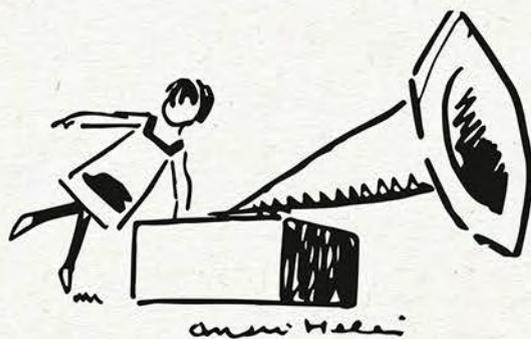


T a n z   S c r i p t e



Julia Ostwald

# Choreophonien

Konstellationen von Stimme  
und Körper im Tanz

der Moderne und der Gegenwart

[transcript]

**Aus:**

*Julia Ostwald*

## **Choreophonien**

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

März 2024, 304 S., kart., 28 SW-Abb.

50,00 € (DE), 978-3-8376-6844-5

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

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

Die Stimme stellt eine konstitutive, aber vernachlässigte Kategorie im Denken über Tanz dar. Anhand von Fallstudien aus dem modernen und zeitgenössischen euroamerikanischen Bühnentanz untersucht Julia Ostwald diverse Stimm-Körper-Konstellationen, die kanonisierten Setzungen von Tanz als stummer Kunstform entgegenlaufen. Mithilfe der Denkfigur der *Choreophonien* analysiert sie spezifische Verschränkungen von ästhetischen Verfahren, sinnlichen Wahrnehmungen und ihren mikropolitischen Dimensionen. Somit erschließt sie ein tanzwissenschaftliches Forschungsfeld, das nicht nur Impulse für Theorie und Praxis der performativen Künste, sondern auch für die Gender und Queer Studies gibt.

**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.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6844-5](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6844-5)

# Inhalt

---

<b>Vorbemerkungen</b> .....	9
<b>Einleitung</b> .....	11
Stimme – das ›Organ‹, das nicht eins ist .....	15
Zwischen Ent- und Verkörperungen der Stimme: Forschungsperspektiven .....	19
Konstellationen: Methodische Überlegungen .....	24
Denkfigur Choreophonie .....	37

## I Stimmen des intensiven Affekts: Lachen, Weinen, Schreien

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

## II Queere lyrische Stimmen

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

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

### III Chorische Stimmapparate

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

### IV Technologisierte Stimm-Körper

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

<b>Fazit: Technologisierte Stimm-Körper</b> .....	219
---	-----

## **V Pneumatische Bewegungen**

<b>João Fiadeiro <i>I am here</i> (2003)</b> .....	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
<b>Doris Humphrey <i>Water Study</i> (1928)</b> .....	247
Atem als choreographisches Prinzip .....	249
Hegemoniales ›harmonisches‹ Atmen .....	257
Respiratives Sehen und das ›kleine Geräusch‹ des Ausatmens .....	259
<b>Fazit: Pneumatische Bewegungen</b> .....	263
<b>Schluss</b> .....	265
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis</b> .....	273

## Einleitung

---

»Every exercise of the voice is a work of fantasy, even and especially where it is simple and straightforward reality.«<sup>1</sup>

*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.«<sup>2</sup>

*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?«<sup>3</sup>

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=SLUihVcXP4o> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

choreographischen Praktiken auf vielfältigste Weisen laut – etwa in den kontrapunktischen Duetten des Sprechens und Bewegens des Choreographen Jonathan Burrows und Komponisten Matteo Fargion;<sup>4</sup> in Choreographien 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 Ingvarsens *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 Choreographinnen 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 Choreographien, 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.<sup>5</sup> Zweitens fordern diese Choreographien 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 enthierarchisiert. 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,<sup>6</sup> 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 »beredter Körper«<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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 Stimmbildung 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 eben solchen 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.<sup>10</sup> Wenn Jacques Lacan aus psychoanalytischer Perspektive feststellt, dass jede Kunst auf bestimmte Weise um eine Leere herum organisiert ist,<sup>11</sup> dann ließe sich in weiterem Sinn zwischen den historischen beredten Körpern und den vielstimmigen Choreographien 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.<sup>12</sup> 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.«<sup>13</sup> 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 Choreographien 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=2jgG04yjA\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=2jgG04yjA_0) (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.<sup>14</sup> Um Laute zu erzeugen, bedarf es zudem muskulärer Spannung, nicht nur der Stimmlippen, sondern des ganzen Körpers im Verbund mit dem Atem.<sup>15</sup> 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.«<sup>16</sup>

