

# Schweigen

## Performativität in der Macht der Wahl

Nina Guo

»The fact that man is capable of action means that the unexpected can be expected from him, that he is able to perform what is infinitely improbable.«

Hannah Arendt, *The Human Condition*

Während einer Chorprobe eröffnete unsere Dirigentin uns ein Geheimnis. Wir Sänger\*innen waren unkonzentriert, die Energie erschöpft und allerorten hatten wir zuvor Fehler gemacht. Der größte Fehler war freilich, dass es uns schlichtweg nicht gelingen wollte, gemeinsam den Taktschwerpunkt zu halten. Diesen Einsatz wieder und wieder zu üben, ermüdete und frustrierte uns; einer nach dem anderen hörten wir

rend der gemeinsamen Probe zustimmten – beruhete auf dem potenziellen Bruch mehrerer Verträge. Während eines Konzerts ist die Gemeinschaft zweier körperlicher Gruppen – Aufführende und Zuhörende – der Idee einer Aufführungssituation verbunden. Jede Gruppe bestärkt und bedingt zugleich die andere, so wie beide gemeinsam das ursprüngliche Ziel ihrer Zusammenkunft befördern, das noch starker ist als die einzelne Gruppe für sich genommen: die Aufführung selbst. Einfache Verträge (die Interpret\*innen versprechen eine Aufführung, das Publikum verspricht seine Aufmerksamkeit) erschaffen Beziehungen, die durch jene Musik aufrechterhalten wird, die im Rahmen dieser Aufführung klanglich realisiert wird. Die

Angst der Dirigentin lag nicht darin, dass wir einen schlechten Vortrag leisten oder dass uns das Publikum ausbuhen würde, sondern in einer viel grundlegenderen Störung: unsere Entscheidung, *nicht* zu singen. Wenn Machtdynamiken in direkter Beziehung zur Klangerzeugung stehen, dann wirft uns der Vortrag von Stille als Sprache der Verweigerung ins Politische. Es drängt sich unmittelbar die Frage auf: *Warum* entscheiden sie sich dazu, nicht zu singen? In diesem fiktiven Konzert neigt sich die Waagschale der Machtver-

## Wie kann Schweigen aber durch Musiker\*innen auf Bühnen verwendet werden, um Machtverhältnisse und performative Praktiken aufzudecken?

auf zu singen. Nachdem die Dirigentin zunächst die einzelnen Gruppen zurechtwies, erklärte sie in einem letzten Versuch, um den Frieden wiederherzustellen: »Meine größte Sorge ist, dass ich einen Schlag im Konzert vorgebe ... und nichts passieren wird. Ihr werdet nicht singen und ich werd bloß irgendein Idiot sein, der mit seinen Armen auf der Bühne herumfuchtelt.« Wir alle lachten über diese absurde Vorstellung und die Probe setzte ihren gewohnten Lauf fort.

Diese Sorge – von der sie dachte, dass wir sie teilen würden und der wir stillschweigend wäh-

hältnisse in Richtung des Chores durch seinen Akt des *Schweigens*.

Als englische Muttersprachlerin reizt mich der Begriff des *Schweigens*, da er im Englischen kein Äquivalent hat. Um *Schweigen* zu übersetzen benötigt man im Englischen mindestens zwei Worte wie *remain silent* oder *keep quiet*, wodurch die Tat des *Schweigens* ihre Einheit verliert. In der englischen Übersetzung suggerieren die Hilfskonstruktionen die Fortsetzung eines fehlenden Klangs; die Aktivität wird passiv, da sie bloß noch fortsetzt, was schon zuvor gegeben war. *Tacit* könnte dem deutschen *Schweigen* näherliegen, benötigt als Adjektiv aber eines Nomens, das es aktiviert. Wenn es Stille modifiziert, befördert *Tacit* ein Verständnis von der Bedeutung der Stille; es ist nicht auf die schweigende Handlung beschränkt. *Schweigen* aber hilft nicht notwendigerweise dem Verstehen; es kann zugleich dem Obskuren dienen, wo jemand beispielsweise eine Antwort schuldig bleibt. Klassische Musiker\*innen sind mit dem *Tacet* vertraut, das sie in Notentexten anweist, über lange Strecken hinweg still zu bleiben. Vergleicht man *Schweigen* und *Tacet*, gibt sich ein tiefgreifender Unterschied zu erkennen: Wahl gegen Befehl. *Schweigen* kann Hörerwartungen unterwandern. Die Dirigentin meines Chors fürchtete sich mehr vor der Stille als vor einer schlechten Aufführung: Auch eine schlechte Interpretation kann gewisse Erwartungen an den Klang befriedigen. Eine unerwartete Handlung wird vollbracht, wenn jemand antworten könnte oder sollte, sich aber dagegen entscheidet.

