrey charakteristischen Prinzip der Sukzession, das sie als Energieströme beschreibt, die den Körper elektrizitätsgleich durchfließen und sich in den Raum ausbreiten:

»Here the energy necessary to make movement seems to flow along the paths of the body, like electricity through a wire, and escapes through whatever terminal the eye is led to. [...] [T]he body remains a passive instrument without a sense of force of its own. Of course, if the energy injections are rapid enough so that one flow scarcely dies before another is begun, there is a continuous impression of energy being expanded, but all of it is escaping from the body, so that the dancer does not seem to be ›doing‹ with his strength, but appears to be played upon by a force which goes through him.«³⁰

Der Körper ist hier passives Material, das unsichtbare energetische Ströme sichtbar mache.³¹ Sukzession meint hier wellenförmig durch den Körper verlaufende Bewegungen, wobei die Brust nach Humphrey grundsätzlich das Zentrum der »natürlichen« respirativen Bewegung wie auch der Emotionen bilde.³² Gleichzeitig könne der Rhythmus von Einatmung-Atempause-Ausatmung auch auf einzelne Körperteile übertragen werden.³³ Dadurch könne »[d]er Tänzer [...], im Bewußtsein der energiespendenden Kraft des Atems, durch sukzessive Bewegung die Illusion von Ein- und Ausatmen

28 Ebd., S. 66, Herv. J.O.

29 Vgl. ebd., S. 67.

30 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 58.

31 Während bereits Isadora Duncan den Atem mit Elektrizität verglichen und den von ihr privilegierten sukzessiven Bewegungsverlauf der Welle zum energetischen Grundprinzip von Natur wie Tanz erklärt hat (vgl. Ann Daly: *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Middletown: Wesleyan University Press 2002, S. 35), findet Humphrey zu einer anderen, entindividualisierten ästhetischen Form. Die Atmung ist zwar auch bei ihr fundamental mit dem Energetischen verbunden, sie wird aber entsprechend ihres entpersonalisierten Stils vom singulären tanzenden Subjekt ebenso wie von einer theatralen Figuration getrennt.

32 Vgl. ebd., S. 112. Stodelle spricht in diesem Sinn auch von einer vom Atem ausgehenden Ganzheit (vgl. Stodelle: *Water Study: Coaching, Analysis & Performance* (00:16:08–00:16:16)).

33 Vgl. ebd., S. 107–108.

vermitteln.«³⁴ Die fast ausschließlich auf Variationen sukzessiver Wellenbewegungen basierende Choréographie von *Water Study* ist so nicht nur durch die Dauer der Atemphasen strukturiert, sie visualisiert den Atem zudem als formgebendes und energetisches Prinzip. Neben der Modellierung der einzelnen Bewegungen stellt Sukzession auch das die Gruppe verbindende kompositorische Element der gesamten Choréographie dar: Es findet sich kaum Unisono, sondern ein und dieselbe Wellenbewegung »fließt« zumeist kanonartig von einer Tänzerin zur nächsten: »[E]ach one moves in a cute sensitivity to the rise and fall of her neighbour. [...] The overall motion fluctuates but never stops.«³⁵ Die dadurch entstehenden visuellen Kontrapunkte erzeugen temporäre Bilder gleichsam stehender Wellen, die diagonale sowie an- und absteigende Linien im Raum kreieren.

Das Bewegungsprinzip der Sukzession stellt für Humphrey zudem eine metaphorische Verbindung zu natürlichen Prozessen des Werdens und Vergehens dar: »Nature moves in succession, usually in an unfolding succession to a climax and a more sudden succession to cessation or death.«³⁶ In dieser sukzessiven Auf- und Abwärtsbewegung (Fall/Recovery) liegt, wie hier anklingt, der dramatisierende Aspekt von Humphreys Bewegungstheorie, den sie inspiriert von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* formuliert. Nietzsches Darstellung der unauflösbar Verschränktheit des Dionysischen und Apollinischen in der griechischen Tragödie – des Formlosen, laut Klingenden, Übermäßigen, des Rausches und der Dunkelheit einerseits und des Geformten, Gemäßigten, Individualisierten, Scheinhaften, Hellen andererseits³⁷ – führt ihn zur Feststellung, »die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet«.³⁸ Es sei an dieser Stelle zudem darauf verwiesen, dass auch in Nietzsches affirmativer, vitaler Philosophie Wind wie Atem von großer Bedeutung sind, und zwar nicht als richtungslose, sondern vertikale Bewegungen.³⁹ Humphrey überträgt die Bedingtheit des Dionysischen und Apollinischen auf ihre Vision von Tanz als »arc between two deaths«.⁴⁰ Jener Bogen zwischen zwei Todten entfalte sich zwischen dem aufrecht stehenden und dem liegenden Körper sowie dem jeweiligen nachgebenden oder gegenwirkenden Verhältnis zur Schwerkraft:

34 Ernestine Stodelle: *Doris Humphrey und ihre Tanztechnik: ein Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Fricke 1986, S. 35.

35 Siegel: *Days on Earth*, S. 87.

36 Humphrey z.n. Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*, S. 55.

37 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E.W. Fritsch 1872, S. 17–18.

38 Ebd., S. 40.

39 Vgl. Ionescu: *Pneumatology*, S. 39–41. Gaston Bachelard hat die vielfältigen, Nietzsches Texte durchdringenden Bilder von Schwere und Gewicht einerseits wie des Aufsteigens andererseits herausgearbeitet und spricht von einem Drama von Höhe und Tiefe (vgl. Gaston Bachelard: *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*. Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications 2011, S. 157).

40 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 106.

»All life fluctuates between the resistance to and the yielding to gravity. [...] There are two still points in the physical life: the motionless body, in which the thousand adjustments for keeping it erect are invisible, and the horizontal, the last stillness. Life and death exist between these two points and therefore form an arc between two deaths.«⁴¹

Humphreys existenziell-vitalistisches Tanzkonzept manifestiert sich im Kontrapunkt von Fall und Wiederaufrichtung (Fall/Recovery). Dabei assoziiert sie die »erregende Gefahr des Fallens«, das Außer-Gleichgewicht-Sein mit dem Dionysischen, »die Ruhe und den Frieden des Wiederaufrichtens«⁴², das heißt das Zurückgewinnen von Form und Balance mit dem Apollinischen. Die der Aufrichtung entsprechende Inspiration hat in dieser Ordnung apollinische, die mit dem Fall verbundene Exspiration dionysische Qualitäten.⁴³ Bedeutung und Gefühl wird in Humphreys Ansatz nicht affektiv konzipiert, sondern sublimiert in Form der dynamisch-rhythmischem, vom Atem her gedachten Bewegung am Kippunkt zwischen »zwei Toden«, dem Fallen und Wiederaufrichten. Bemerkenswerterweise und lange vor Steve Paxtons *Small Dance* begreift Humphrey die Dynamik zwischen Balance und Fall – die sie bereits im bloßen Stehen findet – als Kern des Tanzes, losgelöst von jeglichem emotionalen Ausdruck.⁴⁴

»Moving on collective intuition«: *Water Study* als Oratorium

Atem kommt in *Water Study* noch eine wesentliche weitere Bedeutung als kollektivierendes Mittel zu, das einen kinästhetischen statt musikalischen Rhythmus vorgibt.⁴⁵ Die Choreographie ist nicht an Metrum und Zählzeiten orientiert, sondern nimmt sich vielmehr die Dauer einer »komfortablen« Respiration sowie die Zeit der damit verknüpften Auf-und-ab-Bewegung zum Maß.⁴⁶ Das Hören, auch im erweiterten Sinn eines kinästhetischen Hörens, rückt dabei als performativer Modus neben dem Sehen ins Zentrum. So weist Ernestine Stodelle die Tänzer:innen in ihrer Rekonstruktion von *Water Study*

41 Ebd.

42 Humphrey z.n. Stodelle: *Doris Humphrey und ihre Tanztechnik: ein Arbeitsbuch*, S. 29.

43 Ebd., S. 35.

44 Vgl. Doris Humphrey z.n. ebd., S. 33–34: »Ich bin zum Körper und zu dessen Bewegungstendenzen zurückgekehrt und habe versucht, diese von allen emotionalen Reaktionen zu trennen – was tut der Körper von allein? Welche Veranlagung hat er zur Balance? Was geschieht, wenn er sich bewegt? Wie verändert er sich, um das Gleichgewicht zu halten? Zunächst fand ich heraus, daß die natürliche, unmittelbare Bewegungstendenz des Körpers – die erste Bewegung überhaupt – eine Fallbewegung ist. Wenn Sie völlig ruhig stehen und nicht versuchen, die Bewegung zu kontrollieren, werden Sie bemerken, daß Sie in eine Richtung zu fallen beginnen.«

45 Vgl. Paul Love: Doris Humphrey's »Water Study, in New York Public Library for the Performing Arts, Clippings Water Study: »kinesthetic as distinguished from musical rhythm and built units established on the body flow rather than on the musical beat«.

46 Ernestine Stodelle, die *Water Study* 1985 mit Studierenden der London Contemporary Dance School einstudiert hat, berichtet von den Schwierigkeiten der Tänzer:innen, ohne exakte Zählzeiten und genaue Vorgaben zur Anzahl der Schritte zu tanzen. Letzteres erachtet Stodelle gerade für *Water Study* als irrelevant (vgl. Stodelle z.n. Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*, S. 75).

gleich zu Beginn auf die Verbindung von Hören, Atem und Gemeinschaftlichkeit hin: »You have an ear for sound – which means breath – 'cause in this dance there is no music. So, the breath is going to be this resource of togetherness.«⁴⁷ Auch Siegel hebt die Sensibilisierung füreinander hervor, die sie mit dem Atem verknüpft: »Performed in silence, the dance breathes of its own accord. Not only does each dancer fill out her own movement phrase with her breath, but each one moves in a acute sensitivity to the rise and fall of her neighbour.«⁴⁸ Aus Perspektive der Tanzenden bezeichnet Lesley Main diesen spezifischen performativen Modus als »[m]oving on collective intuition«.⁴⁹ Sie verweist in diesem Kontext auf die Ausrichtung am gemeinsamen Atemrhythmus sowie eine erhöhte kinästhetische Aufmerksamkeit für das Miteinander des Ensembles.⁵⁰ Humphreys Gruppenchoreographien unterscheiden sich von denen ihrer Zeitgenossinnen wie Wigman und Graham, als sie weder eine homogene Einheit noch eine kompakte Masse darstellen,⁵¹ sondern vielmehr eine über den Atem und eine hörende Gespantheit zusammengehaltene Gruppe. Dieser eher musikalisch als theatrical gedachte Ansatz der Choreographie schließt an Humphreys Verständnis des Ensembles an: »impersonal as the orchestra«⁵². Eine ähnliche Metapher, die stärker den Bezug zur Stimme hervorhebt, findet Nona Schurman, frühere Tänzerin der *Humphrey-Weidman Company*, wenn sie *Water Study* ein Oratorium in choreographischer Form nennt, in dem sich Humphreys idealistisch-humanistische Einstellung spiegeln.⁵³ Die Utopie der ›harmonisch‹ über den Atem zusammenfindenden Stimmen der Einzelnen klingt ebenfalls in der Beschreibung der Performance durch die Tänzerin Sheila Marion an: »The dancers are human, individuals, yet the whole seems to be one breathing, pulsing mass that takes on a life of its own.«⁵⁴

Zusammenfassend kann hier festgehalten werden, dass die Respiration in *Water Study* dreierlei strukturelle Funktionen hat: erstens bestimmt sie, in eine Bewegungstechnik gewendet, die Dauer, Phrasierung und Richtung der Bewegung, und zwar unter der Prämisse des Natürlichen und Moderaten; zweitens ist der mit In- und Expiration verbundenen Theorie von Fall/Recovery eine dramatisierende – musikalisch-formell statt theatrical gedachte – Konzeption inhärent; und drittens ist der kinästhetische Atem Bedingung einer spezifischen Gemeinschaftlichkeit der Tanzenden.

47 Stodelle: *Water Study: Coaching, Analysis & Performance* (00:03:50–00:04:08).

48 Siegel: *Days on Earth*, S. 87.

49 Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*, S. 76.

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. Isabelle Ginot und Marcelle Michel z.n. Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 214.

52 Koob: *Graham, Humphrey, and Holm: Theories and Styles of Three Pioneers in Modern Dance*, S. 304.

53 Vgl. Hausler: *Packaging Doris Humphrey or A Question of Form*, S. 43 und S. 46.

54 Marion: *Studying Water Study*, S. 9.

Hegemoniales ›harmonisches‹ Atmen

Doris Humphreys prägende frühe Arbeiten fallen in die Zeit der Großen Depression, die ein Jahr nach der Uraufführung von *Water Study* einsetzt und gleichermaßen mit sozialen Unruhen wie einer erstarkenden linken künstlerischen Szene in New York einhergeht. Im Gegensatz zu zeitgenössischen linken Tänzer:innen der *Workers Dance League* und der späteren *New Dance League*, die im Agitpropstil ähnlich den Arbeiterkulturbewegungen im deutschen Kontext politische Anliegen der Arbeiter:innen explizit in ihren aktivistischen Auftritten darstellen, entwickelt Humphrey einen hochgradig formalistischen Ansatz. Den tatsächlichen drängenden sozialen Fragen der Zeit begegnet sie mit Inszenierungen, die eine utopistische gesellschaftliche ›Harmonie‹ in Szene setzen.

Water Study, während ihrer Trennung von Denishawn entstanden, weist bereits auf Humphreys spezifische Adressierung von Atmen in Bezug zu einer ›harmonischen‹ Gesellschaft hin, wie es in ihrer folgenden Arbeit *Life of the Bees* (1929) und weiteren späteren Choreographien wie *New Dance* (1935) explizit Thema wird. Trotz der ihr von linksaktivistischen Künstler:innen teils vorgeworfenen fehlenden politischen Relevanz versteht Humphrey ihre Arbeit selbst nicht außerhalb der jeweiligen gesellschaftlichen Bedingungen. So argumentiert sie etwa ihre Präferenz für Gruppenchoreographien mit ihrem Anliegen, Bezug zur Zeit zu nehmen: »[I]t is only the group composed of individuals which can say anything significant or stirring about contemporary life. Comment on our times through group dancing has always been my sole aim.«⁵⁵ Gruppentanz als »all moving equally and harmoniously together like a fugue«⁵⁶ versteht sie zudem als Ausdruck von Demokratie, in Kontrast zum aristokratisch situierten Ballett.⁵⁷ Dieses Ideal einer ›harmonischen‹ egalitären Gesellschaft choreographiert sie etwa in *Life of the Bee* (1929) nach einem 1901 erschienenen Text von Maurice Maeterlinck. Als Utopie menschlicher Gesellschaft wird hier die matriarchale Schwarmorganisation des Bienenvolks herangezogen, in der sich das einzelne Individuum dem gesellschaftlichen Ganzen unterordnet. Humphreys Beschreibung der Bienengesellschaft kann einen gewissen totalitären Klang im Zeitgeist der 1930er Jahre nicht verleugnen: »For the bees, the individual is nothing. The queen's existence is conditional only and she is, for one indifferent moment, a winged organ of the race – her whole life is an entire sacrifice to the manifold, everlasting being whereof she forms a part.«⁵⁸ Ihre utopistische Haltung versteht Humphrey als Genopol zu der von ihr dominant empfundenen Negativität der Zeit.⁵⁹ In diesem Sinn ist auch der 1935 uraufgeführte *New Dance* situiert. Zwei Gruppen von ›Frauen‹ und ›Männern‹ finden hier zu einer nicht-hierarchischen Form zusammen, »to affirm the fact that

55 Doris Humphrey: *New Dance. Writings on Modern Dance*. Hightstown: Princeton Books Company 2008, S. 39.

56 Humphrey z.n. Graff: Dancers, Workers and Bees in the Choreography of Doris Humphrey. In: *Dance Research Journal* 28,2 (1996), S. 29–34, hier S. 32.

57 Vgl. Humphrey: *New Dance*, S. 40. John Martin, Kritiker der New York Times, spricht von Humphreys Arbeiten als einer Ästhetik, die ein Starsystem ausschließen würde, da sich die Tänzer:innen der Gruppe unterordnen müssten (vgl. Graff: Dancers, Workers and Bees in the Choreography of Doris Humphrey, S. 30).

58 Humphrey: *New Dance*, S. 80.

59 Vgl. ebd., S. 41.

there is a brotherhood of man and that the individual has his place within that group.«⁶⁰ Wenngleich Humphreys Konzepte von ›neuem Tanz‹ in einem emanzipatorischen Sinn als Inszenierung autarker, nicht-erotisierter weiblicher Körper in einer gleichberechtigten Gesellschaft gelesen werden können, so entfernt sie sich mit der bürgerlichen humanistischen Betonung mutmaßlich universeller und entpersönlichter Harmonie weit von realen gesellschaftlichen Zusammenhängen.

