

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 ›Erfindung‹ 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 Choreophonie 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 Ch[oreographie] 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 Choreophonie 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 Choreographiebegriffs 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 adressieren, 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.