Obwohl mein Chor keinesfalls ein politisches Statement beabsichtigte, werde ich diese hypothetische – und deshalb potenzielle – Bedrohung durch die Stille des Chores verwenden, um das *Schweigen* in der Welt des politischen Protests zu untersuchen. Anknüpfend an Brandon LaBelle, die Stille im juristischen Rahmen als »vital and complicated medium« beschrieben hat, schlage ich vor, das *Schweigen* als einen Aspekt zu behandeln,

der in Beziehung zur Performativität steht. Das performative Wesen des protestierenden *Schweigens* leibt seine Tat dem Körper des Aufführenden ein, und es ist genau diese physische Präsenz des selbstbestimmten Körpers, die Stille unüberhörbar Sprache werden lässt. Wie kann *Schweigen* aber durch Musiker\*innen auf Bühnen verwendet werden, um Machtverhältnisse und performative Praktiken aufzudecken?

## Produktion, Unterbrechung und Wahl

Damit *Schweigen* als Unterbrechung effektiv wird, müssen wir es als ein Potenzial von Klangerzeugung ansehen. In *The Human Condition* erklärt Hannah Arendt: »Speechless action would no longer be action because there would no longer be an actor, and the actor, the doer of deeds, is possible only if he is at the same time the speaker of words« (78–79). Es ist die Verfügung übers klangliche Potenzial und die Wahlfreiheit, wann es erklingen soll, die eine solche Handlung bedeutungsvoll macht. *Tacet* und *Schweigen* können als Antinomienpaar im Spektrum des *remaining silent* begriffen werden. Das Aushalten der Pause im *Tacet* bestätigt die Affirmation der musikalischen Interpretation. In ihrem Text *On Revolution* beschreibt Arendt ein transzendentes Gesetz, »to which men owe obedience regardless of their consent and mutual agreements«, und *Tacet* hat eine gleichartige »transcendent source of authority«: die Musik in ihrer dialektischen Verfassung als ein Jenseits der menschlichen Macht und als Gegenstand, der doch zugleich von eben dieser Macht produziert wird (190). Eine Musiker\*in bleibt an den richtigen Stellen ruhig und trägt so zur Erhaltung der Gesetze dieses Lands namens Musik bei; die Bedürfnisse der Musik und die Erwartungen des Publikums werden befriedigt. Im Gegensatz dazu bedeutet *Schweigen*, sich bewusst zu entscheiden, keinen Klang am falschen Ort zu machen.

Damit Unterbrechung funktioniert, muss es Zeugen des vereitelt Erwarteten geben. Die Stille

des Chors wähen der Probe hätte ein machtvoller Fall von *Schweigen* sein können, wenn wir gegen die Dirigentin protestiert hätten (oder – mehr noch – gegen Frühproben und fehlenden Kaffee). In einem Konzert wiederum wird die Stille des Chores vom Publikum gehört. Man kann hier erneut Arendt folgen: »Power corresponds to the human ability not just to act but to act in concert. Power is never the property of an individual; it belongs to a group and remains in existence only so long as the group keeps together« (44). Kann Macht entstehen, wenn man als Chor gemeinsam im Konzert handelt? Wenn es den Erwartungen des Publikums und der Dirigent\*in zuwiderläuft, hat der Chor die Oberhand. Da aber das *Schweigen* eine Tat klanglicher Verweigerung ist, beruht die Macht des Chors auch auf jener Gruppe, die der Aufführung beiwohnt und der sie verweigert wird.