Grundlage für die Choreographie von Humphreys Harmonieverständnis sind die in frühen Studien wie *Water Study* entlang des Atems etablierten Formprinzipien und Bewegungstechniken, die laut Humphrey das Ziel hätten, ›natürliche‹ Bewegungsgesetze ›wiederzuentdecken‹.⁶¹ Atem dient hier als umfassender »engineering factor«,⁶² der besondere Bedeutung über den Rhythmus erfährt: »[b]reath rhythm is the one principle of all movement.«⁶³ Dieser Rhythmus wird nicht nur konzeptuell an das ›Natürliche‹ gebunden, womit hier Gleichmäßigkeit und Ausgewogenheit gemeint sind, er grundiert auch die Bewegungen und hält sie im konkreten wie übertragenen Sinn im Gleichgewicht – ein für Humphrey wesentliches Prinzip: »[M]y entire technique consists of the development of the process of falling away from and returning to equilibrium.«⁶⁴ Mit Atmung verbundene Affekte werden dabei formalisiert, sublimiert und letztlich kontrolliert, was ihre Darstellung auf der Bühne ebenso betrifft wie damit verbundene Wirkungskonzepte.⁶⁵ Humphreys utopistischer Ansatz gesellschaftlicher Harmonie ist damit auf physisch-materieller Ebene in den vom Atemrhythmus geformten tanzenden Körpern der Choreographie verankert. Dass diese sich humanistisch verstehende Naturalisierung von Atem und Atemrhythmus hegemonial und tendenziell nationalistisch situiert ist, macht folgender Auszug aus Humphreys Text *My Approach to Modern Dance* deutlich:

»My dance is an art concerned with human values. It upholds only those values that make for harmony and opposes all forces inimical to those values. [...] [P]rimarily it is composed as an expression of American life as I see it today. This new dance of action comes inevitably from the people who had to subdue a continent, to make a thousand paths through forest and plain, to conquer the mountains, and eventually to raise up towers of steel and glass. The American dance is born of this new world, new life and new vigor. [...] Since my dance is concerned with immediate human values, my basic technique lies in the natural movements of the body. One cannot express contemporary life without humanizing movement, as distinguished from the dehumanization of the ballet. The modern dance must come down from the points to the bare foot in order to establish his human relation to gravity and reality. I wish my dance [...] to be based on reality illumined by imagination; to be organic rather than synthetic; to call forth a

60 Ebd.

61 Vgl. ebd., S. 40.

62 Naomi Mindlin: A Humphrey Tutorial. Beyond Theory. In: Dies. (Hrsg.): *Doris Humphrey. A Centennial Issue*. Chur: Harwood 1998, S. 123–134, hier S. 132.

63 Humphrey: *New Dance*, S. 13.

64 Ebd., S. 6.

65 Vgl. Selma Jeanne Cohen: Afterword. In: Dies. (Hrsg.): *An Artist First. An Autobiography*. Middletown: Wesleyan University Press 1972, S. 222–231, hier S. 228.

definite reaction from my audience; and to make its contribution toward the drama of life.«⁶⁶

Wenn Humphreys Idee eines ›neuen Tanzes‹ zwar von gesellschaftlicher Harmonie spricht, entwirft sie hier vielmehr ein exkludierendes Verständnis von Tanz wie Gesellschaft. Denn sie situiert ihren Tanz in der vorangehenden Passage ausschließlich als Bewegung der (europäischen) Erober:innen Amerikas und grenzt unausgesprochen etwa die indigene oder afroamerikanische Bevölkerung wie ihre jeweiligen Ästhetiken aus.⁶⁷ Humphreys Verflechtung eines ›natürlichen‹ Atemrhythmus mit einer hegemonialen Position findet sich in ähnlicher Weise in verschiedenen Ausprägungen bei zahlreichen sogenannten Pionier:innen des US-amerikanischen modernen Tanzes sowie des europäischen Ausdruckstanzes.⁶⁸ Darüber hinaus sind Humphreys Ideen, kanonisiert als Humphrey-Limon-Technik, bis heute einflussreich für zeitgenössische Bewegungskonzepte wie die Releasetechnik. Hier wäre ausblickend zu fragen, inwiefern das Konstrukt eines ›natürlichen‹ Atemrhythmus und damit verbundene Marginalisierungen auch im zeitgenössischen Tanz noch latent fortleben.⁶⁹

Respiratives Sehen und das ›kleine Geräusch‹ des Ausatmens

Wenngleich Humphreys Atemverständnis, wie oben ausgeführt, von konzeptuellen Differenzen durchzogen ist, kommt der Atmung in *Water Study* wirkungsästhetisch eine stark relationale Bedeutung zu, die Anschlüsse zu aktuellen theoretischen Ansätzen zum Atem nahelegen, wie ich abschließend zeigen möchte.

66 Humphrey: *New Dance*, S. 5–6.

67 Ähnliche Positionen sind etwa in den diversen Techniken und Konzepten von Ruth St. Denis, Isadora Duncan und Mary Wigman zu finden. Zu Humphreys und Grahams Positionierung gegenüber marginalisierten amerikanischen Bevölkerungsgruppen merkt Ellen Graff an: »Martha Graham and Doris Humphrey, the canonical figures in the development of American modern dance, were American; they did not have to become American. Graham's choreography proposed a country that encompassed all races and creeds in its past, in its present, and in the future. It was, after all, her America. Humphrey's New Dance was inspired by a utopian, class-free vision. Many leftist dancers, however, struggled to join the American dream, to assimilate what were basically urban, foreign, and radical visions into the American historical myths and realities. Because revolutionary dancers needed to make a place for themselves, they could identify with every other person who lacked a place in American mythology: Negroes, workers, immigrants, Okies. This attitude would make it possible to dance about blacks and to move to Negro spirituals without being patronizing. Class ties brought all of these groups together.« (Ellen Graff: *Stepping Left. Dance and Politics in New York City, 1928–1942*. Durham: Duke University Press 1997, S. 21.) Zu marginalisierten Praktiken siehe etwa Ashon T. Crawley, der unter dem Begriff »Black Pneuma« von schwarzen Stilisierungen des Atmens spricht (vgl. Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility* S. 43).

68 Siehe dazu Foxen: *Inhaling Spirit*; Haitzinger: Das Phantasma des Deutschen Modernen Tanzes; Ostwald: Denaturalisiertes Atmen.

69 Siehe zu einer Kritik am Konzept des Natürlichen und inhärenten Differenzen im Kontext somatischer Tanzpraktiken: Doran George: *The Natural Body in Somatics Dance Training*. Oxford: Oxford University Press 2020.

Water Study erzeugt eine spezifische Art des Sehens, die sich als respiratives Sehen bezeichnen ließe, wie Lenart Škof und Petri Berndtson es in ihrem Buch *Atmospheres of Breathing* entwerfen: »[T]o see the world in a respiratory way«, bedeutet für sie, Objekt und Umgebung nicht separat, sondern im Sinn der verbindenden Luft bezogen aufeinander zu verstehen: »There is no vision and no visual object without the respiratory atmosphere that surrounds and mediates them.«⁷⁰ Dieses Sehen schließt an den Begriff Pneuma als Atem, Luft und Wind an, das nicht als solches wahrgenommen werden kann, sondern nur im Effekt, der im Zusammentreffen, in der Reibung mit einem Material entsteht, wie der Kunsthistoriker Vlad Ionescu feststellt: »Optical and audible representations of wind depend on its friction with matter: dust, rain, leaves, waves, fabrics, etc. We always hear the wind as the draft that passes through doors and windows. We always see the fresh breeze as folded clothes or as rippling waves.«⁷¹ Luft bedarf demnach eines Materials, das durch sie in Bewegung versetzt wird, um in Erscheinung treten zu können. Mit dem Pneuma unmittelbar verknüpft ist so der Topos des Sicht- und Hörbarmachens des Unsichtbaren, ein Vermitteln zwischen Materiellem und Immateriellem, Dynamik und Stasis.⁷²

In *Water Study* sind die Körper der Tanzenden das Material, das die Atemluft bewegt und durch das sie zugleich Sichtbarkeit erlangt. Die pneumatischen Ströme treten in differenziert konturierten räumlichen Formen wie Bögen, Spiralen, diagonalen Linien hervor. Im dynamischen Wechsel von wellenartiger Auf-und-ab-Bewegung wird dabei der Eindruck von kontinuierlichem Ein- und Ausatmen erzeugt. Diese visualisierte Atmung ist nicht an einen singulären Körper gebunden, sondern findet als fortlaufende Bewegung zwischen den Tänzer:innen statt, die eine atmende Körperlandschaft bilden.⁷³ Im Sinne eines respirativen Sehens erfährt der Raum zwischen den tanzenden Körpern so die gleiche Bedeutung wie die Tanzenden selbst.

Die von Humphrey präferierten organischen und sukzessiven Bewegungsformen verbinden hier in spezifischer Weise visuellen, auditiven und haptischen Sinn. Wenn gleich gänzlich anders kontextualisiert, kann ihr Ansatz aufschlussreich in Bezug gesetzt werden zu Gilles Deleuzes/Félix Guattaris Differenzierung von weichen (smooth) und gekerbten (striated) Räumen. Der Stadt als »striated space par excellence«⁷⁴ stellen sie das Meer als »archetype of smooth space«⁷⁵ gegenüber. Während der urban gekerbte Raum homogen und in Koordinatensystemen erfass- und messbar sei, basiere der weiche Raum auf singulären Erscheinungen und ständigen Veränderungen.⁷⁶ Aus diesem Grund sei die Wahrnehmung in Letzterem nicht auf das Visuelle zu beschränken, sondern vielmehr verbunden mit den anderen Sinnen, insbesondere sonoren und taktilen

⁷⁰ Lenart Škof / Petri Berndtson: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Atmospheres of Breathing*. Albany: SUNY Press 2018, S. ix–xxvii, hier S. xvi–xvii.

⁷¹ Ionescu: *Pneumatology*, S. 39.

⁷² Vgl. ebd., S. 43.

⁷³ Für Humphrey selbst stehen deutlich die Körper der Tanzenden im Fokus, wenn sie von der tanzenden Gruppe als dem Marmor des Bildhauers/der Bildhauerin spricht (vgl. Graff: *Dancers, Workers and Bees in the Choreography of Doris Humphrey*, S. 31).

⁷⁴ Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 531.

⁷⁵ Ebd., S. 529.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 528.

Qualitäten.⁷⁷ Bezug nehmend auf Deleuze/Guattari beschreibt Tim Ingold das Sehen im weichen Raum entsprechend als eine *haptische Verstrickung* mit der Umgebung: »The eye, in smooth space, does not look at things but roams among them, finding a way through rather than aiming at a fixed target. That is to say, it mediates a perceptual engagement with the surroundings that is not optical but haptic.«⁷⁸ Gerade jene sinnlichen Über-gänglichkeiten, die das Sehen nicht auf Optisches reduzieren, sondern mit Haptischem und Sonorem verbinden, werden vom respirativen Sehen, wie es *Water Study* erfahrbar macht, nahegelegt.

Die Auflösung des gerichteten fokussierenden Blicks wird noch durch ein weiteres Element unterstrichen: das partielle Hörbarwerden des Ausatmens der Tänzer:innen. Dieses markiert hier keinesfalls Momente der Verausgabung, wie sie im Kapitel zu Fiadeiro beschrieben wurden. Es handelt sich nicht um ein rhythmisiertes Atmen (im Sinne eines Verweises auf ein lebendiges »Etwas«), vielmehr kann die Exspiration der Tänzenden als Diffusion beschrieben werden, wobei der Atem der Einzelnen Teil eines ortlosen Rauschens wird. Beispielsweise akzentuiert ein sukzessiv versetztes scharfes Ausatmen den fallenden Beginn diagonaler Läufe, die einen der dramaturgischen Höhepunkte des Stücks markieren; in einer anderen Szene verlagern die Tänzer:innen ihr Gewicht wiederholt mit ausgestreckten Armen in einem seitlichen Ausfallschritt von einem Bein auf das andere, begleitet von gemeinsamem, langem Ausatmen. Während Aufrichtung und Einatmung im Moment der Suspension in der Atempause verlängert und betont werden, akzentuiert das Geräusch der Ausatmung die fallenden, nachgebenden Bewegungen als im Humphrey'schen Sinn dionysisches Prinzip. Gleichwohl erscheint das Dionysische hier offensichtlich nicht als Rausch, sondern als Rauschen (des Ausatmens). Mit diesem auf die Exspiration reduzierten, entsubjektivierten Atem ist hier daher nicht die »körperliche Verwicklung«⁷⁹ verbunden, von der Chion bezüglich des intimen Geräusches der Ein- und Ausatmung einer Figur im Film spricht (siehe Kapitel zu Fiadeiro). Statt Nähe erzeugt das strömende Geräusch des Ausatmens räumliche Ausdehnung; statt auf Intimität, das heißt auf ein wie auch immer geartetes »Inneres« eines Subjekts zu verweisen, evoziert es mimetisch das ausgedehnte Rauschen der Brandung, ohne jegliche naturalistische Darstellung. In seiner reduzierten, subtilen und in sämtlichen Kritiken überhöhten Klanglichkeit kann der Atem in *Water Study* als »Figur des Kleinen« bezeichnet werden.⁸⁰ Ein Begriff, unter dem Marianne Schuller und Gunnar Schmidt das »Nebensächliche,

77 Vgl. ebd., S. 528–529: »That is why smooth space is occupied by intensities, wind and noise, forces, and sonorous and tactile qualities.«

78 Ingold: *The Life of Lines*, S. 81. In ähnlicher Weise spricht auch André Lepecki ausgehend von Eiko & Komas *Breath* (1998) von der Verschränkung von haptischer und auditiver Wahrnehmung als einer »visual soundscape«. In der »live installation« *Breath* werden die nackten atmenden Körper der Performer:innen Eiko & Koma Teil einer Landschaft aus Erde, trockenen Blättern, Wind und Lichteffekten: »The creation of a visual soundscape requires Eiko & Koma to produce non-sonorous sonic sensations to be ›picked up‹ by the eye, not the ear. By picking up sound visually, eyes become not only a kind of ear, but also a kind of hand.« (Lepecki: *Singularities*, S. 107.)

79 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 154.

80 Dass die Abwesenheit von Musik nicht Geräuschlosigkeit, sondern vor allem das Ausatmen und die Schritte der Tänzer:innen wahrnehmbar werden lässt, wird, wenn überhaupt, in Kritiken nur als Randnotiz erwähnt.

Triviale, [...] wie die großartige Vorstellung, dass im Kleinen eine ganze Welt beschlossen liege«,⁸¹ subsummieren. Als »Figur des Kleinen« ist die rauschende Ausatmung ein bedeutungsoffenes und *vages*, das heißt umherschweifendes Geräusch.⁸² Durch seine Lösung von der Bindung an einen singulären Körper sowie von spezifischer Bedeutung stiftet das kleine Geräusch des Ausatmens primär Beziehungen – sowohl zwischen den Tanzenden als auch zwischen Bühne und Publikum. Mit Blick auf das beschriebene respirative Sehen und das ›kleine‹ Geräusch des Ausatmens kann *Water Study* in gewisser Weise als eine Choréographie der Zwischenräume beschrieben werden. In dieser Lesart nähert sich die Performance gegenwärtigen theoretischen Überlegungen zur Relationalität des Atmens an, wie sie Bojana Kunst in ihrem Artikel *Dance and Air: About the Space between Us* entwirft. Darin schlägt sie eine Erweiterung des Verständnisses von Choréographie vor, das die umgebende Luft sowie die vom Ein- und Ausatmen gestiftete Reziprozität einbindet:

»In this sense, the choreography is more than just the organisation of movement in time and space, it must be thought of much more atmospherically, as a constant sharing of air, inhaling and exhaling, moving air masses, winds, as a gasp of wind, as a creation intimately connected to the flow of breath and reciprocity with the world.«⁸³

Diese Perspektivverschiebung von einer anthropozentrischen Fokussierung auf die tanzenden Körper hin zu der sie umgebenden Luft eröffnet ein vor dem Hintergrund gegenwärtiger planetarischer Krisen drängendes Feld von Fragen zum Verhältnis von Tanz, Atmung und Umgebungswissen im choréographischen Kontext.

Water Study ist ein Beispiel für eine, in umfassendem Sinn auf dem Atem basierende, Choréographie der Moderne, die nicht nur die Körper der Tanzenden, sondern sicht- und hörbar den sie umgebenden Raum modelliert. Dabei rekurriert das Stück auf ein naturalisiertes Verständnis von Atmung, das in Humphreys spezifischer Tanztechnik Form findet, grundiert von einer Idee gesellschaftlicher Harmonie im Sinne von Homogenität. Gerade in Bezug auf gegenwärtig teils euphorisch affirmierte relationale Dimensionen des Atmens in den performativen Künsten unterstreicht *Water Study* die Notwendigkeit, das Fortleben des naturalisierten Atems moderner Tanz- und Bewegungskonzepte zu hinterfragen.

81 Marianne Schuller / Gunnar Schmidt: *Mikrologien – Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*. Bielefeld: transcript 2003, S. 7.

82 Hier überlagert sich das Atemgeräusch mit der Welle in der Etymologie des Vagen: Das französische *vague*, die Welle, stammt vom lateinischen *vagus*, das heißt »umherschweifend, -streifend, unstet, ungebunden«. (Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 1494.)