Die uneindeutige anatomisch-physiologische Beschaffenheit der Stimme führt historisch zur antiken Debatte, ob sie Blas- oder Saiteninstrument sei.<sup>17</sup> 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, warm 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: *Sounding 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 eingeatmeten 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*).<sup>18</sup> Während er Ersteres dem animalisch konnotierten unmittelbaren Ausdruck von Empfindungen zuschreibt im Sinne einer Noch-nicht-Sprache, sei Letzteres dem Menschen vorbehalten und stifte 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.<sup>19</sup> Die Stimme bildet so gewissermaßen den Kristallisationspunkt, 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,<sup>20</sup> 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 Schütrumpf. 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 eigentümlich, allein ein Empfinden für Gut und Schlecht, Gerech 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 *logos*.« (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.«<sup>21</sup>

Entsprechend führt die ästhetische 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.«<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> Das Hören von Stimmen ist dabei als erlernte Praxis zu verstehen, die historisch-kulturell wandelbaren Bedingungen unterliegt.<sup>26</sup> In diesem Sinn bezeichnet etwa die Musikwissenschaftlerin Nina Sun Eidsheim eingeübte 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«<sup>27</sup>. Gleichwohl aber ist die Stim-

21 Ranciére: 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,<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

Die anatomische und physiologische Prekarität der Stimme – ihre über den Körper verteilte Positionierung vom Innersten bis zu seinen Rändern und weit über die physischen Grenzen hinaus sowie ihre Erzeugung aus einer körperlichen Spannung heraus – ist gleichsam Spiegel ihrer gänzlich instabilen Konstitution.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>

## Zwischen Ent- und Verkörperungen der Stimme: Forschungsperspektiven

Diese prekäre Position der Stimme macht sie zugleich zu einem Gegenstand aller Disziplinen und keiner.<sup>33</sup> John Durham Peters fasst die diversen theoretischen Perspektiven auf die Stimme polemisch folgendermaßen zusammen: »as power, medium, art, organ, and eros.«<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> Die Verkomplizierungen, die die Stimme in ihren ausufernden, undomestizierbaren Zwischentönen hervorbringt, werden mit der phonologozentristischen Bestimmung verdrängt. Ähnliches gilt für Jacques Lacans einflussreiche psychoanalytische Einordnung der Stimme als

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

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

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

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

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

Triebobjekt (Objekt a) in seinen Seminaren der 1960er Jahre.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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‹<sup>39</sup> sind darüber hinaus die aus Kanada kommenden Impulse der Sound Studies seit den 1970er Jahren zu nennen.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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 Dolan: *His Master's Voice*.
- 39 Siehe u.a. Tom McEnaney: *The Sonic Turn*. In: *Diacritics* 47,4 (2019), S. 80–109. Zum ›acoustic turn‹ siehe Petra M. Meyer (Hrsg.): *Acoustic Turn*. München: Fink 2008. Die explizite Rede von einem ›sonic turn‹ verschleiert allerdings leicht, dass die Hinwendung zum Klanglichen in keinem Fall ein Signum der Gegenwartskünste darstellt, sondern gerade die Tanz- und Theaterreformen des frühen 20. Jh. eine Affinität für das Klangliche (und die Bewegung) prägt. Ulrike Haß schreibt in diesem Sinn vom Musikalischen, das von den historischen Avantgarden bemüht wurde, um andere Konstellationen sinnlicher Geflechte zu inszenieren: »Mit der Eigenart inszenatorisch gewählter Mittel, die sich wechselseitig ›angehen‹, hängt eine immanent sich entfaltende Aktivität zusammen. Sie löst selbstaffirmative Prozesse aus, die von einem relationalen Geflecht getragen und moduliert werden. Für deren Beschreibung, Wirkungsweise und Inszenierung wurde und wird immer wieder *das Musikalische* in Anspruch genommen. Und dies wäre die letzte, im hiesigen Zusammenhang vielleicht als die entscheidende zu bezeichnende Drift: von den Dispositiven des Sichtbaren, die das Malerische, das Photographische und selbst noch das entstehende Kino tragen, hin zur musikalischen Relation, die im Klang ist, die in der Musik ist und zugleich über die Musik hinausgeht. Das Musikalische affiziert neue Verfahren der Versprachlichung, der Verlautbarung, der Sichtbarmachung, der Komposition und der Inszenierung.« (Ulrike Haß: *Konstellationen denken*. In: Leon Gabriel / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: transcript 2019, S. 181–198, hier S. 190–191.)
- 40 Einschlägige Publikationen sind etwa R. Murray Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books 1994 (1977); Sterne: *The Audible Past*.
- 41 Vgl. Sabine Sanio: *Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft*. In: *kunsttexte.de*, 04/2010, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7500/sanio.pdf> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

