

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 -gegenwart. 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 Choreophonie 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 radikal 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, antiphone Verdichtungen vieler vokaler Körper (Skoronel/Trümper); 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); Bewegungen 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 Körper 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 vielschichtigen 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 Raum 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 theatraler 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 umfasse. 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 könne als Rückkehr zum Bewegungskdenken 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 bewogender Körper und theatraler 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 Vekar / Irena Z. Tomažin: Dance, Voice, Speech, Sound.

13 Vgl. Leon: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories*.

Verständnis provinzialisiere 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 transkulturelle 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 Figurationen 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. Gerade 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 Choreographie 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

Choreophonie 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 Choreophonie 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 Choreophonie regt in diesem Zusammenhang Fragen nach der Bedeutung der vokalen Dimension im Kontext des Choreographischen 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. Choreophonie 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 meLê 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 Choreophonie bewegt.

18 Vgl. zum Begriff Beziehungsweisen Adamczak: *Beziehungsweise Revolution*.