83 Kunst: *Dance and Air: About the Space Between Us*, S. 25.

Fazit: Pneumatische Bewegungen

Dieses Kapitel hat sich choreographischen Arbeiten zugewendet, in denen die stimmlose Stimme des Atems im Sinne von Pneuma erscheint: zwischen Belebtem und Unbelebtem und in sinnlichen Übergangszonen des Sehens, Hörens und Fühlens.¹

Während besonders im frühen modernen euroamerikanischen Bühnentanz, mit den Topoi von Licht und Feuer, die Sichtbarkeit den Diskurs über den Tanz bestimmt,² erweitert Doris Humphrey diese mit *Water Study* um den Atem. Das in einer Bewegungstechnik gewendete Ein- und Ausatmen der Luft wird zum Movens und bewegungsmodellierenden Prinzip von Humphreys stark formalisiertem und entindividualisiertem Tanz. Wenn mit dem Topos von Tanz als Licht und Flamme im frühen modernen Tanz vermehrt drehende Bewegungen assoziiert sind,³ rückt das Pneumatische hier das Fallen und Wiederaufrichten in der Vertikalen ins Zentrum. Das Rauschhafte des Drehens wird im pneumatisch imprägnierten modern dance nach Humphrey zum temporären Moment rauschenden Atems im Fall. Ohne das Paradigma des Visuellen grundsätzlich in Frage zu stellen, öffnet *Water Study* mit einem respirativen Sehen sowie dem ›kleinen‹ Geräusch des Ausatmens sinnliche Verflechtungen von Hören, Fühlen, Sehen. Damit kann die Abeit als eine Choreographie der Zwischenräume beschrieben werden, die bestimmte Anschlüsse zu gegenwärtigen relationalen Perspektivierungen des Atmens bietet. Humphreys Tanz- und Kompositionskonzept steht zugleich aber auch exemplarisch für eine Naturalisierung des Atems, die in modernen Tanzpraktiken und -diskursen in verschiedenen nationalistisch grundierten Ausprägungen zu beobachten ist. Im Weiteren ergibt sich daraus die Frage danach, inwiefern nationalistische Vorstellungen des Atmens und implizite Differenzen in zeitgenössischen euroamerikanischen Tanzpraktiken bis heute fortgeschrieben werden.

Dem ›sehenden Hören‹ bei Humphrey steht das ›hörende Sehen‹ von Fiadeiros *I am here* gegenüber. Die spezifische Nähe von Atmung und Dunkelheit, wie Fiadeiro sie im Anschluss an Helena Almeidas feministische Arbeiten inszeniert, hebt das Paradigma

1 Damit zeigen sich Analogien zur bildenden Kunst seit dem 20. Jh., in der das Haptische über das Pneuma als entscheidende Kategorie hinzugereten ist (vgl. Ionescu: *Pneumatology*, S. 71–73).

2 Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 246–289.

3 Vgl. ebd.

der Sichtbarkeit des tanzenden Körpers auf. Den voluminösen, durch Luft konturierten Körperlandschaften in Humphreys Konzept steht ein poröser, dekonturierter Körper bei Fiadeiro gegenüber. Dieser entzieht sich identifizierenden Zugriffen durch seine völlig entpersonalisierten Erscheinungen in Licht und Dunkelheit, Atmen und Rauschen. Formt der respiratorische Prozess bei Humphrey die sichtbaren Körper, so erzeugt andererseits die Körperbewegung bei Fiadeiro einen signifikanten respiratorischen Hörraum des Tanzes. Dabei resoniert in Fiadeiros zeitgenössisch imprägnierter respirativer Phrasierung die, von Humphrey in den 1920er Jahren angelegte, Verbindung der Atmung mit dem Bewegungsprinzip von Fall/Recovery. Hörbares Atmen ist bei Fiadeiro Tanz, genauer: der Tanz eines affizierten und affizierenden Körpers, der sich atmend in seiner Vitalität exponiert. Diese Figurationen des Atems werden in Fiadeiros Ansatz durchdrungen von defigurierendem Rauschen. Als solches verschiebt die Atmung die anthropozentrische Fokussierung auf einen menschlichen Körper hin zu pneumatischen Übergängen von Belebtem und Unbelebtem. Fiadeiros *I am here* wirft damit ebenso wie Humphreys *Water Study* die ästhetisch, ökologisch und sozial grundierte Frage nach Verhältnissen von Körper und Umraum im Kontext von Choréographie auf.

Schluss

Die Studie ist ausgegangen von der These einer eklatanten Vernachlässigung theoretisch-historischer Untersuchungen zur Stimme im Tanz, die in starkem Kontrast steht zur Vielfalt vokaler Verfahren in choreographischen Arbeiten der Tanzmoderne und -egenwart. Dabei wurde eine Perspektive vorgeschlagen, die Praktiken der Gegenwart zu solchen der Moderne als Konstellationen in Bezug zueinander setzt. In diesem Ansatz spiegelt sich einerseits die Feststellung, dass die Stimme im modernen Tanz (wieder) laut geworden ist, andererseits der Befund, dass die Tanzmoderne sich gegenwärtig in einem prekären Übergangsmoment zum (institutionalisierten) kulturellen Gedächtnis befindet, der die Möglichkeit einer Revision tanzhistoriographischer Setzungen öffnet. Statt kanonisierte Narrationen zu wiederholen, sollten über diesen diskontinuierlichen Ansatz bisher unbeachtete Beziehungen, Verbindungen, Resonanzen und Brüche erkennbar gemacht werden. Dabei bin ich davon ausgegangen, dass nur anhand detaillierter Analysen singulärer Performances und ihrer je spezifischen Modellierungen von Körpern und Stimmen Aussagen zu historisch-kulturell wandelbaren Bedeutungen vokaler Choreographien und ihrem mikropolitischen Vermögen getroffen werden können. Übergreifend habe ich die Denkfigur der Choréophonie vorgeschlagen, auf die hier abschließend vor dem Hintergrund der zehn betrachteten Produktionen noch einmal zurückgekommen werden soll.

In der Studie wurden spezifische Verfahren untersucht, mit denen Körper und Stimme im Tanz arrangiert, inszeniert und modelliert werden. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass alle zehn Produktionen stimmliche Verlautbarungen, Körper und Raum in hochgradig differenzierte Beziehungen zueinander setzen. Dabei finden sich Körper-Stimm-Konstellationen wie: Lachende Stimm-Gesichter, die radical mit der vermeintlichen Einheit eines »expressiven« Subjekts brechen und in denen Fragmente der queeren Figur Medusas resonieren (Baehr, Gert); lyrische Stimmen, die das Hier und Jetzt erweitern, indem sie in fragmentierten Verflechtungen mit Posen und Gesten eine andere, nicht-kanonisierte Tanzgeschichte fabulieren oder im exzentrischen Nebeneinander von Sicht- und Hörbarem widerstreitende Affekte evozieren (Harrell, Rubinstein); chorische Stimmapparate in Form von in-Zungen-sprechenden Körper/Stimmen (Górnicka) sowie vom Rhythmus des Taylorismus angetriebene, anti-phone Verdichtungen vieler vokaler Körper (Skoronel/Trümpy); medientechnologische

Gefüge von Lautsprecher- beziehungsweise Phonographenstimmen und tanzenden Körpern, die zu posthuman grundierten Parodien jeweils zeitspezifischer bürgerlicher Subjekte synchronisiert werden (*Liquid Loft, Ballets Suédois*); pneumatische Stimmen, die – zwischen Körper und Umraum, Sicht- und Unsichtbarem operierend – einen dekonturierten, gleichermaßen vitalen wie porösen Körper hervorbringen (Fiadeiro) oder im kollektiven Atem die Konturen einer entpersonalisierten und homogenisierten Gesellschaft erscheinen lassen (Humphrey). Im Verbund mit der Stimme werden in diesen Arbeiten unterschiedlichste choreographische Produktionsweisen erprobt, in denen sich sehr heterogene Verständnisse der Rolle der Tanzenden sowie von Tanz und Subjekt im Allgemeinen erkennen lassen, wie beispielsweise Scores, deren Anweisungen die Performerin folgt (Baehr); Stimmen wie Gesten, die impulsiv hervorgebracht werden (Gert); Improvisation von Szenen entlang eines provisorischen Soundtracks von Songs (Harrell); das einsame Proben von Posen und Sprechgesang vor dem Spiegel (Rubinstein); streng durchgezählte Gesten, die das Hören der Tanzenden aussetzen (*Les Ballets Suédois*); die zu synchronisierende Stimme aus dem Lautsprecher, die die Funktion einer choreographischen Vorschrift übernimmt (*Liquid Loft*); Stimmen, die aus den Posen und Gesten des Chors heraus im Raum gelenkt werden (Górnicka); rhythmisierte Verzahnung ›schlagenden‹ Sprechens und Bewegens in chorischen Gruppen (Skoronel); die stark konzeptuelle Unterscheidung in Szenen des sicht- und des hörbaren Körpers (Fiadeiro); Bewegen in Stille in Korrespondenz zum gehörten Atem der tanzenden Gruppe (Humphrey).

Mit Blick auf die zu Beginn formulierte These der Bezüge zwischen Stimmchoreographien der Moderne und der Gegenwart, die überschattet seien von einem kanonisierten Verständnis des modernen Tanzes, kann abschliessend festgehalten werden, dass die Beispiele dieser Studie einerseits die Pluralität moderner vokaler Choreographien offenlegen und gleichzeitig auf eine spezifische ›Modernität‹ der gegenwärtigen Ansätze deuten. Das dominierende und kanonisierte moderne Verständnis von Tanz (und der Moderne selbst), das André Lepecki im Sinne eines »uninterrupted flow of movement« als ein »kinetic spectacle of the body«¹ beschrieben hat, setzt Tanz gleich mit sichtbarer Körperbewegung im Raum sowie mit dem Ausdruck eines Subjekts.² Die case studies dieser Studie legen demgegenüber eine Vielstimmigkeit des modernen Tanzes entsprechend einer pluralen Moderne nahe,³ wenn sie etwa sichtbare Körperbewegung auf Posen, Gesten oder Mimik reduzieren, Körper statisch am Platz agieren oder die Stimme die Bewegung übernimmt. Auch vertritt keine der Produktionen das expressive Konzept eines mit sich selbst identischen Subjekts, das sich ausdrückt, vielmehr wird dieses Verständnis hier in den fragmentierten, queeren oder entpersonalisierten tanzenden Körpern destabilisiert. Die untersuchten Inszenierungen sind in diesem kanonischen Sinn nicht modern. Nicht zufällig sind Ida Rubinstein, *Les Ballets Suédois*/Jean Börlin, Valeska Gert und Vera Skoronel in der Tanzgeschichte lange weniger beachtet und erst in der jüngeren Vergangenheit ›wiederentdeckt‹ worden (Gert, Börlin), beziehungsweise

1 André Lepecki: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York / London: Routledge 2006, S. 1–18.

2 Vgl. Cvejić: *Choreographing Problems*, S. 18.

3 Vgl. Haitzinger: Moderne als Plural.

erscheinen sie teils bis heute eher als Randnotizen (Skoronel, Rubinstein).⁴ Dass sie zu ihren Lebzeiten alles andere als marginalisiert waren, macht die Verdrängung einer viel-stimmigen Tanzmoderne aus dem Kanon als im Nachhinein vorgenommenen Prozess des selektiven Vereinheitlichens einer bestimmten Idee von Tanz deutlich. Die Ansätze, die das stabile Verhältnis von Stimme und Körper am meisten verunsichern, sind in den hier betrachteten Produktionen gerade Künstler:innen zuzuschreiben, die in einem queeren Kontext situiert werden können und deren Hintergrund in Ballett beziehungsweise Theater verortet ist (Rubinstein, Gert, Börlin). Schließlich werfen die Arbeiten die Frage auf, inwiefern der moderne Tanz auf sichtbare Bewegung reduziert werden kann und nicht eher seinen sinnlichen Verflechtungen sowie Relationen von Körper und Umraum mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte, wie es diese Arbeit etwa mit einer anderen Perspektive auf das kanonisierte *Water Study* versucht hat.

Nicht nur im expliziten Bezug zahlreicher gegenwärtiger Choreograph:innen auf Künstler:innen der Moderne (z.B. Trajal Harrell auf Martha Graham, Jule Flierl und Eszter Salamon auf Valeska Gert), sondern auch in ihren künstlerischen Konzeptionen lassen sich – trotz offensichtlich divergierender Kontexte und historischer Differenzen – Splitter von Ähnlichkeiten erkennen. Dem französischen Tanzwissenschaftler Frédéric Pouillaude zufolge sind Elemente wie Narration, Expression, Komposition und Virtuosität heute vor dem Hintergrund des amerikanischen postmodern dance der 1960/70er Jahre nicht mehr möglich im Tanz oder, wie er schreibt, nicht mehr mit der gleichen Naivität möglich.⁵ Allerdings kann beobachtet werden, dass bei den hier verhandelten gegenwärtigen Choreograph:innen mit der Ausweitung des Tanzes auf vokale Räume und Körper gerade jene von Pouillaude genannten Elemente wieder an Bedeutung gewinnen, allerdings in deutlich zersplitterten Formen. So lässt die choreographierte Stimme hier Fragmente theatricaler Figuren (Baehr, Harrell, *Liquid Loft*, Górnicka) und Fragmente von Narration (Harrell, *Liquid Loft*) aufscheinen und unterstreicht das Vokale gerade performative Expressivitätskonzepte jenseits eines Innen-Außen-Dualismus. Auch operieren die choreographischen Arbeiten mit spezifischen Formen von Virtuosität, wie Bettina Brandl-Risi sie im Kontext des postdramatischen Theaters mit der Formel von »Virtuosität als/in der Imperfektion« umschreibt, die exzesshafte »Überbietung und zugleich [...] deren Negation«⁶ umfasste. Virtuosität sei entsprechend eine »Figur der Entsemantisierung, die Lust an der meisterhaften Beherrschung von Technik«, verbunden mit dem »Ausstellen der Materialität und Medialität der eingesetzten theatralen Mittel (die Stimme, die Bewegung)«⁷. In ihren spezifischen Affinitäten zu derartigen Formen von Expressivität und Virtuosität intensivieren die

4 Doris Humphrey ist sowohl in ihrer Position in der Tanzhistoriographie als auch in ihrer Ästhetik eher im Kanon verortet. Dabei wurde die in dieser Studie aufgegriffene Facette der Klanglichkeit des Atems bisher aber vernachlässigt.

5 Vgl. Frédéric Pouillaude: Scène and Contemporaneity. In: *TDR: The Drama Review* 51,2 (2007), S. 124–135, hier S. 130.

6 Bettina Brandl-Risi: Neue Szenen des Virtuosen. Überbietung und Imperfektion im Gegenwartstheater. In: Gabriele Brandstetter / Bettina Brandl-Risi / Kai van Eikels (Hrsg.): *Szenen des Virtuosen*. Bielefeld: transcript 2017, S. 231–267, hier S. 237.

7 Ebd., S. 247.

analysierten gegenwärtigen Produktionen zudem vehement die Verstrickung von Performenden und Publikum und erfahren unbestimmte, zirkulierende Affektionen sowie offene Austauschprozesse Bedeutung. Mit ihrer konzeptuellen Verknüpfung von vokalen, motorischen und affektiven Bewegungen können zahlreiche der hier angeführten zeitgenössischen Arbeiten mit Stefan Hölscher als ›modern‹ bezeichnet werden: Denn die Nähe zum Affektiven könnte als Rückkehr zum Bewegungsdenken der Moderne mit anderen Mitteln verstanden werden, das heißt als eine Transformation vom modernen Fokus auf sichtbare, räumliche Bewegung in die Bewegung von Affekten.⁸ Anders als das postmoderne »[n]o to spectacle«⁹ und auch anders als die *Abwesenheit*¹⁰ sich virtuos bewegender Körper und theatrale Elemente im Tanz um die Jahrtausendwende im Sinne einer Verweigerung der *Gesellschaft des Spektakels*,¹¹ streichen die untersuchten gegenwärtigen Arbeiten Facetten des Spektakelhaften nicht gänzlich durch. So zeichnen sich die case studies dieser Studie nicht durch Verweigerung, sondern durch sinnliche Überschreitungen, durch eine ausgeprägte affektive Dimension, Formen von Virtuosität sowie ein disruptives Moment gegenüber (hetero-)normativen Setzungen aus. Dieser Befund wirft ausblickend die weiterführende Frage auf, wie eine kritische Distanz zur Gesellschaft des (Hyper-)Spektakels mit der Aneignung und Transformation dessen eigener Mittel erzeugt werden kann? Darüber hinaus kann an dieser Stelle mit Blick auf die erwähnte Ablehnung von Affekt und Theatralität im postmodernen Tanz auf eine damit verbundene Kanonisierung verwiesen werden, die bestimmte künstlerische Ansätze, wie von Meredith Monk, Anna Halprin oder auch osteuropäischen Künstler:innen wie Katalin Ladik, eher an die Ränder verwiesen hat.¹² In diesem Sinn ist die in dieser Studie aus analytischen Gründen vorgenommene Aussparung von Ansätzen zu Stimme und Tanz der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht als deren Irrelevanz mißzuverstehen, sondern vielmehr als Aufforderung zu genaueren Analysen postmoderner Kanonisierungen und der damit verbundenen Marginalisierung bestimmter choreophoner Praktiken.

Ein weiterer Befund dieser Studie ist, dass die Stimme ein erweitertes Tanzverständnis einfordert, wie die transdisziplinären Allianzen der hier thematisierten Choreographien evident machen. Tanz ist in diesem Kontext nicht auf das Sichtbare zu reduzieren. Damit destabilisiert die Stimme ein Verständnis von Tanz als stummer Sprache bewegter Körper und eröffnet Handlungsspielräume, die gleichzeitig in Frage stellen, was Tanz ist und vermag. In diesem Sinn steht eine choreophone Perspektive einem Verständnis von »expanded choreography« nahe, wie es unter anderem Anna Leon herausgearbeitet hat.¹³ Choreographie ist demnach nicht nur eine historisch immer schon instabile, erweiterte Praxis, die über Sichtbarkeit, Körper und Bewegung hinaus verschiedenste Medien, Formen, Räume und Zeitlichkeiten umfassen kann, ein solches erweitertes

8 Vgl. Stefan Hölscher: Zurück zur Bewegung: Diesmal intensiv. In: Angerer / Hardt / Weber (Hrsg.): *Choreographie – Medien – Gender*, S. 173–182.