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

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.<sup>43</sup> 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 tradiert 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.<sup>44</sup> Doris Kolesch und Sybille Krämer haben die Stimme in diesem Zusammenhang als »performatives Phänomen *par excellence*«<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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

- 
- 42 Vgl. Martha Feldman / Judith T. Zeitlin: *The Clamor of Voices*. In: Martha Feldman / Judith T. Zeitlin (Hrsg.): *The Voice as Something More. Essays toward Materiality*. Chicago / London: University of Chicago Press 2019, S. 3–33, hier S. 14: »Recent tendencies in the academy push us toward rethinking music as a subset of the larger category of sound and away from our past focus on music as a unique, exalted domain preternaturally bent on edging out others by colonizing them or representing them as noisy (non-Western) alterities.«
- 43 Exemplarisch siehe Kittler / Macho / Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*; Epping-Jäger / Linz (Hrsg.): *Medien/Stimmen*; Felderer (Hrsg.): *Phonorama*; Kolesch / Krämer (Hrsg.): *Stimme*; Maren Butte / Sabina Brandt (Hrsg.): *Bild und Stimme*. Paderborn: Fink 2011; Morat / Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound*.
- 44 Siehe u.a. Patrick Primavesi: *Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozess*. In: *Forum Modernes Theater* 14,2 (1999), S. 144; Lynne Kendrick / David Roesner (Hrsg.): *Theatre Noise. The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011; Wolf-Dieter Ernst / Nora Niethammer / Berenika Szymanski-Düll / Anno Mungen (Hrsg.): *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015; Rost: *Sounds That Matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*; Jenny Schrödl: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript 2012. Siehe auch die Seite des Interdisziplinären Wissenschaftsportals der Forschungsplattform Elfriede Jelinek und des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums zum Thema Stimme bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, <https://jelinek-ach-stimme.univie.ac.at/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).
- 45 Kolesch / Krämer: *Stimmen im Konzert der Disziplinen*, S. 11.
- 46 Siehe u.a. Jenny Schrödl: *Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie*. In: Friedemann Kreuder / Michael Bachmann / Julia Pfahl / Dorothea Volz (Hrsg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript 2012, S. 145–157.

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

Neben wichtigen jüngeren Publikationen von »choreo-vocalists«<sup>48</sup> aus der künstlerischen Praxis<sup>49</sup> 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 »Unstimmen«<sup>50</sup> 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]«<sup>51</sup> als einer Form des Grotesken, wobei jedoch die visuelle Dimension zentral ist. Auch in Gerald Siegmunds psychoanalytisch geprägter Untersuchung zur *Abwesenheit* in Choreographien um die Jahrtausendwende findet die Stimme immer wieder Erwähnung. Stellt Siegmund zwar fest, dass »[d]er kritische Punkt [...] der undefinierte Raum zwischen [...] Bewegung und Stimme«<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> Schließlich sei an dieser Stelle auch der Bereich choreomusikologischer Forschung erwähnt, der explizit den strukturellen und perceptiven Beziehungen von Musik und Tanz sowie im erweiterten Sinn von Klang und Bewegung – vielfach unter Berücksichtigung kognitionswissenschaftlicher Ansätze – nachgeht.<sup>54</sup> 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 Louppe: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld: transcript 2009, S. 80.

51 Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 232.

52 Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006, S. 468.

53 Katja Schneider: *Tanz und Text. Zu Figurationen von Bewegung und Sprache*. München: K. Kieser 2016.

54 Siehe u.a. Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012; Sabine Karoß / Stephanie Schroedter (Hrsg.): *Klänge in Bewegung. Spurensuchen in Choreografie und Performance*. Bielefeld: transcript 2017; Patrizia Veroli / Gianfranco Vinay (Hrsg.): *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Abingdon / New York: Routledge 2018; Stephanie Jordan: *Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge*. In: *Dance Research Journal* 43,1 (2011), S. 43–64.

musikalischen Sinn auf,<sup>55</sup> 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«,<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup>

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

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

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,<sup>60</sup> 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/S0307883321000043> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