### Der performative Körper und Prekarität

Beginnt das Publikum einmal damit, sich zu fragen, wieso der Chor absichtlich nicht singt, verwandelt sich der Chor von einem gestaltlosen Hintergrund zur mühelosen Musikerzeugung in eine Gruppe von Menschen mit eigener Handlungsmacht. Indem gegen den ursprünglichen Vertrag des Aufführenden revoltiert wird, wandelt sich der Chor von musikalischer Aufführung zu politischer Performativität. »Performativity names that unauthorized exercise of a right to existence that propels the precarious into political life« (Butler 101).<sup>1</sup> Wenn eine Musiker\*in sich entscheidet, still zu bleiben, dann ist ihre Wahl *nicht autorisiert* durch die Rolle, die ihr das Publikum zugesteht. Dessen ungeachtet übt die Musiker\*in *a right to existence* aus, indem sie die performative Hoheit über die Klangerzeugung übernimmt. Das *Schweigen* begründet eine gewisse körperliche Autonomie, die durch die Integrität der Wahl befreiend und bestärkend wirken kann. In ihrem Essay »The Aesthetics of Silence« schreibt

Susan Sontag: »Silence is the artist's ultimate other-worldly gesture; by silence, he frees himself from servile bondage to the world, which appears as patron, client, audience, antagonist, arbiter, and distorter of his work.« Stille wird zur vollständigen Freiheit, wo künstlerischer Ausdruck zur Ware wird. Wer sein Honorar ausschlägt, nutzt als Musiker\*in die eigene Prekarität, um den eigenen Wert zu benennen und zu erhöhen.

Da der Schauplatz der Erschaffung von Aufführungen der Körper des Aufführenden ist, entwickelt die Performativität eine »servile bondage to the world«. Wenn wir Musik bloß als klangliches Objekt außerhalb oder jenseits der Körper betrachten, die sie erzeugen, dann erkennen wir zwar die »doer of [musical] deeds«, aber nicht notwendigerweise den »speaker of words«, den Handelnden, an. So wird das *Schweigen* in diesem Kontext eine Forderung an das Publikum, auch den Körper in seiner Präsenz durch die Adressierung seiner eigenen ökonomischen Prekarität und Handlungsmöglichkeiten zu betrachten. »We might say: the performative emerges precisely as the specific power of the precarious – unauthorized by existing legal regimes, abandoned by the law itself – to demand the end to their precarity« (Butler 121). Genauer gesagt: Das *Gesetz* kann hier mit der undeutlichen Gewalt der *Musik* und der klanglichen Erwartungshaltung verglichen werden. Als Protestform und nicht autorisierter Akt im Konzertrahmen ist das *Schweigen* ein Modus des Politischen.

### Der leere Schlag: Wenn Musiker protestieren

Ein musikalischer Boykott ist eine Handlung des *Schweigens*; in ihrer Entscheidung, nicht zu spielen, bleiben Musiker\*innen in der Form des Protests still. Die jüngsten kulturellen Boykotte finden ihre historischen Vorläufer in den großangelegten Boykotten der 1980er-Jahre gegen Südafrika, die von internationalen Künstler\*innen gegen das Apartheid-Regime ausgingen. Einfluss

auf die Produktionsmittel (die eigenen Körper der aufführenden Musiker\*innen) auszuüben und ein Produkt (ein Konzert) zu verweigern, funktionieren als Protestform einer Sprache von Negativität. Obwohl das Ende der Apartheid sich auf zahlreiche Faktoren zurückführen lässt, weckte der Boykott die Aufmerksamkeit und führte zu größerem Druck durch die internationale Gemeinschaft auf das Land. Obwohl diese Künstlergruppe auf der ganzen Welt verstreut war, gewannen sie durch ihr *Schweigen* Macht.