9 Rainer: No Manifesto.

10 Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*.

11 Vgl. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg: Edition Nautilus 1978 [1967].

12 Vgl. Rok Vevar / Irena Z. Tomažin: *Dance, Voice, Speech, Sound*.

13 Vgl. Leon: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories*.

Verständnis provinialisiere zudem, wie Leon mit Dipesh Chakrabarty formuliert, eurozentrische Konzeptionen des Choreographischen sowie deren universellen Anspruch.¹⁴ Im Feld eines erweiterten choreographischen Verständnisses macht Choreophonie als Denkfigur und Perspektive bisher marginalisierte vokale Praktiken sichtbar, deren Pluralität gegen essenzialistische Definitionen von Tanz interveniert. Während diese Studie sich mit der Wahl ihrer case studies auf das Forschungsdesiderat Stimme im modernen und gegenwärtigen euroamerikanischen Tanzkontext konzentriert hat, sei hier ausblickend auf dringend gebotene erweiterte, nicht-eurozentrische – insbesondere transkulturnelle und globalgeschichtliche – Perspektivierungen verwiesen.

Für die hier untersuchten ästhetischen Verfahren gilt, dass sie Brüchigkeit und Ambivalenz, zumindest aber die Konstruiertheit des Verbunds von Körper und Stimme akzentuieren. Wenn die Denkfigur Choreophonie ein Zusammendenken von Tanz und Stimme nahelegt, dann ist das ›Zusammen‹ in keiner der hier analysierten Produktionen als Einheit zu verstehen, es handelt sich vielmehr um prozesshafte Figuren und Defigurationen. Statt einer wie auch immer gearteten Idee von Ganzheit – von Figuren, Subjekten, Narrationen, Gefühlen – verpflichtet zu sein, spalten und pluralisieren sich Stimme und performende Körper wechselseitig. Stimme verkompliziert hier damit nicht nur vereinfachende Vorstellungen ihrer Einheit mit einem Körper, sondern stellt die Idee einer selbstidenten Einheit des Subjekts überhaupt in Frage. In dieser Hinsicht haben zahlreiche der historischen wie gegenwärtigen Arbeiten (etwa Baehr, Fiadeiro, Gert, Górnicka, Harrell, Rubinstein, *Les Ballets Suédois*, *Liquid Loft*) eine konzeptuelle Nähe zu queer-feministischen Theorieansätzen, die sich in nicht-essenzialistischen, pluralisierenden, fabulierenden, hybriden oder exzentrischen performativen Verfahren und Wirkungskonzepten widerspiegeln. Diese künstlerischen Ansätze fordern umgekehrt dazu auf, performative Theorien von Gender nicht auf visuelle Perspektivierungen zu beschränken, sondern auf erweiterte Verflechtungen von sinnlichen Wahrnehmungen und interdependenten Genderkonstruktionen zu verlagern. Damit ist keine Substituierung des Visuellen durch das Auditive gemeint, sondern die nachdrückliche Verbundenheit der Sinne. Darüber hinaus haben etwa die Choreographien lyrischer Stimmen (Kapitel II) mit ihren exzentrischen und fabulierenden Ansätzen künstlerische Praktiken aufgezeigt, die ihr kritisches Potenzial weniger im dekonstruktiven Bezug zu Normen entfalten als im affektiven Ausbeuten des transgressiven Vermögens des ›Schönen‹.¹⁵

Dabei haben die Analysen der vokalen Choreographien deutlich gemacht, dass das mikropolitische Vermögen der Stimme im ästhetischen Kontext anders zu bestimmen ist als im gesellschaftlichen. Im gesellschaftspolitischen Verständnis von Stimme – im Sinne des Verfügens über eine Stimme – wird sie gleichgesetzt mit dem Subjekt, wie es

14 Vgl. ebd., S. 319: »Postulating a plural view of choreography open to transformations allows a ›provincialisation‹ of any single choreographic model and its possibly-disproportionate influence. A non-essentialist consideration of choreography may thus help reduce the dominance of a European/Western viewpoint in characterisations of choreography; if choreography in Europe is not singular, it may equally be more attentive to its non-European counterparts.«

15 Vgl. Ostwald: Von der krisenhaften Schönheit der Sirenen.

etwa die Bezeichnungen des ›Abgebens‹ oder ›Erhebens‹ der Stimme beschreiben. Gera de jener Gleichsetzung von Stimme und Subjekt ist jedoch, zumindest im Kontext der hier betrachteten choreographischen Arbeiten, mit Vorsicht zu begegnen, als sie eine naturalisierte Verbindung von Stimme, Körper und spezifisch konstruierter Identität suggeriert und Stummheit mit Gehorsam, Stimme mit Handlungsmacht und Widerstand assoziiert. Dass dies im euroamerikanischen Kontext von Tanz und Choréographie differenzierter betrachtet werden muss, war ein Anliegen dieser Arbeit. So kann das bloße Hörbarmachen der Stimme durch sogenannte Protagonist:innen des modernen Tanzes, wie Mary Wigman, zwar als emanzipatorische Geste gegen tradierte Vorstellungen von sowohl Tanz als auch ›Frau‹ verstanden werden. Zugleich aber sind, wie der Exkurs zu *Totenmal* gezeigt hat, Stimmen und Körper hier nicht nur (hetero-)normativ und homogenisierend miteinander verbunden, in dieser spezifischen Modellierung manifestieren sich zudem nationalistische Ideen. Entsprechend unterstreicht diese Diagnose die Bedeutung singulärer, historisierender Analysen, die generalisierende Zuschreibungen der Stimme – etwa als per se emanzipatorisch, widerständig oder ›wild‹ – differenzieren.¹⁶

Choréphonie liesse sich vor dem Hintergrund der in dieser Studie untersuchten künstlerischen Arbeiten als facettenreiche Denkfigur beschreiben, die Körper und Stimme nicht als essenzialistische und statische Einheit markiert, sondern ihre beweglichen, wandelbaren und nicht zuletzt räumlichen Beziehungen hervorhebt. Weder Stimme noch Körper werden in diesem Sinn als gegeben verstanden, sondern als Material, das erst in ihrer je spezifisch inszenierten Konstellation in Erscheinung tritt. Im Gegensatz zu theoretischen Überlegungen zur Stimme im postdramatischen Theater, die primär vom gesprochenen Text ausgehen und Stimme als ein ›anderes‹, die Semantik herausforderndes Sprechen verstehen,¹⁷ ist die Denkfigur Choréphonie explizit im choreographischen Kontext situiert. Vor diesem Hintergrund ist die hörbare Stimme das im Zuge der historischen Etablierung von Tanz als eigenständiger Kunstform hörbar Ausgeschlossene, dessen ›Wiederkehr‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerade nicht primär von der Sprache, sondern vom Körper her gedacht wird. Damit steht hier sowohl das gesamte Spektrum des Stimmlichen zur Debatte wie auch die komplexe Verflochtenheit von Stimme und Körperlichkeit. Die Denkfigur Choréphonie regt in diesem Zusammenhang Fragen nach der Bedeutung der vokalen Dimension im Kontext des Choréographischen an und verschiebt und erweitert dessen historische Bindung an Schrift, Schriftlichkeit und Visualität. Das heißt, es sind ästhetische Verfahren an den Schnittpunkten von Stimme, Körper und Bewegung und deren spannungsgeladenen Beziehungen zu Zeichenhaftigkeit, Schrift und Lesbarkeit, die diese Perspektivierung hervorhebt. Choréphonie verweist damit auf performative Gefüge, die Bewegung nicht auf das Kinetische reduzieren, sondern auf sinnliche Verflechtungen, auf affektive und

16 Zu betonen ist an dieser Stelle aber auch, dass Verhältnisse von Stummheit und klingender Stimme beziehungsweise Fragen der Trennung von Stimme und Körper in den performativen Künsten aus postkolonialen Perspektiven andere Bedeutungen erfahren können. Siehe dazu z.B. Rumya Sree Putcha: *The Dancers Voice. Performance and Womanhood in Transnational India*. Durham: Duke University Press 2022 sowie melé yamomo: *Sounding Modernities. Theatre and Music in Manila and the Asia Pacific, 1869–1946*. Cham: Palgrave Macmillan 2018.

17 Siehe etwa Schrödl: *Vokale Intensitäten*.

queere Beziehungsweisen erweitern;¹⁸ Gefüge, die essenzialistische Ideen von Körper, Stimme, Bewegung, Tanz und Subjekt potenziell mit einem Fragezeichen versehen und – von multiplen Rissen, undisziplinierten Allianzen und Bedeutungsverschiebungen durchzogenes – Anderes zu evozieren vermögen. Gerade diese komplexen Reibungen sind als das produktive Feld zu verstehen, in dem die Stimme sich im Kontext von Choreographie als Choréophonie bewegt.

18 Vgl. zum Begriff Beziehungsweisen Adamczak: *Beziehungsweise Revolution*.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Abbildungen

Kapitel I: Stimmen des intensiven Affekts

Abb. 1: *Muscles activity during the laugh*, 2008. © Antonia Baehr.

Abb. 2–3: Antonia Baehr: *LACHEN – RIRE – LAUGH*, 2008. © Jan Stradtmann.

Abb. 4–6: Valeska Gert: *Baby* (1969), Videostill aus: *Das Baby, Der Tod* (1969), Regie: Ernst Mitzka. In: *Record Again. 40 Jahre Videokunst.de*, Teil 2, Produktion: ZKM, Deutschland 2010. © Ernst Mitzka.

Kapitel II: Queere lyrische Stimmen

Abb. 1: Trajal Harrell: *Antigone Sr. (L)*. Foto: Miana Jun.

Abb. 2: Trajal Harrell: *Antigone Sr. (L)*. Foto: Whitney Browne.

Abb. 3: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*, 1. Akt, Foto: Bert. In: *Collection des plus beaux numéros de Comoedia illustré et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909–1921*, o.S., Bibliothèque Nationale de France.

Abb. 4: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*, Tanz auf den glühenden Kohlen, Radierung: André Edouard Marty. In: *Collection des plus beaux numéros de Comoedia illustré et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909–1921*, o.S., Bibliothèque Nationale de France.

Abb. 5: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*, Die Passion Christi, Radierung: André Edouard Marty. In: *Collection des plus beaux numéros de Comoedia illustré et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909–1921*, o.S., Bibliothèque Nationale de France.

Kapitel III: Chorische Stimmapparate

Abb. 1: The Chorus of Women: *Magnificat*. Foto: Krzysiek Krzysztofiak.

Abb. 2: The Chorus of Women: *Magnificat*. Foto: Rémi Angeli.

Abb. 3–4: The Chorus of Women: *Magnificat*. Foto: Krzysztof Krzysztofiak.

Abb. 5: *Der gespaltene Mensch* (1928), Aufführung an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin mit dem Sprech- und Bewegungschor des Theaters, unbekannte Quelle, Deutsches Tanzarchiv Köln, Sondersammlung Bewegungschor in den 1920er bis 1930er Jahren, Bestand Nr. 531, DTK-TIS-39504.

Abb. 6: *Der gespaltene Mensch* (1928), Aufführung an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin mit dem Sprech- und Bewegungschor des Theaters, Foto: Julius Gross, Deutsches Tanzarchiv Köln, Sondersammlung Bewegungschor in den 1920er bis 1930er Jahren, Bestand Nr. 531, DTK-TIS-53819.

Abb. 7: *Der gespaltene Mensch* (1928), Aufführung an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin mit dem Sprech- und Bewegungschor des Theaters, unbekannte Quelle, Deutsches Tanzarchiv Köln, Sondersammlung Bewegungschor in den 1920er bis 1930er Jahren, Bestand Nr. 531, DTK-TIS-53819, Objekt-Nr. 435_53726-02.

Kapitel IV: Technologisierte Stimm-Körper

Abb. 1–4: Liquid Loft: *My Private Bodyshop*. © Michael Loizenbauer.

Abb. 5: Francis Picabia: *Contre tous les Académisme*. In: *La Danse* Nov.–Dez. 1924. © Bildrecht, Wien 2023.

Abb. 6: Foto des Bühnenbildes von *Les Mariés de la Tour Eiffel* von Irène Lagut, unbekannte Quelle, Dansmuseet Stockholm.

Abb. 7–8: Fotos von »Badende aus Trouville« und »Photograph« in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, unbekannte Quelle, Dansmuseet Stockholm.

Abb. 9: Foto »Jean Cocteau [l'Auteur] devant le micro« in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, unbekannte Quelle, Dansmuseet Stockholm.

Kapitel V: Pneumatische Bewegungen

Abb. 1–4: João Fiadeiro: *I am here*. Fotos: Patrícia Almeida, mit freundlicher Erlaubnis von David-Alexandre Guénot.

Archivquellen

Akademie der Künste Berlin

Programm der 5. Tanzmatinee 1926/27 der Volksbühne im Theater am Bülowplatz, 27.03.1927, Materialien Vera Skoronen / *Der gespaltene Mensch*, Signatur: Palucca-Archiv 6034.

Programmzettel Sprech- und Bewegungschor, 12.02.1928, Dokumentation zum deutschsprachigen Theater, Signatur 16778.

Fritz Hüser Institut Dortmund

o.V.: *Theater und Politik. Zum Vertretertag des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine*, Magdeburg 26.07.1927, Signatur Sc-3168.

- o.V.: Neue Gemeinschaftskunst. Sprech- und Bewegungschöre der Volksbühne. In: unbekannte Zeitung, Signatur Sc-3168.
- o.V.: Der gespaltene Mensch. In: Fotoarchiv im Fritz Hüser Archiv, Nr. 420, 100.

Dansmuseet Stockholm

Les Mariés de la Tour Eiffel / Manuscripts / Choreography notes, 3 pages, no date.

Deutsches Tanzarchiv Köln

- Fischer, H. W. auf der Ankündigung eines Auftritts der Gruppe Skoronel-Trümpy am 02.12.1928 im Opernhaus Köln. In: Bestand Vera Skoronel, II Beruf und Werk, Nr. 66, 2.2 Drucksachen und 2.2.3 Zeitschriftenartikel.
- Schikowski, John: Der bewegte Sprechchor (1927). In: Bestand Martin Gleisner 2.10.2, Zeitungsausschnitte 1922–1983, Zeitungsartikel.
- Schulz, Trude E.: Bestand von Martin Gleisner 2.10.2, Zeitungsausschnitte 1922–1983.
- Skoronel, Vera: Choreographische Skizze »Erweckung der Massen«. In: Sammlung Vera Skoronel / Bestand Nr. 66, 2.1.1.
- Skoronel, Vera: Skizzen Skoronel über Abstraktion Tanz, 04./05.05.1932. In: Nachlass Skoronel, II Beruf und Werk, Nr. 66, 2.1 Manuskripte, 2.1.1. Texte von Vera Skoronel., Obj.Nr. 13517. [Typoskript].

New York Public Library for the Performing Arts

- Gilman, Lawrence: The Swedish Ballet Comes to Town, With Some Musical Moderns in its Train. In: *New York Tribune*, 26.11.1923, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MGZR.
- Love, Paul: Doris Humphrey's 'Water Study'. In: Clippings *Water Study*.
- Program Cherry Lane Theatre, New York City Oktober 1940, Signatur: *MGZB Gert, Val- eska.
- Program Barbizon-Plaza Theater, New York City 16.03.1940, Signatur: *MGZB Gert, Val- eska.
- Program A W A Theatre, New York City 06.12.1936, Signatur: *MGZB Gert, Valeska.
- Sanborns, Pitt: Dancing Swedes. In: *Evening Mail*, New York, 26.11.1923, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur MZGR.
- Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR.

Interviews

- Haring, Chris: unveröffentlichtes Interview mit Julia Ostwald, 27.09.2017.
- Harrell, Trajal: unveröffentlichtes Interview mit Julia Ostwald, 31.07.2018.