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

gearbeitet wurde und wird, in der Tanztheorie bisher nur marginal thematisiert worden; zweitens ist das Erscheinen des Vokalen im Tanz historisch nicht an die Sprechstimme gebunden, sondern stark von Aspekten der Singstimme, der Musikalität und Klanglichkeit beeinflusst, so dass das Vokale in seinen Konstellationen zum Körper immer schon fluider und ambivalenter situiert war als im Sprechtheater. Drittens ist die damit verbundene Frage des Hörens sowohl auf der Seite der Herstellung als auch der Wahrnehmung von Tanz in der Analyse eine vernachlässigte und gilt es aufzuzeigen, dass Stimmen im Tanz gerade nicht ein ›wildes‹, ›archaisches‹ Gegenstück zur intelligiblen Sprache bilden, sondern komplexen ästhetischen Verfahren mit diversen Wirkungskonzeptionen folgen.<sup>61</sup>

In diesem Sinn fragt die gendertheoretisch grundierte Studie nach den Bedeutungen der Stimme in Bezug zum tanzenden Körper. Genauer formuliert: Wie werden Stimmen und Körper inszenatorisch modelliert und wie ist ihre performative Materialität? Wo wurde und wird die Stimme in Beziehung zu Körper und Sprache, Tanz und Choreographie konzipiert? Und welches mikropolitische Vermögen ist mit spezifischen singulären Verfahren verbunden? Wie beeinflusst die Stimme im Tanz Verständnisse der Kunstform einerseits und von Subjektivierungen und Beziehungen andererseits?

## Konstellationen: Methodische Überlegungen

Ist die Stimme als solche bereits in komplexe Zusammenhänge eingebunden, so gilt dies umso mehr für ihre diskursiven wie performativen (historischen) Verflechtungen mit dem Tanz. Wie die Bewegung, ist die Stimme weder dingfest zu machen, noch eindeutig zu verorten. Sie ist nach Doris Kolesch eine *Atopie*: nicht auf eine Formel zu bringen, notwendigerweise lückenhaft, unvollständig und widersprüchlich.<sup>62</sup> Und dennoch ist gera-

61 Verstärkte 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 zurückscheut, den Atem hörbar zu machen. Die Rezipientin wird unmittelbar mit der körperlichen Anstrengung der Tänzerin konfrontiert. Atem- und Stimmlaute brechen in die ästhetische Welt der musikalischen und tänzerischen Stilisierungen herein. Etwas Archaisches Elementares sucht sich seinen Raum und kontrapunktiert damit die Welt des elaboriert künstlich Gestalteten. Geht es hier möglicherweise um die Gegenüberstellung verschiedener Erscheinungsformen von Energie? Von ungerichteter, ästhetisch noch nicht überformter Energie (wie sie in den Atem- und Stimmlauten direkt erlebbar wird) auf der einen Seite und ästhetisch gerichteter, gefasster Energie (wie sie in den musikalischen Phrasen und tänzerischen kontrollierten Bewegungen zu Tage tritt) auf der anderen Seite?« (Rose Breuss / Julia Mach / Ursula Brandstätter: Auf den Spuren der Pavane Royale von Alexander Sacharoff. In: Karoß / Schroedter (Hrsg.): *Klänge in Bewegung*, S. 45–64, hier S. 60.)

62 Vgl. Kolesch: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik, S. 275: »Diese Nichtqualifizierbarkeit stellt keinen Mangel, sondern eine Qualität dar – die zu entdeckende Qualität des Vermischten, des Gemenges, des Beweglichen, Flüssigen, Vielfältigen, Passageren. Sie erscheint desto wertvoller, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie wir normalerweise über Stimmen reden: in ärmlichen, hilflosen Adjektiven und Attributen. Wir beschreiben Stimmen als warm, als hoch, als rau, dünn oder auch sexy. Wenn ich nun die Stimme im Gegensatz dazu als atopisch bezeichne, als ein Phänomen, das sich systematischer Definition und Klassifikation widersetzt und

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 Kon-stellationen 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.«<sup>63</sup>

---

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 ihr 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 proviso-ri- sche zeitliche Rahmen, die Bezug nehmen auf die tanzgeschichtlichen Perioden des modernen und des zeitgenössischen Tanzes.<sup>64</sup> Über eine zeitliche Bestimmung hinaus dienen beide Begriffe in der Tanzwissenschaft der Differenzierung ästhetischer Stile und spezifischer Diskurse, tendenziell verknüpft mit einem teleologischen und eurozentris- tischen Verständnis von Tanzgeschichte, das in jüngeren Jahren zunehmend kritisiert wurde.<sup>65</sup> Statt einer kategorischen Abgrenzung zielt die von dieser Studie vorgeschla- gene historische Konstellation von europäisch-nordamerikanischer Tanzmoderne und -gegenwart gerade darauf ab, Distinktionsnarrative und (tanz-)ästhetische Fortschritts- konstruktionen in Frage zu stellen und vielmehr Beziehungen, oder besser: Ähnlichkeits- konstellationen, herauszuarbeiten.