Boycott, Divestment, Sanctions (BDS) stellt das ökonomische Opfer der teilnehmenden Musiker\*innen in ihrem fortlaufenden Protest gegen die israelische Behandlung der Palästinenser\*innen in den Vordergrund. Laut der BDS Internetseite haben israelische Konzertagenturen nun Schwierigkeiten, Künstler\*innen einzuladen, »despite offering large sums of money to [them] to defy the cultural boycott.« Der Politikwissenschaftler Eyal Weizmann denkt, »it has become popular in part because, at its most basic level, it turns *non-action* into a form of activism« (*Assuming Boycott* 102). Die Macht der kollektiven Stille wird größer als die monetär erbrachte Sicherheit.

Einfach nicht zu spielen ist nicht genug; ein musikalischer Boykott durchs *Schweigen* bedarf einer Aufführung der Wahlmöglichkeiten. 2015 gab die alternative Rockband Wilco auf Facebook den Abbruch eines Konzerts als Protest auf den »Indiana Religious Freedom Restoration Act« bekannt. Genauso wie beim südafrikanischen Boykott schuf die musikalische Verweigerung eine erhöhte Aufmerksamkeit über ein Problem, das der Band wichtig ist, und da Facebook eine Social-Media-Plattform ist, war das Publikum dementsprechend auch weitaus größer als die übliche Fanbase der Band. Schaut man sich die 6170 Kommentare unter der Veröffentlichung auf Facebook an, dann sind die Meinungen zwischen Unterstützung (»Danke, dass ihr ein Zeichen gesetzt habt. Und ich bin ein Hoosier«), Bestürzung (»Diese Band sollte verklagt

werden für ihre Weigerung, eine Dienstleistung zu erbringen, für die man sie vertraglich angestellt hat, aber sie sollte nicht dazu in der Lage sein, ihren Auftritt wegen ihres Bias und der Diskriminierung abzusagen! Wen interessiert es, ob sie mit den Gefühlen anderer Leute nicht übereinstimmen!«) und Ablehnung (»Ich habe IMMER NOCH NICHTS von WILCO gehört, aber wer auch immer sie sind, sie haben scheinbar keine Ahnung übers Gesetz, Anstand und über die Geschichte, und hegen nicht den Wunsch, dass andere Menschen ihre Freiheit auskosten können.«) angesiedelt. All dies bloß, weil die Band sich weigerte, ihr Konzert zu geben!

Ob der aufführende Körper als individuell angesehen wird, beeinflusst das *Schweigen* als Protesthandlung. Bands und Solokünstler\*innen werden im Vergleich zu größeren, institutionalisierten Musikorganisationen weniger daran gehindert, sich selbst wahrzunehmen und zu handeln, da sie üblicherweise weniger Mitglieder haben und leichter Entscheidungen fällen können. Musiker\*innen, die nicht zugleich Solist\*innen sind, fällt eine solche Entscheidung schwerer, da sie dadurch von der Gruppen- zur Individualmentalität wechseln. Die Dachorganisation des Orchesters als politisch neutrale Institution verschleiert die Handlungspotenziale ihrer einzelnen Mitglieder. Die Macht befindet sich im Innern der gesamten Gruppe, die durch ihre Wahrnehmung davon strukturiert wird. 2011 suspendierte das London Philharmonic Orchestra (LPO) vier seiner Mitglieder, nachdem diese einen offenen Brief unterzeichneten, der das Israel Philharmonic Orchestra anprangerte. Die Suspendierung sorgte dafür, dass die Musiker\*innen nicht mehr spielen konnten – eine Stille als Strafe für das Nicht-*Schweigen*. Was würde geschehen, wenn die Musiker\*innen *Schweigen* in einem Konzert ausprobiert hätten, um so ihre Vorstellungen auszudrücken? Wenn die protestierenden Orchestermitglieder einfach den Saal verlassen

hätten, wäre dies vielleicht nicht klar geworden oder hätte wie ein seltsames *Tacet* ausgesehen. Der institutionelle Verband »Das Orchester« ist eine einzigartige Organisation politischer Neutralität, die die Handlungsmöglichkeiten ihrer einzelnen Mitglieder verschleiert. Die Macht liegt hier in der Gruppe selbst, und diese Gruppe ist teilweise davon geprägt, wie sie wahrgenommen wird.