Audiovisuelle Medien

- Almeida, Helena: *Vê-me* (1979), Video, <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=9&e=t> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Baehr, Antonia: *Rire, Laughter, Lachen*. Videoaufnahme der Performance, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris 2008.
- Butler, Judith: *Out of Breath: Laughing, Crying at the Body's Limit*, Vortrag im Hemispheric Institute 13.06.2019, <https://hemisphericinstitute.org/en/encuentro-2019-keynote-lectures/item/3084-keynote-lectures-004.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Chor Kóbiet: *Magnificat*. Videoaufzeichnung einer Aufführung 2013. Video: Kasia Adamik, <https://vimeo.com/118815957> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Cocteau, Jean: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Tonaufnahme 1958. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8807573b#>, (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Fiadeiro, João: *I am here (based on the work of Helena Almeida)*. Videoaufzeichnung einer Aufführung, Tanzquartier Wien 14.10.2005.
- Fiadeiro, João: *João Fiadeiro on Real Time Composition*. Lecture Uniarts Helsinki, 03.10.2016, <https://www.uniarts.fi/en/uniartstv/online-jo%C3%A3o-fiadeiro-real-time-composition> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Flierl, Jule: Voice in Times of Pandemics – Voices in Suffocation Can Also Listen in Disobedience. Konferenz *Music Pours Over the Sense*, 15.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=SLUihsVcXP4o> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Forsythe, William: *Who Are These Characters Onstage?*, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=2jgGO4yjA_o (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Gert, Valeska: Das Baby, Der Tod (1969), Regie: Ernst Mitzka. In: *Record Again. 40 Jahre Videokunst.de* Teil 2, Produktion: ZKM 2010.
- Harrell, Trajal: Interview mit Philip Bither, 11.03.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=r5kWMide7lw> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Harrell, Trajal: *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)*. Videoaufzeichnung einer Aufführung 2014, <https://vimeo.com/70719459> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Humphrey, Doris: Water Study, Video. In: *The Doris Humphrey Legacy. Water Study Coaching, Analysis & Performance*. DVD. Hightstown: Dance Horizons 1998.
- Liquid Loft: *My Private Bodyshop*. Videoaufzeichnung der Premiere, September 2005, Tanzquartier Wien, Video: Michael Loizenbauer.
- Quirynen, Anne: *Das Lachen der Antonia Baehr*. Dokumentarfilm, FH-Potsdam 2008/09.
- Stodelle, Ernestine: Analysis and Coaching. In: *The Doris Humphrey Legacy. Water Study Coaching, Analysis & Performance*. DVD, Hightstown: Dance Horizons 1998.
- Weisenburger, Petra: *Auf den Spuren des Ausdruckstanzes in Deutschland*. Teil 1: Der stumme Schrei (1905–1933), Dokumentarfilm 1991.

Onlinepublikationen / Onlinequellen

- Aron, Paul: Le monodrame: brève histoire d'un genre méconnu. In: *Fabula / Les colloques, Écrivains en performances*, 2019, <http://www.fabula.org/colloques/document6373.php> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Arthur, Mathew: 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).
- Butler, Judith: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, 2001, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Chatterjee, Sandra Babli: Kulturelle Gleichzeitigkeit. Zeitgenössischer Tanz aus postmigrantischer Perspektive, 2017, <http://www.corpusweb.net/kulturelle-gleichzeitigkeit.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Chór Kobiet | The Chorus of Women (o.J.): Homepage, <https://www.chorkobiet.pl/en/page/1/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Connor, Steven: Next to Nothing: The Arts of Air, Vortrag Art Basel, 13.06.2007, <http://stevenconnor.com/airart.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Connor, Steven: Whisper Music, Vortrag im Rahmen von *Giving Voice*, Centre for Performance Research, Aberystwyth, 28.03.2008, <http://stevenconnor.com/whispermusic/whispermusic.pdf> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Cools, Guy / Jonathan Burrows / Matteo Fargion: The Musical Body, 2008, <http://rewritten.com/the-musical-body/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Gabriel, Leon: Die Täuschung der Parabel: Das Schweigen der Sirenen am Abgrund der Moderne. In: Mathias Dreyer / Nikolaus Müller-Schöll / Julia Schade (Hrsg.): *THEWIS, Kafka und Theater*, 2017, <http://www.theater-wissenschaft.de/artikel-die-tauschung-der-parabel-das-schweigen-der-sirenen-am-abgrund-der-erzaehlungene> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Górnicka, Marta (o.J.): Homepage, <https://gornicka.com/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Górnicka, Marta: Interview, 2021, <https://www.gorki.de/en/interview-with-marta-gornicka> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Górksa, Magdalena: Why Breathing Is Political. In: *lambda nordica* 26,1 (2021), S. 109–117, <https://doi.org/10.34041/ln.v26.723> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Haitzinger, Nicole: Der rhetorische Körper: Zur Inszenierung von tragischen Figuren in den szenischen Künsten im frühen 18. Jahrhundert. In: *Rheton – Online Zeitschrift für Rhetorik*, 2017, <https://rheton.at/rheton/2017/01/der-rhetorische-koerper/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Haitzinger, Nicole / Julia Ostwald: Ida Rubinstein as Saint Sébastien. Performative Queerness in Modernity. In: *CORPUSweb.net*, 2018, <https://www.corpusweb.net/ida-rubinstein-as-saint-s-bastien.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Harrell, Trajal: Homepage, <https://betatraljal.org/artwork/567890-Twenty-Looks-or-Par-is-is-Burning-at-The-Judson-Church-S.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Harrell, Trajal: (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)*, 2017, https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/migrated-assets/media/program/s/2017/Winter_Spring_2017/Trajal_Harrell-Twenty_Looks_XL_FINAL.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).

- Interdisziplinäres Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek und des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, <https://jelinek-ach-stimme.univie.ac.at/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Kasprowicz, Dawid / 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).
- Keersmaeker, Anne Teresa de: What's Next in the Dance Ecosystem. *Eröffnungsrede European Dancehouse Network*, 14.12.2020, <https://www.rosas.be/en/news/860-anne-teresa-de-keersmaeker-s-opening-speech-for-iedn-what-s-next-in-the-dance-eco-systemi> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache online, <https://doi.org/10.1515/kluge> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Kühling, Jan-Tage: On the Common Good: The Institution of the Chorus and Images of a Nation in Marta Górnicka's Theatre. In: *Polish Theatre Journal* 1 (2015), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/119/555> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Kunst, Bojana: The Voice of the Dancing Body, 2009, <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Lehmann, Hans-Thies: Fortgesetzte (fortzusetzende) Reflexionen zu einer Ästhetik des Widerstands. In: *gift – Zeitschrift für freies Theater*, 1 (2017), S. 5–8, https://freitheater.at/wp-content/uploads/2017/05/gift_01_2017.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Lepecki, André: On the Way Ongoing Going (SENSELESSLY WITH AN AIM): a FEVER. In: Trajal Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)*, 2017, S. 96–97, https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/migrated-assets/media/programs/2017/Winter_Spring_2017/Trajal_Harrell-Twenty_Looks_XL_FI_NALE.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Liquid Loft: Homepage, <https://liquidloft.at/de/projects/my-private-bodyshop-2/#> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Łuksza, Agata: »I'm Calling Out to You«: On the Choral Theatre of Marta Górnicka. In: *Polish Theatre Journal* 1 (2015) <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/53/129> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- make up productions: Homepage, <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Mannoni, Laurent (o.J.): Phono-Cinéma-Théâtre, <https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=117674#autour-du-film> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Mbembe, Achille: The Universal Right to Breathe. In: *Critical Inquiry* 47,2 (2021), <https://doi.org/10.1086/711437> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- McGrath, Aoife / Marcus Cheng Chye Tan / Prarthana Purkayastha / Tereza Havelková (Hrsg.): Editorial: Sounding Corporeality. In: *Theatre Research International*, 46,2 (2021), S. 108–114. <https://doi.org/10.1017/S0307883321000043> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Merriam-Webster Dictionary, Lemma: Fabulosity, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fabulosity> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

- Morse, Meredith: e-Collaborations in Sixties America: 9 Evenings, the Dancer's Body, and Electronic Technologies. In: *Journal of Media Arts Culture* 1 (2007), http://scan.net.au/s-can/journal/display.php?journal_id=92 (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Nyong'o, Tavia: Dancing in the Subjunctive: On Trajal Harrell's Twenty Looks. In: Trajal Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), 2017, S. 254–257, https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/migrated-assets/media/programs/2017/Winter_Spring_2017/Trajal_Harrell-Twenty_Looks_XL_FINAL.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Osterweis, Ariel: Museum Realness. Rashaad Newsome, Trajal Harrell and Voguing in the White Cube. In: Trajal Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), 2017, S. 98–114, https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/migrated-assets/media/programs/2017/Winter_Spring_2017/Trajal_Harrell-Twenty_Looks_XL_FINAL.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Osterweis, Ariel: Trajal Harrell's (email) Journey from Judson to Harlem. Trajal Harrell Interviewed by Ariel Osterweis. In: Trajal Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), 2017, S. 118–121, https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/migrated-assets/media/programs/2017/Winter_Spring_2017/Trajal_Harrell-Twenty_Looks_XL_FINAL.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Rost, Katharina: Genderlose, asexuelle Stimme? Von der Kopfstimme im Pop. In: *Pop-scriptum*, 2016, <http://dx.doi.org/10.18452/20312> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- Sanio, Sabine: 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).
- Schrödl, Jenny / 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).
- Tanzfonds Erbe: <https://tanzfonds.de/ueber-uns/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

Bücher und Artikel

- Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.
- Adorno, Theodor / Max Horkheimer: *Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1969.
- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press 1998.
- Agamben, Giorgio: *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press 2009.
- Agamben, Giorgio: *Pulcinella oder Belustigung für Kinder*. München: Schirmer 2018.
- Aggermann, Lorenz: *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*. Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press 2006.

- Almeida, Patrícia (Hrsg.): *I am here. João Fiadeiro*, Helena Almeida. Lissabon: Centro Cultural de Belém 2004.
- Alphonse-Daudet, Lucien: *Saison des Ballets Russes au Chatelet / Comoedia illustré* 1911. In: Maurice de Brunoff / Jacques de Brunoff / Valerian Svetloff (Hrsg.): *Collection des plus beaux numéros de „Comoedia illustré“ et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909–1921*, (1922), S. 575–578.
- Angerer, Marie-Luise / Yvonne Hardt / Anna-Carolin Weber (Hrsg.): *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich: Diaphanes 2013.
- Annis, Lindy: I like to laugh. I laugh often. I am often seen laughing. In: Antonia Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: Éditions L'Œil d'Or 2008, S. 10–23.
- Annuß, Evelyn: *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*. Paderborn: Wilhelm Fink 2019.
- Anzaldúa, Gloria: Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers. In: Ana-Louise Keating (Hrsg.): *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press 2009, S. 26–35.
- Apostolou-Hölscher, Stefan: *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld: transcript 2015.
- Aristoteles: *Politik*, hrsg. und übersetzt v. Eckart Schütrumpf. Hamburg: Felix Meiner 2012.
- Aristoteles: *De Anima* II, 5. In: Gernot Krapinger (Hrsg.): *Aristoteles: De Anima. Über die Seele*. Stuttgart: Reclam 2011, S. 103–105.
- Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest). In: Ders.: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1979, S. 95–108.
- Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1979.
- Artaud, Antonin: Eine Gefühlsathletik. In: Ders.: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1979, S. 139–148.
- Arteaga, Alfred (Hrsg.): *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Durham: Duke University Press 1994.
- Aschengreen, Erik: *Jean Cocteau and the Dance*. Kopenhagen: Gyldendal 1986.
- Assmann, Aleida: 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.
- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck 2007.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.
- Astruc, Gabriel: *Meine Skandale. Strauss, Debussy, Strawinsky*. Berlin: Berenberg 2015.
- Attali, Jacques: *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1985.
- Bachelard, Gaston: *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*. Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications 2011.
- Bakhtin, Michail: Discourse in the Novel. In: Michael Holquist (Hrsg.): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press 1981, S. 259–422.

- Bakhtin, Michail: Social Heteroglossia. In: Pam Morris / Mihail Mihajlovič Bahtin / Pavel Nikolaevich Medvedev / Valentin Nikolaevič Vološinov (Hrsg.): *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. London: Arnold 2003, S. 73–79.
- Baehr, Antonia: Avant-propos / Foreword. In: Dies.: (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: Éditions L'Œil d'Or 2008, S. 6–9.
- Baehr, Antonia (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: Éditions L'Œil d'Or 2008.
- Baehr, Antonia: Lachen. Manifestation von Klang und Körper. In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* Heft 80 (2009), S. 22–23.
- Baehr, Antonia / Xavier Le Roy: Entretien/Interview. In: Antonia Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: Éditions L'Œil d'Or 2008, S. 80–96.
- Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press 2011 (1987).
- Barck, Karlheinz / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 6): *Tanz bis Zeitalter/Epoche*. Stuttgart: J. B. Metzler 2005.
- Barnett, Dene: *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Winter 1987.
- Barras, Vincent: Glossolalias? La Glotte Y Sonne Un Hallali! In: Brandon LaBelle / Christof Migone (Hrsg.): *Writing Aloud. The Sonics of Language*. Los Angeles / Downey / New York: Errant Bodies Press 2001, S. 143–157.
- Barthes, Roland: Die Musik, die Stimme, die Sprache. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (1982), S. 279–285.
- Bataille, Georges: Bouche. In: *Documents 2,5* (1930), S. 299–300.
- Bataille, Georges: Knowledge of Sovereignty. In: Fred Botting / Scott Wilson (Hrsg.): *The Bataille Reader*. Oxford/Malden: Blackwell 1997, S. 300–312.
- Bataille, Georges: The Torment. In: Fred Botting / Scott Wilson (Hrsg.): *The Bataille Reader*. Oxford/Malden: Blackwell 1997, S. 64–91.
- Batson, Charles R.: *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater. Playing Identities*. Aldershot/Burlington: Ashgate 2005.
- Baumann, Max Peter: Rauschen im Kopf. In: Sabine Sanio / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke 1995, S. 27–42.
- Baxmann, Inge: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. München: Fink 2000.
- Beard, Mary: The Public Voice of Women. In: Dies.: *Women & Power. A Manifesto*. London: Profile Books 2018, S. 1–46.
- Beard, Mary: *Women & Power. A Manifesto*. London: Profile Books 2018.
- Beizer, Janet L.: *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press 1994.
- Benedek, C.: Bei der interessantesten Frau von Paris. In: *Moderne Welt* (1927), S. 11.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (1935).
- Bennett, Jane: Postmodern Approaches to Political Theory. In: Gerald F. Gaus / Chandran Kukathas (Hrsg.): *Handbook of Political Theory*. London: SAGE 2004, S. 46–56.

- Benthien, Claudia: Zwiespältige Zungen: Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum. In: Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 104–132.
- Bentley, Toni: *Sisters of Salome*. New Haven / London: Yale University Press 2002.
- Bhatti, Anil / Dorothee Kimmich: Einleitung. In: Anil Bhatti / Dorothee Kimmich (Hrsg.): *Ähnlichkeit: ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press 2015, S. 7–31.
- Bidou, Henry: La Semaine dramatique. In: *Journal des débats politiques et littéraires*, 29.05.1911, S. 1.
- Billings, Joshua / Felix Budelmann / Fiona Macintosh (Hrsg.): *Choruses Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press 2013.
- Billings, Joshua / Felix Budelmann / Fiona Macintosh (Hrsg.): Introduction. In: Joshua Billings / Felix Budelmann / Fiona Macintosh (Hrsg.): *Choruses Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 1–14.
- Blanchot, Maurice: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur Modernen Literatur*. Berlin/Wien: Ullstein 1982.
- Bodenburg, Julia / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach 2016.
- Böhler, Arno / Krassimira Kruschkova / Susanne Valerie (Hrsg.): *Wissen wir, was ein Körper vermag? Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. Bielefeld: transcript 2014.
- Böhme, Hartmut / Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätssstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Bolte-Picker, Petra: *Die Stimme des Körpers. Vokalität im Theater der Physiologie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.
- Bosse, Claudia / Nicole Haitzinger: fragmente zum chor. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach 2016, S. 40–49.
- Botting, Fred / Scott Wilson (Hrsg.): *The Bataille Reader*. Oxford/Malden: Blackwell 1997.
- Brandl-Risi, Bettina: Neue Szenen des Virtuosen. Überbietung und Imperfektion im Gegenwartstheater. In: Gabriele Brandstetter / Bettina Brandl-Risi / Kai van Eikels (Hrsg.): *Szenen des Virtuosen*. Bielefeld: transcript 2017, S. 231–267.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1995.
- Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit 2005.
- Brandstetter, Gabriele: Choréographie. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 52–55.
- Brandstetter, Gabriele: ›Listening‹ – Kinaesthetic Awareness im zeitgenössischen Tanz. In: Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 113–127.
- Brandstetter, Gabriele / Sigrid Gareis (Hrsg.): *Step-Text. Literatur und Tanz*. Köln: Böhlau 2016.
- Brech, Martha: Rauschen: Zwischen Störung und Information. In: Sabine Sanio / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke 1995, S. 99–107.

- Breitsameter, Sabine: Soundscape. In: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 89–95.
- Breuss, Rose / Julia Mach / Ursula Brandstätter: Auf den Spuren der Pavane Royale von Alexander Sacharoff. In: Sabine Karoß / Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Klänge in Bewegung. Spurensuchen in Choreografie und Performance*. Bielefeld: transcript 2017, S. 45–64.
- Brody, Elaine: The Legacy of Ida Rubinstein: Mata Hari of the Ballets Russes. In: *Journal of Musicology* 4,4 (1986), S. 491–506.
- Brussel, Robert: Le Martyre de Saint Sébastien de Gabriele d'Annunzio. In: *Théâtre du Châtelet. La grande saison de Paris*, Mai–Juin 1911, S. 5.
- Brüstle, Christa / Nadia Ghattas / Clemens Risi / Sabine Schouten: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess. In: Dies. (Hrsg.): *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur, Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld: transcript 2005, S. 9–27.
- Burt, Ramsay: *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford / New York: Oxford University Press 2017.
- Busch, Stefan: *Verlorenes Lachen. Blasphemisches Gelächter in der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2004.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London: Routledge 2002 (1990).
- Butler, Judith: 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.
- Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press 2010.
- Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt am Main: Campus 2010.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*. Abingdon / New York: Routledge 2011 (1993).
- Butler, Judith: Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation. In: *The Journal of Speculative Philosophy* 26,2 (2012), S. 134–151.
- Butte, Maren: *Bilder des Gefühls. Zum Melodramatischen im Wechsel der Medien*. München: Fink 2014.
- Butte, Maren / Sabina Brandt (Hrsg.): *Bild und Stimme*. Paderborn: Fink 2011.
- Carlson, Marvin: *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2006.
- Carson, Anne: The Gender of Sound. In: Dies.: *Glass, Irony, and God*. New York: New Directions 1995, S. 119–142.
- Cavarero, Adriana: *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press 2005.
- Cendrars, Blaise: Jean Borlin. In: *La Danse Nov.—Dez. (1924)*, o.S.
- Certeau, Michel de: Vocal Utopias: Glossolalias. In: *Representations* 56 (1996 (1980)), S. 29–47.
- Chakkalakal, Pauline: Mary's Magnificat (Luke 1:46–55): A Feminist Biblical-Theological Interpretation. In: *Religion and Society* 63,4 (2018), S. 71–85.
- Charton, Anke: ›Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falsett‹. In: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien* 18,1 (2012), S. 39–52.

- Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994.
- Chion, Michel: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press 1999.
- Chion, Michel: Ton und Bild – eine Relation? Hypothesen über das Audio-Divisuelle. In: Maren Butte / Sabina Brandt (Hrsg.): *Bild und Stimme*. Paderborn: Fink 2011, S. 48–63.
- Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Esther Hutfless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen 2013, S. 39–61.
- Clark, Jon: *Bruno Schönlank und die Arbeitersprechchorbewegung*. Köln: Prometh 1984.
- Cocteau, Jean: Madame Ida Rubinstein dans ›Saint Sébastien‹. In: *Comoedia*, 01.06.1911, S. 1.
- C[octeau?], J[ean?]: Le Martyre de Saint Sébastien. In: *La Revue Musicale*, 01.06.1911, S. 233.
- Cocteau, Jean: A Vol d'Oiseaux sur ›Les Mariés de la Tour Eiffel‹. In: *La Danse Juni* (1921), o.S.
- Cocteau, Jean: Après Les Mariés de la Tour Eiffel. A Jean Berlin. In: o.V. (Hrsg.): *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*. Paris: Trianon 1931, S. 58–61.
- Cocteau, Jean: Les Mariés de la Tour Eiffel. In: Ders.: *Théâtre I*. Paris: Éditions Gallimard 1948, S. 51–67.
- Cocteau, Jean: Les Mariés de la Tour Eiffel. Préface de 1922. In: Ders.: *Théâtre I*. Paris: Éditions Gallimard 1948, S. 41–49.
- Cocteau, Jean: *Théâtre I*. Paris: Éditions Gallimard 1948.
- Cogniat, Raymond: Jean Hugo, Décorateur Théâtral. In: *L'Oeuvre. Revue Internationale des Arts du Théâtre* (1924–1925), S. 78–80.
- Cohen, Selma Jeanne: Afterword. In: Dies. (Hrsg.): *An Artist First. An Autobiography*. Midletown: Wesleyan University Press 1972, S. 222–231.
- Connor, Steven: *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press 2000.
- Connor, Steven: The Strains of Voice. In: Brigitte Felderer (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 158–198.
- Connor, Steven: *The Matter of Air. Science and the Art of the Ethereal*. London: Reaktion Books 2010.
- Connor, Steven: Choralities. In: *Twentieth-Century Music* 13,1 (2016), S. 3–23.
- Cossart, Michael de: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*. Liverpool: Liverpool University Press 1987.
- Counsell, Colin: Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir. In: *Dance Research* 22,2 (2004), S. 154–167.
- Craig, Edward Gordon: *On the Art of the Theatre*. London / Melbourne / Toronto: Heinemann 1957 (1911).
- Crawley, Ashon T.: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*. New York: Fordham University Press 2016.
- Croft, Clare: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Queer Dance. Meanings and Makings*. New York: Oxford University Press 2017, S. 1–35.
- Cusick, Suzanne G.: On Musical Performances of Gender and Sex. In: Elaine Barkin / Lydia Hamessly / Benjamin Boretz (Hrsg.): *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*. Zürich: Carciofoli 1999, S. 24–48.

- Cuttoli, Raphael: *Le Marytre de Saint-Sébastien. Crédation et reprises*. In: *La Revue Musical* (1957), S. 9–28.
- Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan 2015.
- Daly, Ann: *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Middletown: Wesleyan University Press 2002.
- Damsholt, Inger: Identifying »choreomusical research«. In: Patrizia Veroli / Gianfranco Vinay (Hrsg.): *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Abingdon / New York: Routledge 2018, S. 19–34.
- D'Annunzio, Gabriele: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*. Paris: Calmann-Lévy 1911.
- Därmann, Iris / Kathrin Busch (Hrsg.): »pathos«: Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld: transcript 2007.
- Davis, Whitney: *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. New York: Columbia University Press 2010.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg: Edition Nautilus 1978.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (1969).
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum 2011.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Derrida, Jacques: *Artaud Moma. Ausrufe, Zwischenrufe und Berufungen*. Wien: Passagen 2003.
- Dietrich, Karin: *Die Schwedischen Ballette – Les Ballets Suédois. Getanzte Visionen im Paris der 1920er Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015.
- Dolar, Mladen: 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.
- Dolar, Mladen: Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung. In: Brigitte Felderer (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 199–222.
- Dolar, Mladen: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Dolar, Mladen: Voices That Matter. In: Martha Feldman / Judith T. Zeitlin (Hrsg.): *The Voice as Something More. Essays toward Materiality*. Chicago / London: University of Chicago Press 2019, S. 339–355.
- Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden – Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache: auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln*. Mannheim: Dudenverlag 2001.
- Egert, Gerk: 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.
- Eidsheim, Nina Sun: The Micropolitics of Listening to Vocal Timbre. In: *Postmodern Culture* 24,3 (2014), o.S.
- Eidsheim, Nina Sun: *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press 2015.

- Eidsheim, Nina Sun: *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press 2018.
- Eisenhut, Ulrike: Rousseaus ‹lyrische Szene› *Pygmalion* (1762). Modellfall eines Melodrams. In: Marion Schmaus (Hrsg.): *Melodrama – Zwischen Populärkultur und Moralisch-Okkultem. Komparatistische und intermediale Perspektiven*. Heidelberg: Winter 2015, S. 35–54.
- Eisenstein, Sergej: Im Weltmass-Stab über Valeska Gert. In Frank-Manuel Peter (Hrsg.): *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin; eine dokumentarische Biographie*. Berlin: Ed. Hentrich 1987, S. 121.
- Emery: Comment ils ont joué. In: *Comoedia*, 23.05.1911, S. 2.
- Emig, Rainer: Right in the Margins: An Eccentric View on Culture. In: Ivan Callus / Stefan Herbrechter (Hrsg.): *Post-Theory, Culture, Criticism*. Amsterdam: Rodopi 2004, S. 93–111.
- Epping-Jäger, Cornelia / Erika Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont 2003.
- Erlmann, Veit: *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Oxford / New York: Berg 2004.
- Erlmann, Veit: *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books 2010.
- Erlmann, Veit: Auralität. In: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 8–13.
- Ernst, Wolf-Dieter / Nora Niethammer / Berenika Szymanski-Düll / Anno Mungen (Hrsg.): *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen*. Würzburg: Königs- hausen & Neumann 2015.
- Evans, Caroline: The Enchanted Spectacle. In: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture* 3 (2001), S. 271–310.
- Evans, Caroline: The Ontology of the Fashion Model. In: *AA Files* 63 (2011), S. 56–69.
- Fazenda, Maria José: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Movimentos presentes. Aspectos da dança independente em Portugal / Present Movements. Aspects of Independent Dance in Portugal*. Lissabon: Livros Cotovia 1997, S. 13–21.
- Feaster, Patrick: Phonograph. In: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 348–352.
- Felderer, Brigitte (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz 2004.
- Feldman, Martha / 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.
- Feldman, Martha / 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.
- Fend, Mechthild: Jungfräuliche Knaben. Androgynie und männliche Adoleszenz in der Bildkultur um 1800. In: Mechthild Fend / Marianne Koos (Hrsg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau 2004, S. 181–198.
- Fiadeiro, João: I am here. In: Andreas Backofer (Hrsg.): *Dokument – Monument – Raum. Ausstellung, Performance, Promenade*. München: epodium 2007, S. 58.

- Fiadeiro, João: Wenn Du das nicht weißt, warum fragst Du dann? Eine Einführung in die Methode der Komposition in Realzeit. In: Sabine Gehm / Katharina von Wilcke / Pirkko Husemann (Hrsg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript 2007, S. 103–112.
- Fiadeiro, João: An Encounter is a Wound. In: SCORES 3 (2013), S. 16–21.
- Fiadeiro, João / Helena Almeida / Delfim Sardo: Conversation entre Helena Almeida, João Fiadeiro et Delfim Sardo. Lisbonne, 23 Mars 2004. In: Patrícia Almeida (Hrsg.): *I am here. João Fiadeiro*. Lissabon: Centro Cultural de Belém 2004, S. 10–24.
- Finke, Laurie A.: A Powerful Infidel Heteroglossia. Toward a Feminist Theory of Complexity. In: Dies.: *Feminist Theory, Women's Writing*. Ithaca / London: Cornell University Press 1992, S. 1–28.
- Fischer, Hans W.: Der neue Tanz in seiner symptomatischen Bedeutung. In: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1,13 (1926), S. 281–292.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Mirjam Schaub / Nicola Suthor / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005, S. 35–50.
- Fischer-Lichte, Erika: Revivals of Choric Theatre as Utopian Visions. In: Joshua Billings / Felix Budelmann / Fiona Macintosh (Hrsg.): *Choruses Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 347–362.
- Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005.
- Flierl, Jule: *Störlaut*. Genf: Motto 2018.
- Foellmer, Susanne: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*. Bielefeld: transcript 2006.
- Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2009.
- Foellmer, Susanne: Mundhöhlenereignisse. Grenzfiguren zwischen Expression und Passage im Zeitgenössischen Tanz und den Visual Arts. In: Klaus-Peter Köpping / Burkhard Schnepel / Christoph Wulf (Hrsg.): *Handlung und Leidenschaft. Jenseits von actio und passivo*, *Paragrana* 18,2 (2009), S. 242–256.
- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London: Routledge 2011.
- Foxen, Anya P.: *Inhaling Spirit. Harmonialism, Orientalism, and the Western Roots of Modern Yoga*. Oxford: Oxford University Press 2020.
- Franko, Mark: *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1995.
- Franko, Mark: Relaying the Arts in Seventeenth-Century Italian Performance and Eighteenth-Century French Theory. In: Sabine Huschka (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 55–70.
- Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. New York: Oxford University Press 2015.

- Franko, Mark: Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era. In: Ders. (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press 2017, S. 1–16.
- Franko, Mark (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press 2017.
- Freeman, Elizabeth (Hrsg.): Queer Temporalities Sonderheft, *GLQ* 13,2-3 (2007).
- Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham / London: Duke University Press 2010.
- Freud, Siegmund: Das Unheimliche (1919). In: Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey (Hrsg.): *Siegmund Freud, Studienausgabe in 10 Bänden mit Ergänzungsband* (Bd. 4). Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 243–274.
- Galler, Sonja / Clemens Risi: Singstimme/Gesangstheorien. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 302–305.
- Garafola, Lynn: Circles of Meaning: The Cultural Contexts of Ida Rubinstein's *Le Martyre de Saint Sébastien*. In: Society of Dance History Scholars (Hrsg.): *Retooling the Discipline: Research and Teaching Strategies for the 21st Century*. Riverside: University of California 1994, S. 27–47.
- Garafola, Lynn: Rivals for the New. The Ballets Suédois and the Ballets Russes. In: Nancy van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern. The Swedish Ballet, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press 1995, S. 66–85.
- Gardner, Tony: Breathing's Hieroglyphics. Deciphering Artaud's ›Affective Athleticism‹. In: *Performance Research* 8,2 (2003), S. 109–116.
- Garot, Sylvie / Antonia Baehr: La Loupe / The Magnifying Glass. In: Antonia Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: Éditions L'Œil d'Or 2008, S. 52–53.
- George, Doran: *The Natural Body in Somatics Dance Training*. Oxford: Oxford University Press 2020.
- Gert, Valeska: Mary Wigman und Valeska Gert. In: *Der Querschnitt* 5 (1926), S. 361–363.
- Gert, Valeska: Antwort an Bragaglia. In: *Der Querschnitt* 6,5 (1928), S. 358.
- Gert, Valeska: Menschentheater. In: Fred Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart: Walter Hädecke 1928, S. 49–51.
- Gert, Valeska: Variété. In: Fred Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart: Walter Hädecke 1928, S. 52–54.
- Gert, Valeska: *Mein Weg*. Leipzig: Devrient 1931.
- Gert, Valeska: Tanzen. In: *Schrifttanz* 4,1 (1931), S. 5–7.
- Gert, Valeska: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*. Reinbek: Rowohlt 1978.
- Girshausen, Theo: Katharsis. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 163–170.
- Gleisner, Martin: Der Bewegungschor. In: *Kulturwille* 7,1 (1930), S. 9–10.
- Górská, Magdalena: Gemeinsamkeit und Differenz des Atems. In: Natalie Lettenewitsch / Linda Waack (Hrsg.): *Ein- und Ausströmungen. Zur Medialität der Atmung*. Bielefeld: transcript 2022, S. 27–44.
- Gottlieb, Lynette Miller: Technology, and Music: The Ballets Suédois and ›Les mariés de la Tour Eiffel‹. In: *The Musical Quarterly* 88,4 (2005), S. 523–555.

- Graff, Ellen: Dancers, Workers and Bees in the Choreography of Doris Humphrey. In: *Dance Research Journal* 28,2 (1996), S. 29–34.
- Graff, Ellen: *Stepping Left. Dance and Politics in New York City, 1928–1942*. Durham: Duke University Press 1997.
- Grimm, Hartmut: 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.
- Grossmann, Rolf: Stille, Geräusch, Rauschen. Ästhetische und medientechnologische Anmerkungen. In: *Texte zur Kunst: noise/silence* 28,112 (2018), S. 31–45.
- Grosz, Elizabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Grotjahn, Rebecca: »Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien«. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In: Sabine Meine / Katharina Hottmann (Hrsg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Edition Argus 2005, S. 34–57.
- Gullace, Giovanni: The French Writings of Gabriele D'Annunzio. In: *Comparative Literature* 12,3 (1960), S. 207–228.
- Gutman, Hans: Literature, Music and the Ballet in Paris. In: *Modern Music*, 11–12 (1934), S. 44.
- Häger, Bengt (Hrsg.): *Ballets Suédois (The Swedish Ballet)*. New York: H.N. Abrams 1990.
- Haitzinger, Nicole: 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.
- Haitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*. Berlin/Wien: Turia + Kant 2015.
- Haitzinger, Nicole: 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.
- Haitzinger, Nicole: Ordnungen des Chorischen im Tanztheater der Aufklärung und im zeitgenössischen Tanz. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach 2016, S. 101–114.
- Haitzinger, Nicole: Das Phantasma des Deutschen Modernen Tanzes. In: Irene Brandenburg / Nicole Haitzinger / Claudia Jeschke (Hrsg.): *Forschungsreisen: Kaleidoskope des Tanzes*, Sonderheft *Tanz & Archiv* 7 (2018), S. 77–90.
- Haitzinger, Nicole: Meerjungfrau der Wiener Moderne. In: Silke Felber / Gabriele C. Pfeiffer (Hrsg.): *Das Meer im Blick. Betrachtungen der performativen Künste und der Literatur*, Galatea. Rom: Artemide 2018, S. 73–84.
- Haitzinger, Nicole: Europa: Resonances of the Mythological Figure in Contemporary Theatre. In: *Forum Modernes Theater* 31,1-2 (2020), S. 150–159.
- Haitzinger, Nicole / 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.

- Haitzinger, Nicole / Franziska Kollinger (Hrsg.): *Moderne Szenerien. Skizzen zur Diversität von Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)*. München: epodium 2016.
- Haitzinger, Nicole / Julia Ostwald: *Antigone Sr.* Das kreolisierte Tragische in den szenischen Künsten der Gegenwart. In: Silke Felber / Wera Hippesroither (Hrsg.): *Spuren des Tragischen. Forum Modernes Theater* 57 (2020), S. 115–126.
- Halberstam, J. Jack: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press 2005.
- Halberstam, J. Jack: Queer Voices and Mucial Genders. In: Freya Jarman-Ivens (Hrsg.): *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. New York: Routledge 2007, S. 183–195.
- Hall, Stuart: What Is This ›Black‹ in Black Popular Culture? In: *Social Justice, Rethinking Race* 20,1-2 (1993), S. 104–114.
- Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016.
- Hardt, Yvonne: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*. Münster: LIT 2004.
- Hardt, Yvonne / 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.
- Hartel, Gaby / Frank Kaspar: Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: Brigitte Felderer (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgegeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 132–144.
- Hartman, Saidiya: Venus in Two Acts. In: *Small Axe* 12, 2 (2008), S. 1–14.
- Haß, Ulrike: Woher kommt der Chor. In: *Maske und Kothurn* 58,3 (2012), S. 13–30.
- Haß, Ulrike: Konstellationen denken. In: Leon Gabriel / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: transcript 2019, S. 181–198.
- Haß, Ulrike: *Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit 2020.
- Hausler, Barbara: Packaging Doris Humphrey or A Question of Form: Nona Schurman Shares Her Thoughts on Doris Humphrey's Choreography. In: *Dance Research Journal* 28,2 (1996), S. 40–48.
- Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press 1999.
- Heller, Michael C.: Between Silence and Pain: Loudness and the Affective Encounter. In: *Sound Studies* 1,1 (2015), S. 40–58.
- Henderson, Mae: *Speaking in Tongues and Dancing Diaspora. Black Women Writing and Performing, Race and American Culture*. Oxford: Oxford University Press 2014.
- Herding, Klaus / Bernhard Stumpfhaus (Hrsg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Berlin: De Gruyter 2004.
- Herrmann, Britta / Walter Erhart: XY Ungelöst: Männlichkeit als Performance. In: Therese Steffen (Hrsg.): *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 33–53.
- Hiepko, Andreas / Katja Stopka (Hrsg.): *Rauschen: Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Hildenbrandt, Fred: *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart: Walter Hädecke 1928.

