

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 Ha-messly / Benjamin Boretz (Hrsg.): *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*. Zürich: Carcifoli 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.