Wenn ein Orchester sich im *Schweigen* versucht, wird der Protest unzweideutig. Bei einem Konzert im Jahr 2011 wurde der damalige künstlerische Leiter des Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Robert Minczuk, öffentlich von seinem Ensemble boykottiert. Die Musiker\*innen protestierten gegen Minczucs Initiative, das spielerische Niveau des Ensembles durch Einzelevaluationen und

mögliche Kündigungen zu erhöhen. In einem YouTube-Video namens *Bye, bye Minczuk! Viva a OSB!* sieht man Minczuk vor einem affektierten Publikum an das Pult treten, den Konzertmeister mit Handschlag begrüßen, nur um mitzuverfolgen, dass die Orchestermitglieder die Bühne verlassen, sobald der Dirigent den ersten Einsatz gibt.

Verglichen mit kulturellen Boykotten handelt es sich hier wirklich um ein protestierendes *Schweigen*. Es gibt eine Erwartung an die Klangerzeugung und deren Verweigerung. Die Stille wird so körperlich spürbar und symbolisch hoch aufgeladen. Minczuk lässt seine Hände auf einen leeren Schlag fallen – die Stille jener, die sich weigern, zu spielen. Der Protest ist für alle gedacht, die physisch anwesend sind. In den vorangegangenen Boykottbeispielen veranstalteten die Musiker\*innen *Schweigen* noch zur Repräsentation ihres Glaubens an eine gemeinsame Sache. Ihr Opfer zeigt ihre Überzeugung, aber ihnen gehören nicht wirklich die Körper, um die es ihnen wirklich geht. Sie geben ihre Sichtbarkeit jenen, die selbst keine haben. Im Beispiel des OSB sind es wiederum die abgehenden Musiker\*innen selbst, deren Lebensgrundlage durch die Evaluationen bedroht ist. »We must claim rights of bodily integrity even if our bodies are never simply our own« (Butler 99). Indem sie von der Bühne gehen, beanspruchen die Musiker\*innen ihre Körper vor den Augen der Zeug\*innen. Sie fangen an, durch die Aufführung ihrer Wahl der Stille zu existieren.

**The Theater of Duct Tape: Visuelles Schweigen**  
Außerhalb des Konzertsaals wird aus dem *Schweigen* als Verweigerung des Musikmachens ein Symbol gehemmter Sprache. Da Musiker\*innen die Rolle der Klangerzeugung angenommen haben, ist ihre Aufführung eher ein Akt der Verweigerung als die Aufführung ihrer eigenen Prekarität. Das

*Schweigen* bezieht sich sowohl bei Musiker\*innen als auch bei Nicht-Musiker\*innen auf die Elemente eines visuellen Theaters des *Schweigens*. Außerhalb der Sichtbarkeit, die eine Bühne bietet, nutzen nichtmusikalische Protestierende ihren Körper als Schauplatz der schweigenden Handlung; und eine übliche Geste dafür ist die Verwendung von Klebeband zur Abdeckung des Munds. Das Band symbolisiert die Entreißung des Sprachakts (und deshalb der Menschlichkeit an sich). Der Mund – Produzent von Sprache und Ausdruck – wird verdeckt, wodurch ihm die Fähigkeit zur Klangproduktion genommen wird. In anderen Fällen werden Vokallaute dumpf, sodass alle Kommunikationsversuche erstickt werden. Anders als bei Musiker\*innen, die nicht spielen, hat die Aktivität dieses *Schweigens* gewalttätige Untertöne. Klebeband ist dick, unangenehm, oftmals nur schwerlich und schmerzhaft von der Haut zu entfernen. Wer solches Material verwendet, geht davon aus, dass niemand es freiwillig auf sein Gesicht kleben würde. Die Nachricht an die Zuschauenden lautet: »My silence is being forced upon me against my will.«

Hier drängt sich die alte Frage auf: Wer zwingt wen? Und: Wieso? Klebeband hat keine inhärente politische Bedeutung und kann deshalb von jeder politischen Gruppierung verwendet werden. Als gebürtige Kalifornierin kommen mir gleich zwei Beispiele in den Kopf: Die Kampagne für gleichgeschlechtliche Ehen NOH8 und die Gegenproteste in der Dokumentation *Jesus Camp* von 2006. Auffallend ist hier, wie beide Gruppen die gleiche Form visuellen *Schweigens* für zwei völlig unterschiedliche – gar gegensätzliche – ideologische Ziele einsetzen.