- Hildenbrandt, Fred: *Tänzerinnen der Gegenwart. 57 Bilder erläutert von Fred Hildenbrandt*. Zürich: Orell Füssli 1931.
- Hölscher, Stefan: Zurück Zur Bewegung: Diesmal Intensiv. In: Marie-Luise Angerer / Yvonne Hardt / Anna-Carolin Weber (Hrsg.): *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich: Diaphanes 2013, S. 173–182.
- Homer: *Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt*. Hamburg: Rowohlt 1958.
- Hotz-Davies, Ingrid / Stefanie Gropper: Editorial. In: Beate Neumeier (Hrsg.): *OffCentre: Eccentricity and Gender*, Sonderheft *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, 27 (2009), S. 1–14.
- Howe, Dianne S.: *Individuality and Expression, The Aesthetics of the New German Dance, 1908–1936*. New York: Peter Lang 1996.
- Howe, Thalia Phillips: The Origin and Function of the Gorgon-Head. In: *American Journal of Archaeology* 58,3 (1954), S. 209–221.
- Humphrey, Doris: *The Art of Making Dances*. New York / Toronto: Rinehart & Company 1959.
- Humphrey, Doris: *New Dance. Writings on Modern Dance*. Hightstown: Princeton Books Company 2008.
- Huschka, Sabine (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: transcript 2009.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012.
- Hutfless, Esther / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen 2013.
- Inghelbrecht, Désiré-Émile: *Mouvement contreire. Souvenirs d'un Musicien*. Paris: Domat 1947.
- Ingold, Tim: *The Life of Lines*. London: Routledge 2015.
- Ingold, Tim: Against Soundscape. In: Angus Carlyle (Hrsg.): *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris: Double Entendre 2017, S. 10–13.
- Ionescu, Vlad: *Pneumatology. An Inquiry into the Representation of Wind, Air and Breath*. Brüssel: Academic & Scientific Publishers 2017.
- Irigaray, Luce: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Austin: University of Texas Press 1999.
- Isaak, Jo Anna: *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge 1996.
- Jahn, Tessa / Eike Wittrock / Isa Wortelkamp (Hrsg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld: transcript 2015.
- Jeschke, Claudia: *KörperBewegungen: Denkfiguren der Theaterwissenschaft; Perspektiven der Tanzforschung*. Habilitationsschrift, Universität Leipzig, 1998.
- Jeschke, Claudia: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan. In: *tanzdrama* 48,4 (1999), S. 6–10.
- Jeschke, Claudia: *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*. Cary Rick. Tübingen: Niemeyer 1999.
- Johannesson, Adolf: *Leitfaden für Sprechchöre*. Berlin: Arbeiterjugend-Verlag 1929.
- Jordan, Stephanie: Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge. In: *Dance Research Journal* 43,1 (2011), S. 43–64.

- Jordan, Stephanie: *Mark Morris: Musician-Choreographer*. Binsted: Dance Books 2015.
- Jowitt, Deborah: *Time and the Dancing Image*. New York: William Morrow 1988.
- Jowitt, Deborah: Form as the Image of Human Perfectability and Natural Order. In: *Dance Research Journal* 28,2 (1996), S. 22–28.
- Joy, Jenn: *The Choreographic*. Cambridge: The MIT Press 2014.
- Kahane, Claire: *Passions of the Voice. Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850–1915*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1995.
- Karoß, Sabine / Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Klänge in Bewegung. Spurensuchen in Chorografie und Performance*. Bielefeld: transcript 2017.
- Karreman, Laura: Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge. In: Susan Manning / Janice Ross / Rebecca Schneider (Hrsg.): *Futures of Dance Studies. Studies in Dance History*. Madison: The University of Wisconsin Press 2020, S. 94–111.
- Keersmaeker, Anne Teresa de: Valeska Gert. In: *The Drama Review: TDR* 25,3 (1981), S. 55–66.
- Kendrick, Lynne / David Roesner (Hrsg.): *Theatre Noise. The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011.
- Kern, Alfred: Rund um den Sprechchor. In: *Leipziger Volkszeitung*, 18.10.1927.
- Kern, Alfred: Der Sprechchor als Notwendigkeit. In: *Leipziger Volkszeitung*, 19.12.1927.
- Kern, Alfred: Kleine Chronik. Der gespaltene Mensch. In: *Leipziger Volkszeitung*, 24.01.1928.
- King, Homay: *Virtual Memory. Time-Based Art and the Dream of Digitality*. Durham: Duke University Press 2015.
- Kittler, Friedrich: Techniken, künstlerische. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 6): *Tanz bis Zeitalter/Epoche*. Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 15–23.
- Kittler, Friedrich / Thomas Macho / Sigrid Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: De Gruyter 2002.
- Knowles, Kim: Film, Performance, and the Spaces Between: The Collaborative Works of Mara Mattuschka and Chris Haring. In: *Cinema Journal* 57,2 (2018), S. 89–112.
- Kolb, Alexandra: ‘There was never anythin’ like this!!!’ Valeska Gert’s Performances in the Context of Weimar Culture. In: *The European Legacy* 12,3 (2007), S. 293–309.
- Kolesch, Doris: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: Cornelia Epping-Jäger / Erika Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont 2003, S. 267–281.
- Kolesch, Doris: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Doris Kolesch / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 19–39.
- Kolesch, Doris: Gefühl. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 119–125.
- Kolesch, Doris / Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Kolesch, Doris / Sybille Krämer (Hrsg.): Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 7–15.
- Kolesch, Doris / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit 2004.

- Koner, Pauline: Working with Doris Humphrey. In: *Dance Chronicle* 7,3 (1984), S. 235–278.
- Koob, Richard: Graham, Humphrey, and Holm: Theories and Styles of Three Pioneers in Modern Dance. In: *Performing Arts Review* 10,3 (1980), S. 298–314.
- Krämer, Sybille: Negative Semiology of the Voice. In: Cornelia Epping-Jäger / Erika Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont 2003, 65–82.
- Kraß, Andreas: Camouflage and Queer Reading. Methodological Considerations on the Example of Hans Christian Andersen's *Die kleine Meerjungfrau*. In: Anna Babka / Susanne Hochreiter / Meri Disoski (Hrsg.): *Queer Reading in the Philologists. Models and Applications*. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 29–42.
- Kraß, Andreas: *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: Fischer 2010.
- Krauß, Jutta: *Voguing on Stage. Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz*. Bielefeld: transcript 2020.
- Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press 1984.
- Kristeva, Julia: Word, Dialogue and the Novel. In: Leon S. Roudiez (Hrsg.): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell 1984, S. 64–91.
- Kunst, Bojana: Dance and Air: About the Space between Us. In: Sandra Noeth / Janez Janša (Hrsg.): *Breathe – Critical Research into the Inequalities of Life*. Bielefeld: transcript 2023, S. 16–31.
- Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – Theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript 2015.
- LaBelle, Brandon: *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. New York / London: Bloomsbury 2014.
- LaBelle, Brandon: *Acoustic Justice. Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*. New York / London: Bloomsbury Academic 2021.
- Lacan, Jacques: Petits Commentaires en Marge. In: Jacques-Alain Mille (Hrsg.): *Livre VII. L'éthique de la psychoanalyse*. Paris: Éditions du Seuil 1986, S. 153–165.
- Lagaay, Alice: Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis. In: *e-pisteme* 1,1 (2008), S. 53–62.
- Laloy, Louis: Les Mariés de la Tour Eiffel. In: *Comoedia*, 20.06.1921.
- Lämmel, Rudolf: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*. Berlin: Oestergaard 1928.
- Lauretis, Teresa de: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1987.
- Leach, Elizabeth Eva: The Sound of Beauty. In: Lauren Arrington / Zoe Leinhardt / Philip Dawid (Hrsg.): *Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 72–98.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011.
- Leon, Anna: Between and Within Choreographies: An Early Choreographic Object by William Forsythe. In: *Dance Articulated* 6,1 (2020), S. 64–88.
- Leon, Anna: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*. Bielefeld: transcript 2022.
- Lepecki, Andre / Sally Banes: Introduction. The Performance of the Senses. In: Dies. (Hrsg.): *The Senses in Performance*. New York: Routledge 2007, S. 1–7.

- Lepecki, André: Der durchdrungene, intensive Körper. In: Ders. (Hrsg.): *Intensivierung: Zeitgenössische Portugiesische Performance*, Sonderheft *Theaterschrift extra* (1998), S. 18–37.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York / London: Routledge 2006.
- Lepecki, André: Choreography as Apparatus of Capture. In: *The Drama Review* 51,2 (2007), S. 119–123.
- Lepecki, André: *Singularities. Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge 2016.
- Lester, Keith: Rubinstein Revisited. In: *Dance Research* 1,2 (1983), S. 21–31.
- Levinson, André: *La Danse au Théâtre: Esthétique et Actualité mêlées*. Paris: Librairie Bloud & Gay 1924.
- Levinson, André: *La Danse d'Aujourd'hui*. Paris: Editions Duchartre et Van Buggenhoudt 1929.
- Levitz, Tamara: *Modernist Mysteries. Perséphone*. Oxford / New York et al.: Oxford University Press 2012.
- Lewitan, Josef: Tanzabende im Oktober. Valesca Gert. 15. Oktober 1927. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur* 2,11 (1927), S. 26.
- Liesner, Brigitte: Der neue Plural. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 08.10.1926, o.S.
- Limon, José: Dancers Are Musicians Are Dancers. In: Katherine Teck (Hrsg.): *Making Music for Modern Dance. Collaboration in the Formative Years of a New American Art*. New York: Oxford University Press 2011, S. 288.
- Lochhead, Judith Irene / Eduardo Mendieta / Stephen Decatur Smith: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Sound and Affect. Voice, Music, World*. Chicago: University of Chicago Press 2021, S. 1–33.
- Löffler, Petra: Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze. In: Monika Körte / Judith Elisabeth Weiss (Hrsg.): *Gesichtsauflösungen*, Sonderheft *Interjekte* 4 (2013), S. 87–96.
- Louppe, Laurence: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld: transcript 2009.
- Łuksza, Agata: A Chorus Laced with Broniewski. In: *didaskalia* 2 (2015), S. 82–84.
- Lyon, Janet: Cosmopolitanism and Modernism. In: Mark Wollaeger / Matt Eatough (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 130–146.
- Magnat, Virginie: *The Performative Power of Vocality*. London: Routledge 2020.
- Main, Lesley: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*. Madison: The University of Wisconsin Press 2012.
- Manning, Susan: Ideology and Performance between Weimar and the Third Reich: The Case of »Totenmal«. In: *Theatre Journal* 41,2 (1989), S. 211–223.
- Manning, Susan: *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Middletown: Wesleyan University Press 2002.
- Marchart, Oliver: *Die Prekarisierungsgesellschaft*. Bielefeld: transcript 2013.
- Marion, Sheila: Studying Water Study. In: *Dance Research Journal* 24,1 (1992), S. 1–11.
- Martin, John: *The Modern Dance*. Trenton: Dance Horizons 1972 (1933).

- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press 2007.
- Mayer, Charles S.: Ida Rubinstein: A Twentieth-Century Cleopatra. In: *Dance Research Journal* 20,2 (1988), S. 33–51.
- Mazzio, Carla: Sins of the Tongue in Early Modern England. In: *Modern Language Studies* 28,3/4 (1998), S. 93–124.
- McAfee, Noëlle: *Julia Kristeva*. New York: Routledge 2004.
- McCarren, Felicia M.: *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford: Stanford University Press 2003.
- McEnaney, Tom: The Sonic Turn. In: *Diacritics* 47,4 (2019), S. 80–109.
- Meine, Sabine / Katharina Hottmann (Hrsg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Edition Argus 2005.
- Meister, Monika: Figurationen des Chors im gegenwärtigen Theater. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach 2016, S. 145–156.
- Menke, Bettine: Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme. In: Friedrich Kittler / Thomas Macho / Sigrid Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: De Gruyter 2002, S. 115–132.
- Menke, Bettine / Armin Schäfer / Daniel Eschkötter (Hrsg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Menke, Bettine / Armin Schäfer / Daniel Eschkötter (Hrsg.): Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 7–17.
- Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 211–268.
- Meyer, Petra Maria (Hrsg.): *Acoustic Turn*. München: Fink 2008.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Blick und Stimme bei Jacques Lacan. In: Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Boston: Brill 2007, S. 217–235.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Blick und Stimme bei Jacques Lacan. In: Hans Belting (Hrsg.): *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin: J. B. Metzler 2020.
- Michel, Artur: Der gespaltene Mensch. Der Sprech- und Bewegungschor der Volksbühne. In: Frank-Manuel Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 227–228.
- Michel, Artur: Vera Skoronel. In: Frank-Manuel Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 457.
- Mindlin, Naomi: A Humphrey Tutorial. Beyond Theory. In: Dies. (Hrsg.): *Doris Humphrey. A Centennial Issue*. Chur: Harwood 1998, S. 123–134.
- Moon, Michael: Flaming Closets. In: *October* 51 (1989), S. 19–54.
- Moraly, Yehuda: *Claudel metteur en scène. La frontière entre les deux mondes*. Paris: Les Belles-Lettres 1998.
- Morat, Daniel / Hansjakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018.

- Moten, Fred: *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 2003.
- Müller Farguell, Roger W.: Tanz. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 6): *Tanz bis Zeitalter/Epoche*. Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 1–15.
- Muñoz, José Esteban: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1999.
- Nancy, Jean-Luc: Laughter, Presence. In: Ders.: *The Birth of Presence*. Stanford: Stanford University Press 1993, S. 368–392.
- Nancy, Jean-Luc: *The Birth of Presence*. Stanford: Stanford University Press 1993.
- Nancy, Jean-Luc: Vox Clamans in Deserto. In: Ders.: *The Birth of Presence*. Stanford: Stanford University Press 1993, S. 234–247.
- Näslund, Erik: Animating a Vision. Rolf de Maré, Jean Börlin, and the Founding of the Ballets Suédois. In: Nancy van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern. The Swedish Ballet, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press 1995, S. 38–55.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E.W. Fritzsch 1872.
- Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst*, hrsg. v. Ralf Stabel. Leipzig: Henschel 2010.
- Nyong'o, Tavia: *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*. New York: New York University Press 2019.
- o.V.: Au Châtelet. Le Martyre de Saint Sébastien. In: *La Vie Parisienne*, 03.06.1911, S. 408.
- o.V.: Next the Swedish Ballet. In: *The New York Times Magazine*, 11.11.1923.
- o.V.: Amphion. In: *The Dancing Times* August (1931), S. 416–417.
- o.V. (Hrsg.): *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*. Paris: Trianon 1931.
- o.V.: Paris qui Danse. In: *The Dancing Times* August (1931), S. 451–452.
- Ong, Walter: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London / New York: Routledge 1983.
- Ostwald, Julia: Denaturalisiertes Atmen: Ligia Lewis' Still not Still (2021) im Spiegel respirativer Zugehörigkeiten des frühen modernen Tanzes. In: Anke Charton / Theresa Eisele (Hrsg.): *Performances of Belonging: Verflechtungen von Theater, Gesellschaft und Moderne. Forum Modernes Theater*. Tübingen: Narr Francke Attempto [erscheint 2024].
- Ostwald, Julia: Choreografien des Lachens und Lallens. Valeska Gert und die Emanzipation der Stimme im Tanz der Moderne. In: Nicole Haitzinger / Franziska Kollinger (Hrsg.): *Moderne Szenerien. Skizzen zur Diversität von Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)*. München: epodium 2016, S. 93–109.
- Ostwald, Julia: Posthumane Stimm-Körper und die Produktion von Geschlecht. In: Eva Hausbacher / Liesa Herbst / Julia Ostwald / Martina Thiele (Hrsg.): *geschlecht_transkulturell: Aktuelle Forschungsperspektiven*. Wiesbaden: Springer 2020, S. 235–250.
- Ostwald, Julia: Speaking Dance: Transformationen zwischen Oralität und Aufzeichnung. In: Susana Zapke (Hrsg.): *Notation Imagination und Übersetzung*. Wien: Hollitzer 2020, S. 99–114.
- Ostwald, Julia: 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.