In diesem Sinn möchte ich thesehaft behaupten, dass der sogenannte zeitge- nössische 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 zeitge- nössischen Tanz ist seit etwa den 1990er Jahren die Rede. Dabei ist zu unterstreichen, dass es kei- ne 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. Kör- perbilder 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 peri- ods, 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 Zu- griff: 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,<sup>66</sup> 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,<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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«.<sup>69</sup>

- 
- 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 Theaternmuseum 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 Dekolonisierung 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«<sup>70</sup> zusammen: dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis. Ersteres beschreibt die »lebendige Erinnerung«<sup>71</sup>, die selbst erfahren und mündlich weitergegeben wird. Ihr zeitlicher Rahmen umfasst etwa drei Generationen.<sup>72</sup> Das kulturelle Gedächtnis dagegen »ist eine Sache institutionalisierter Mnemotechnik«<sup>73</sup>. Es wird praktiziert und vermittelt durch Expert:innen wie Lehrer:innen, Künstler:innen, Wissenschaftler:innen über Generationen hinweg. Kunst ist, Aleida Assman zufolge, einer der wesentlichen gesellschaftlichen Bereiche, die das kulturelle Gedächtnis aktiv weitergeben. Eine wesentliche Rolle spiele 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.<sup>74</sup> 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 Erinnerens 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.«<sup>75</sup>

---

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 empirischdingliche – 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.«<sup>76</sup>

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,<sup>77</sup> die mit Dorothee Kimmich formuliert der »Beschreibung von Verhältnissen [dient], die eine *relative Nähe und eine relative Ferne zugleich* implizieren.«<sup>78</sup>

Übertragen auf die Fragen dieser Studie erlaubt das Modell der Konstellationen, Ähnlichkeiten im Sinn von Annäherungen, Resonanzen, Verschiebungen, Umdeutun-

76 Nicolas Pethes: Reihe, Konstellation, Exzerpt. 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 verstellt 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 Aussetzen<sup>79</sup> 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.«<sup>80</sup>

~

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 »Gestirnsposition, fester Zeitpunkt« und »Anhalten« sowie das lat. *constellatio* als »Stellung der Gestirne« verwiesen (Lemmata ›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.<sup>81</sup> 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 bekannterer Künstler:innen (Valenska 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 präsentische 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,<sup>82</sup> von Stimme aufgeladener Körper,<sup>83</sup> »Körper/Stimme«<sup>84</sup> oder »Stimm-Körper«<sup>85</sup>

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 Szenarien. 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 Kasproicz / 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.<sup>86</sup> Die Beziehung von Körper und Stimme als räumlich-zeitlich bewegliche Konstellation zu verstehen, betrifft ebenso Verteilungen der Sinne. Denn die jeweiligen Choreographien 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«<sup>87</sup> 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 entgegensetzt. Diese Perspektive verkürzt nicht nur sinnliche Wahrnehmungsprozesse, sie schreibt die Dichotomie auch unter anderen Vorzeichen fort.<sup>88</sup> Entsprechend zielt diese Studie vielmehr darauf ab, Zusammenhänge zwischen den Sinnen herauszuarbeiten.

Indem vokale Choreographien grundsätzlich zwischen Inszenierung und ihrer sinnlichen Wahrnehmung situiert sind,<sup>89</sup> wird hier eine strukturell-phänomenologische Perspektive zur Analyse der einzelnen Produktionen gewählt, die Herstellung und potenzielle Wirkungen korrespondierend verhandelt.<sup>90</sup> 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.<sup>91</sup> Bewegung wird im

---

86 Siehe auch Dieter Mersch, demzufolge Stimme und Körper zusammenzudenken ihre »Konjunktion und Disjunktion [bedeute], 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. Insbesondere 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 Haitzinger: *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 erstens als körperlicher Prozess »von motorischem Körper (Tänzerin) zu motorischem Körper (Wahrnehmenden)«<sup>92</sup> konzipiert. Zweitens versteht IVB sich als »Diskursivierung von Bewegung«<sup>93</sup> und stellt damit eine explizit vermittelnde Instanz dar, die die Analyse motorischer Aktionen als solche stets in Beziehung zu ihren diskursiven Einbindungen setzt.<sup>94</sup>

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«<sup>95</sup> zu analysieren, plädiert Eidsheim dafür, »to move from analysis of sound to analysis of the way that sound is listened to«<sup>96</sup>. Musik beziehungsweise Sound im weiteren Sinn versteht Eidsheim als »vibrational practice«<sup>97</sup>, 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.<sup>98</sup> 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.<sup>99</sup>

---

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-