Die NOH8-Kampagne ist eine gemeinnützige Organisation, die sich als »fotografischer stiller Protest« beschreibt und auf Grund der sogenannten Proposition 8 (eine kalifornische Petition gegen gleichgeschlechtliche Ehen) gründete. Sie ist bis heute aktiv »to stand against discrimination



Photo #111 in *Familiar Faces Series*, NOH8 Campaign website.

and bullying of all kinds«. Die Abbildung zeigt das Foto eines NOH8 Protests, das das typische Klebeband und das Logo beinhaltet. Unter den tausenden Fotos auf der Website sticht dieses auf Grund des Megafons am verklebten Mund heraus. Wenn der Klebestreifen die Verstummung symbolisiert, dann amplifiziert das Megafon die

Feind, den Gegner und den Rächer zum *Schweigen* zu bringen. Der Herr will die Kleinsten nutzen, die Weisen zu verwirren, jene Dinge, die nichts sind, um die seienden Dinge aufzuheben.« Die Anwesenheit der Kinder ist kein Zufall; sie sind vielmehr der Hauptbestandteil in dieser Aufführung ihrer eigenen Machtlosigkeit. Da sie zu jung

## Schweigen kann sowohl für die innere Gruppendynamik als auch deren äußere Wahrnehmung ein wertvolles Werkzeug in Protestgruppen sein.

Unterdrückung. Allerdings können wir die Hand des Menschen sehen, die das Megafon hält; ein bildliches Zeugnis seiner Fähigkeit, selbst zu entscheiden, ob er sich den Streifen auf den Mund klebt, oder nicht. Das Megafon zeigt, dass eigentlich ein Klang da sein sollte. Deshalb wird die Darstellung unterdrückender Stille verstärkt; dennoch denke ich, dass das Handlungspotenzial in der Stille verloren geht. Indem das Foto uns daran erinnert, dass kein Klang tatsächlich hörbar ist, macht es das Foto in seiner Performanz selbstreferentiell, eine Erinnerung, die uns aus dem kraftvollen Symbolismus gestohlener Sprache zurückholt.

Während die NOH8-Kampagne Unterstützung aus den unterschiedlichsten Bereichen erfuhr, sind die Protestierenden im Dokumentarfilm *Jesus Camp* von 2006 allesamt Kinder. Der Film zeigt ein Ferienlager der Charismatic Christians, bei dem Teilnehmende mit evangelikaler Ideologie wie der Vorstellung von Abtreibung als Mord indoktriniert werden. Die Lagerbewohner\*innen weinen gemeinsam und kleben sich rotes Klebeband auf ihre Münder, auf dem »LIFE« geschrieben steht – ein visuelles *Schweigen*, das sich später bei einer Protestszene in der Hauptstadt Washington D.C. wiederholt. Während die Münder der Kinder verklebt werden, erklärt der Leiter des Lagers: »Die Bibel sagt, dass der Herr in die Münder der Babys ein gottgewolltes Lob gelegt hat, um den

sind, um zu wählen, können sie – wie die abgetriebenen Föten – nicht in der Regierung sprechen. Sie repräsentieren sich selbst und andere, die Leben fordern.

Was wird also unterbrochen? Wer sind die Zeugen dieser Verweigerung? Ein visuell-*schweigender* Protest benötigt eine »Bühne«, den Körper, um als Symbol gesehen zu werden, um einen Gegenstand wie das Klebeband gleichfalls »hören« zu können. So wie der Facebook-Post der Band Wilco ist das Publikum der Bilder von NOH8 und dem Jesus Camp weit verstreut. Obwohl der Effekt sich hier von einem tatsächlichen Konzert mit Publikum unterscheidet, dient dieser Typus des *Schweigens* über eine weite Entfernung dem Zweck der Erzeugung von Solidarität. *Schweigen* kann sowohl für die innere Gruppendynamik als auch deren äußere Wahrnehmung ein wertvolles Werkzeug in Protestgruppen sein.