- Ostwald, Julia: *Choreographed Speech Choirs and Utopian Visions of Europe: Modern Antiphony and Today's Glossolalia*. In: Alexandra Kolb / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*. München: epodium 2021, S. 107–123.
- Ostwald, Julia: Von der krisenhaften Schönheit der Sirenen: Trajal Harrells Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L). In: Rosemarie Brucher / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Gender + Kritik. Forum Modernes Theater* 32,1 (2021), S. 99–113.
- Otero, Solimar: *Archives of Conjure. Stories of the Dead in AfroLatinx Cultures*. New York: Columbia University Press 2020.
- Palczewski, Catherine Helen: Bodies, Borders, and Letters: Gloria Anzaldúa's 'Speaking in Tongues: A Letter to 3rd World Women Writers'. In: *Southern Communication Journal* 62,1 (1996), S. 1–16.
- Parvulescu, Anca: *Laughter. Notes on a Passion*. Cambridge / London: MIT Press 2010.
- Paxton, Steve: Extraordinarily Ordinary and Ordinarily Extraordinary. In: *Contact Quarterly* 26,1 (2001), S. 37.
- Peraino, Judith Ann: *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press 2005.
- Perazzo Domm, Daniela: *Jonathan Burrows. Towards a Minor Dance*. Cham: Springer 2019.
- Peter, Frank-Manuel: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin; eine dokumentarische Biographie*. Berlin: Ed. Henrich 1987.
- Peter, Frank-Manuel (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015.
- Peters, John Durham: The Voice and Modern Media. In: Doris Kolesch / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 84–100.
- Pethes, Nicolas: 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.
- Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge 1993.
- Picabia, Francis: Vive la Vie. Contre tous les Académisme. In: *La Danse* Nov.–Dez. (1924), o.S.
- Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern / München: Francke 1961.
- Poiger, Uta G.: Auf der Suche nach dem wahren Selbst. Feminismus, Schönheit und Kosmetikindustrie in der Bundesrepublik seit den 1970er-Jahren. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 14,2 (2017), S. 286–310.
- Poizat, Michel: 'The Blue Note' and 'The Objectified Voice and the Vocal Object'. In: *Cambridge Opera Journal* 3,3 (1991), S. 195–211.
- Poizat, Michel: Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuss. In: Friedrich Kittler / Thomas Macho / Sigrid Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: De Gruyter 2002, S. 215–232.
- Pontbriand, Chantal: Corps-Mémoire. In: Patrícia Almeida (Hrsg.): *I am here. João Fiadeiro*. Lissabon: Centro Cultural de Belém 2004, S. 32–35.

- Potts, Alex: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven: Yale University Press 1994.
- Pouillaude, Frédéric: Scène and Contemporaneity. In: *TDR: The Drama Review* 51,2 (2007), S. 124–135.
- Preston, Carrie: *Modernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford / New York: Oxford University Press 2011.
- Primavesi, Patrick: Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatrale Prozess. In: *Forum Modernes Theater* 14,2 (1999), S. 144.
- Primavesi, Patrick: Dada, Laban und die Bewegungschöre. In: Mona de Weerdt / Andreas Schwab (Hrsg.): *Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde*. Bern: Stämpfli 2017, S. 85–96.
- Prinz, Harry: Das Phänomen Valeska Gert. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur* 3 (1930), S. 18.
- Proust, Marcel: *Lettres à Reynaldo Hahn*. Paris: Gallimard 1956.
- Prütting, Lenz: *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens; In drei Bänden*. Freiburg: Alber 2013.
- Pucci, Pietro: The Song of the Sirens. In: Seth L. Schein (Hrsg.): *Reading the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press 1996, S. 191–200.
- Pucher, Marlies: Chris Haring und Liquid Loft – Vom Fremdkörper zum talking head. In: *giff* 1 (2011), S. 46–47.
- Putcha, Rumya Sree: *The Dancer's Voice. Performance and Womanhood in Transnational India*. Durham: Duke University Press 2022.
- Radrizzani, René (Hrsg.): *Vera Skoronel / Berthe Trümpy. Schriften und Dokumente*. Wilhelmshaven: Noetzel 2005.
- Rainer, Yvonne: No Manifesto. In: Dies.: *Work 1961–73*. Halifax / New York: Presses of the Nova Scotia College of Arts & Design 1974, S. 45.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik. In: Ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008, S. 21–74.
- Ries, Frank W. D.: *The Dance Theatre of Jean Cocteau*. Binsted: Dance Books 2014 (1986).
- Rieu, Marcel: ·Les Mariés de la Tour Eiffel au Th. des Champs=Élysées, 18.06.1921. In: *Comoedia*, S. 1.
- Rieu, Marcel: ·Les Mariés de la Tour Eiffel au Th. des Champs=Élysées, 19.06.1921. In: *Comoedia*, 19.06.1921, S. 1.
- Rigaud, André: Mme Ida Rubinstein nous dit ses souvenirs et ses projets. In: *Comoedia*, 01.06.1920, S. 1.
- Roberts, Mary Louise: Out of Their Orbit. Celebrities and Eccentrics in Nineteenth-Century France. In: Elizabeth Weed / Judith Butler (Hrsg.): *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*. Bloomington: Indiana University Press 2011, S. 50–78.
- Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen von Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Forum Modernes Theater. Tübingen: Gunter Narr 2003.
- Roesner, David: The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre. In: *Contemporary Theatre Review* 18,1 (2008), S. 44–55.

- Rost, Katharina: Körper-Hören. Zu klanglichen Bewegungsspuren auf und in den Zuschau(-/hör)enden. In: Sabine Karoß / Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Klänge in Bewegung. Spurensuchen in Choreografie und Performance*. Bielefeld: transcript 2017, S. 109–117.
- Rost, Katharina: *Sounds That Matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript 2017.
- Royster, Francesca T.: *Sounding Like a No-No*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2012.
- Rubinstein, Ida: L'Art aux Trois Visages. In: *Conferencia. Journal de l'Université des Annales, 15.03.1925*, S. 328.
- Runte, Annette: Aneignung und Performanz. Geschlecht als Mythos der weiblichen Avantgarde am Beispiel von Ida Rubinstein, Elsa von Freytag-Loringhoven und Claude Cahun. In: Walburga Hülk / Gregor Schuhe / Tanja Schwan (Hrsg.): *(Post-)Gender. Choreographien / Schnitte*. Bielefeld: transcript 2006, S. 49–84.
- Ruprecht, Lucia: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press 2019.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa: The Delsarte Heritage. In: *Dance Research* 14,1 (1996), S. 62–74.
- Sabisch, Petra: *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. München: epodium 2011.
- Sanio, Sabine: Das Rauschen: Paradoxien eines hintergründigen Phänomens. In: Sabine Sanio / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke 1995, S. 50–66.
- Sanio, Sabine: Rauschen – Klangtotal und Repertoire. Zur Selbstreflexivität der ästhetischen Erfahrung. In: Andreas Hiepko / Katja Stopka (Hrsg.): *Rauschen: Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 207–224.
- Sanio, Sabine / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke 1995.
- Sardo, Delfim: Helena Almeida. In: *Aperture: Performance* 221 (2015), S. 57–67.
- Schafer, R. Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books 1994 (1977).
- Schäfer, Elisabeth / Claudia Simma: Medusas ›Changeance‹. Ein Interview mit Hélène Cixous. In: Esther Hutfless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen 2013, S. 181–191.
- Schaub, Mirjam / Nicola Suthor / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005.
- Scheib, Christian: Die indiskrete Arbeit am Realen. Das Rauschen ist die Musik. In: Sabine Sanio / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke 1995, S. 67–80.
- Schlichter, Annette: Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity. In: *Body&Society* 17,1 (2011), S. 31–52.
- Schlichter, Annette / Nina Sun Eidsheim: Introduction: Voice Matters. In: *Postmodern Culture* 24,3 (2014).
- Schneider, Katja: *Tanz und Text. Zu Figurationen von Bewegung und Sprache*. München: K. Kieser 2016.
- Schönlank, Bruno: Der gespaltene Mensch. Spiel für bewegten Sprechchor. In: Wilfried van der Will / Rob Burns (Hrsg.): *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Text-*

- te – Dokumente – Bilder (Bd. 2). Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein 1982, S. 213–250.
- Schönlank, Bruno: Proletarische Sprechchöre (1926). In: Jon Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsersprechchorbewegung*. Köln: Prometh 1984, S. 180–181.
- Schönlank, Bruno: Vorwort zu Der gespaltene Mensch. In: Jon Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsersprechchorbewegung*. Köln: Prometh 1984, S. 181–182.
- Schrödl, Jenny: Stimm(t)räume. Zu Audioinstallations von Laurie Anderson und Janet Cardiff. In: Doris Kolesch / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 143–160.
- Schrödl, Jenny: Energie. In: Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 87–90.
- Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript 2012.
- Schrödl, Jenny: Acoustic Violence in Contemporary German Theatre. In: *Critical Studies* 36 (2012), S. 79–98.
- Schrödl, Jenny: 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.
- Schrödl, Jenny / Doris Kolesch: Theaterwissenschaft. In: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 162–169.
- Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Schroedter, Stephanie: *Paris qui danse: Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schuller, Marianne / Gunnar Schmidt: *Mikrologien – Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*. Bielefeld: transcript 2003.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press 2004.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser 2000.
- Seibt, Gustav: Der Einspruch des Körpers. Philosophien des Lachens von Platon bis Plessner – und zurück. In: Karl Heinz Bohrer / Kurt Scheel (Hrsg.): *Lachen. Über die westliche Zivilisation*, Sonderheft *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europ. Denken* 56, 9/10 (2002), S. 751–762.
- Serres, Michel: *Genesis*. Minneapolis: University of Michigan Press 1998.
- Serres, Michel: *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. London / New York: Continuum 2009.
- Serres, Michel / Bruno Latour: *Conversations on Science, Culture, and Time*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2008.
- Siegel, Marcia B.: *Days on Earth. The Dance of Doris Humphrey*. New Haven / New York: Yale University Press 1987.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006.

- Siegmund, Gerald: Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren: Zu den Chorographien von Antonia Baehr. In: Martina Gross / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen ... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010, S. 303–318.
- Siegmund, Gerald: Affect, Technique, and Discourse: Being Actively Passive in the Face of History: Reconstruction of Reconstruction. In: Mark Franko (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press 2017, S. 471–486.
- Silverman, Kaja: Die weibliche Stimme ent-körpern (1984). In: Kathrin Peters / Andrea Seier (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 71–90.
- Simma, Claudia: Medusas diebische Vergnügen. In: Esther Hutless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen 2013, S. 73–80.
- Škof, Lenart / Petri Berndtson: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Atmospheres of Breathing*. Albany: Suny Press 2018, S. ix–xxvii.
- Skoronel, Vera: Welche Zukunft hat der Kunsttanz? In: *Scherl's Magazin*, 11 (1928), S. 1205.
- Skoronel, Vera: Meine tänzerische Arbeit und Stellungnahme zur Tanzentwicklung. In: René Radizzani (Hrsg.): *Vera Skoronel / Berthe Trümpy. Schriften und Dokumente*. Wilhelmshaven: Noetzel 2005, S. 45–46.
- Skoronel, Vera: Vera Skoronel über ihren neuen Tanzstil. In: René Radizzani (Hrsg.): *Vera Skoronel / Berthe Trümpy. Schriften und Dokumente*. Wilhelmshaven: Noetzel 2005, S. 71–73.
- Smith, Hazel / Roger T. Dean: Voicescapes and Sonic Structures in the Creation of Sound Technodrama. In: *Performance Research* 8,1 (2003), S. 112–123.
- Smith, Marian: Three Hybrid Works at the Paris Opéra, Circa 1830. In: *Dance Chronicle* 24,1 (2001), S. 7–53.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Dies.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant 2020, S. 17–118.
- Stasiowska, Justyna: Marta Górnicka in Conversation with Justyna Stasiowska. I Sing the Body Electric. In: *didaskalia* 2 (2015), S. 85–88.
- Sterne, Jonathan: Communication as Techné. In: Gregory J. Shepherd / Jeffrey St. John / Ted Striphas (Hrsg.): *Communication as ... Perspectives on Theory*. Thousand Oaks / London / New Delhi: Sage Publications 2006, S. 91–98.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press 2006.
- Sterne, Jonathan: The Theology of Sound: A Critique of Orality. In: *Canadian Journal of Communication* 36 (2011), S. 207–225.
- Stodelle, Ernestine: *Doris Humphrey und ihre Tanztechnik: Ein Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Fricke 1986.
- Stoller, Silvia: Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous. In: Esther Hutless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen 2013, S. 155–170.
- Talhoff, Albert: Bemerkungen zum Totenmal. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 6–9.
- Talhoff, Albert: Über das Wort. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 11.

- Taussig, Michael T.: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
- Taylor, Jessica: Speaking Shadows: A History of the Voice in the Transition from Silent to Sound Film in the United States. In: *Journal of Linguistic Anthropology* 19,1 (2009), S. 1–20.
- Thomas, Louis: Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein. In: *La Revue critique des idées et des livres* 2 (1924), S. 87.
- Thurner, Christina: *Beredete Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld: transcript 2015.
- Thurner, Christina: 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.
- Thurner, Christina: »I was seeking and finally discovered the central spring of all movement«. Configurations of Energy Discourses in Dancers' Autobiographies. In: Sabine Huschka / Barbara Gronau (Hrsg.): *Energy and Forces as Aesthetic Interventions*. Bielefeld: transcript 2019, S. 71–84.
- Toepfer, Karl: *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. San Francisco: Vosuri Media 2019.
- Treusch-Dieter, Gerburg: Das Gelächter der Frauen. In: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hrsg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 115–144.
- Trümpy, Berte: Der Laienchor. In: *Die Volksbühne* 3,9 (1928), S. 5–7.
- van der Will, Wilfried / Rob Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft* (Bd. 1). Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein 1982a.
- van der Will, Wilfried / Rob Burns (Hrsg.): *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte – Dokumente – Bilder* (Bd. 2). Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein 1982b.
- van Norman Baer, Nancy (Hrsg.): *Paris Modern. The Swedish Ballet, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press 1995.
- van Norman Baer, Nancy: The Ballet Suédois. A Synthesis of Modernist Trends in Art. In: Dies. (Hrsg.): *Paris Modern. The Swedish Ballet, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press 1995, S. 10–37.
- Vass-Rhee, Freya: Dancing Music. The Intermodality of the Forsythe Company. In: Steven Spier (Hrsg.): *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts from Any Point*. London / New York: Routledge 2011, S. 73–89.
- Vaudoyer, Jean-Louis: La Déesse vivante. In: *Le Gaulois*, 10.06.1923, S. 1.
- Vázquez, Rolando: *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthesia and the End of the Contemporary*. Prinsenbeek: Jap Sam Books 2020.
- Vernant, Jean-Pierre: *Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988.
- Veroli, Patrizia / Gianfranco Vinay (Hrsg.): *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Abingdon / New York: Routledge 2018.
- Vertinsky, Patricia: Transatlantic Traffic in Expressive Movement: From Delsarte and Dalcroze to Margaret H'Doubler and Rudolf Laban. In: *The International Journal of the History of Sport* 26,13 (2009), S. 2031–2051.

- Vertinsky, Patricia: Ida Rubinstein: Dancing Decadence and ›The Art of the Beautiful Po-se‹. In: *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 26 (2014), S. 122–146.
- Vevar, Rok / Irena Z. Tomažin: Dance, Voice, Speech, Sound. In: Jasmina Založnik / Pia Brezavšček / Rok Bozovičar (Hrsg.): *Voice of Dance*, Sonderheft *Maska*, 36,203 (2021), S. 78–84.
- Vogl, Joseph: Der Schrei. In: Hartmut Böhme / Johannes Endres (Hrsg.): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*. Paderborn: Fink 2010, S. 290–305.
- Vogt, Carl: Der Krieg. Ein Chorspiel. In: *Der Sturm. Die führende Zeitschrift der neuen Kunst* 2–3 (1928), S. 223–228.
- Volkmann, Laurenz: Dialogizität. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Kulturttheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 21–23.
- Waldenfels, Bernhard: Stimme am Leitfaden des Leibes. In: Cornelia Epping-Jäger / Erika Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont 2003, S. 19–35.
- Waldenfels, Bernhar: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Warstat, Matthias: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. Tübingen / Basel: Narr Francke Attempto 2005.
- Weheliye, Alexander G.: *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham: Duke University Press 2005.
- Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink 2004.
- Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 1994.
- Welton, Martin: Dark Visions: Looking at and in Theatrical Darkness. In: *Theatre Journal* 69,4 (2017), S. 497–513.
- Westby, Margaret Jean Mather: *Empowering the Female Machine: Remapping Gender Dynamics in Technologically Augmented Dance*. Dissertation, Concordia University, 2017.
- Wigman, Mary: Wie ich zu Talhoffs Totenmal stehe. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 15–16.
- Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Battenberg 1983.
- Wilt, Henry: HA HA HA. In: Antonia Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: Éditions L'Œil d'Or 2008, S. 44–45.
- Yamomo, meLê: *Sounding Modernities. Theatre and Music in Manila and the Asia Pacific, 1869–1946*. Cham: Palgrave Macmillan 2018.
- Young, Miriama: *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. London: Taylor and Francis 2015.
- Založnik, Jasmina / Pia Brezavšček / Rok Bozovičar (Hrsg.): *Voice of Dance*, Sonderheft *Maska* 36,203 (2021).
- Zimmermann, Otto: Sprechbewegungschor. In: *Kulturwille* 7,1 (1930), S. 10.
- Zimmermann, Bernhard: ›Ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelsein. Griechische Chöre zwischen Religion, Politik und Theater. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach 2016, S. 247–261.