### Schweigen und Solidarität

Performatives *Protestschweigen* kann der geteilte Akt jener sein, die ihre eigene Prekarität aufführen, und jener, die Solidarität mit dieser Bewegung zeigen. Es kann auch ein Instrument für die Dynamiken im Inneren einer Protestgruppe sein und ihr so dabei helfen, zusammenzubleiben. Die Aktivität des *Schweigens* kann aufs Hören gerichtet sein; jemand zeigt Solidarität, indem sie schweigt, wenn andere sprechen. Indem einer anderen

Stimme der Vorzug durchs eigene *Schweigen* gegeben wird, macht *Schweigen* deutlich, dass eine Sprecher\*in des Zuhörens würdig ist. Ähnlich der Musik in einer Konzertsituation kann auch *Schweigen* dazu verwendet werden, zugleich Macht zu beanspruchen und einer Gruppe Macht zu verleihen.

Lassen Sie uns zum fiktiven Chorkonzert zurückkehren. Mit dem leeren Taktschlag werden Publikum und Dirigentin sich eines klanglosen Körpers bewusst, eines Körpers, der das Potenzial und die Wahl hat, über die er sich selbst bewusst ist. Er ist mehr als nur eine Gruppe von Leuten auf der Bühne. Butler schreibt, dass sich eine inhärente Körperpolitik herausbildet, wenn Menschen auf die Straße gehen, um zu protestieren, »and some set of values is being enacted in the form of a collective resistance: a defense of our collective precarity and persistence in the making of equality and the many-voiced and unvoiced ways of refusing to become disposable« (196). Einen kollektiven, handelnden Körper zu erzeugen, ist nicht leicht (wie meine Chordirigentin Ihnen berichten könnte), aber die Praxis des gemeinsamen Musizierens schafft ein Modell »[of] human ability not just to act but to act in concert« (*On Violence* 44). Unsere Körper mögen verschwinden, sich hinter Instrumenten verstecken, während wir in uniformer schwarzer Kleidung auftreten oder als Priester der Kunstreligion Musik im wunderbaren Medium der Virtuosität der Welt entrückt werden – als Musiker\*innen müssen wir dessen ungeachtet unsere eigene Sichtbarkeit ernstnehmen. Wer aufführt, trägt Verantwortung, und uns ist die Möglichkeit gegeben, verantwortlich zu handeln. Ich schlage der musikalischen Öffentlichkeit das *Schweigen* als Erinnerung vor, dass niemand von uns außerhalb des Politischen steht und dass wir über einzigartige Mittel verfügen, das Performative auf die Bühne zu bringen. Der stille Chor ist mit seinem unausgesprochenen Potenzial, seinen performativen Möglichkeiten

und seiner inhärenten Entscheidungskompetenz machtvoll und weigert sich so, den Nicht-Sprechenden loszuwerden.

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov.

1. Im deutschsprachigen Raum hat gerade Erika Fischer-Lichte Judith Butlers Theorien und performative Praktiken im Bereich des Experimentaltheaters zusammengebracht

Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah. *On Violence*. New York: Harcourt, Inc., 1969, 1970.

Arendt, Hannah. *On Revolution*. London: Faber Modern Classics, 1963.

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

Butler, Judith and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2013.

Estefan, Kareem, Carin Kuoni, and Laura Raicovich, eds. *Assuming Boycott: Resistance, Agency, and Cultural Production*. New York: OR Books, 2017.

LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Sontag, Susan. »The aesthetics of silence.« Aspen no. 5+ 6. NYC: Roaring Fork Press, 1967. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>

**Nina Guo** ist Sopranistin mit Sitz in Boston und Berlin. Sie singt notierte und improvisierte Musik und nutzt häufig theatralische Momente. Wenn sie nicht mit ihrem Instrument experimentiert und Musik lernt, liest sie Aufsätze, hört in Parks dem Treiben zu und isst Brot.