

Geräuschhafte Körper

Klangliche Materialitäten bei Karol Tyminski

Daniela Hahn

Bewegungen erzeugen Geräusche.¹ Im Tanz ist die Quelle dieser Geräusche zumeist der sich bewegende Körper und seine Interaktionen mit verschiedenen Oberflächen und Objekten.² Das Schleifen, Rollen oder Reiben von Körperteilen auf und über den Boden, das Aufsetzen, Gehen, Trippeln, Schieben und Drehen der Füße, das Quietschen von Turnschuhen, die Berührungen zwischen und das Aufeinandertreffen von Körpern, ihr Fallen, Stützen und Heben, Atemgeräusche, das Rascheln oder Rauschen von Stoff. Diese »Geräuschhaftigkeit des tanzenden Körpers« (Arend 2014: 141) macht uns eine hörbare Materialität des Körpers bewusst, die Roland Barthes »Rauheit« genannt hat (Barthes 1972: 271). Aber der Geräuschhaftigkeit des Körpers wohnt auch eine Ambivalenz inne: Sie kann beiläufig, ungewollt und sogar störend sein, sodass versucht wird, diese bewusst zu reduzieren, wie etwa im klassi-

1 | Anders als Klänge stellen Geräusche Schallereignisse dar, die nicht auf regelmäßigen, periodischen Schwingungen beruhen und unterschiedliche Frequenzen ohne spezifisches Frequenzverhältnis umfassen. Geräusche bestimmen das Alltagsleben und sind etymologisch und zugleich lautmalerisch an Bewegung gebunden (*rauschen*). Die Entstehung der Kategorie *Sound* ist historisch an die Möglichkeit der mechanischen Aufzeichnung von Klang und dessen Wiedergabe gebunden. Sie hebt die geräuschhafte Dimension von Klang hervor, sodass *Sound* die Emphase nicht darauf legt, was hörbar wird, sondern *wie* etwas hörbar wird. Im Theater ist *Sound* nicht nur von Musik, sondern wesentlich auch durch eine inszenierte, zuweilen unkontrollierbare Geräuschkulisse (erzeugt durch die Performerinnen und Performer sowie die Zuschauenden) bestimmt, die der Aufführung ihr jeweiliges Gepräge verleiht (vgl. Pavis 2011).

2 | Aus Perspektive einer posthumanen Erweiterung des Choreografie-Begriffs ließe sich hinzufügen, dass auch die Bewegung nicht-menschlicher Aktanten, wie sie etwa Mette Ingvartsen in ihrer *Artificial Nature*-Trilogie – *evaporated landscapes* (2009), *Speculations* (2011), *Artificial Nature Project* (2012) – in Szene setzt, Geräusche produziert.

schen Ballett, wo die Herstellung des Effekts einer schwebenden Leichtigkeit der Tanzenden auch auf der Vermeidung von Geräuschen des Kontakts mit dem Boden, auf einer Lautlosigkeit des Körpers basiert. Oder sie kann in ihrer Besonderheit und Eigenartigkeit betont und als choreografisches Element eingesetzt werden. Als solches können Geräusche als kommunikative *cues* und Impulsgeber zwischen den Tanzenden fungieren, sie können die Wahrnehmung des Publikums lenken, indem Visuelles und Akustisches aufeinander Bezug nehmen oder voneinander entkoppelt werden, und eine Atmosphäre schaffen, die positive wie negative Emotionen, Erinnerungen und Stimmungen bei den Zuschauenden und Zuhörenden aufrufen kann. Anstatt die Bewegungen in einer Performance als akustische Ebene ihres Erscheinens nur zu begleiten, kann die Geräuschhaftigkeit des Körpers aber auch zum originären Klangraum einer Performance werden und diesen vor allem als Hörraum erfahrbar machen.

Geräusche in diesem Sinne als choreografische Elemente zu begreifen, wirft die Fragen auf, auf welche Weisen das Choreografieren von Bewegung und das Komponieren von Sound auf der Bühne miteinander interagieren und danach, wie die Beziehung zwischen der geräuschhaften Materialität des Körpers und der Körperlichkeit von Geräuschen und Sound in Tanzperformances untersucht wird. Im Kontrast zu einer von der Psychoakustik bzw. Wahrnehmungspsychologie informierten tanzwissenschaftlichen Perspektivierung von Geräuschen, mit dem Ziel, durch die Untersuchung von Tanzgeräuschen auf Konzepte des Tanzstils zurückzuschließen (Arend 2014), soll hier ein aufführungsanalytisch-materialistischer Zugang zur Relation von Bewegung und Geräusch sowie zur Interaktion zwischen Choreografie und Komposition entworfen werden. Dieser ist nicht an der Frage nach der bedeutungsgenerierenden Dimension von Geräuschen als Hörreizen orientiert, sondern zielt – anhand zweier ausgewählter Arbeiten des polnischen Tänzers und Choreografen Karol Tyminski – auf die Körperbilder, die durch die mit und vom Körper erzeugten Geräusche entworfen werden und die Tanzwissenschaft um eine hörende Forschung erweitern.

ATEMRAUSCHEN

Wie wird Erschöpfung hörbar? Welche Geräusche produziert ein erschöpfter Körper? Kann Hören und Sehen selbst erschöpfend sein? Mit diesen Fragen konfrontiert uns die Performance *BEEP* von Karol Tyminski, die während des Festivals *Warsaw Dance Stage* im Mai 2013 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Zuvor hatte Tyminski, während und nach seiner Ballettausbildung und seines Studiums bei P.A.R.T.S. in Brüssel (2004-2006), als Tänzer mit verschiedenen Choreografen zusammengearbeitet (unter anderem mit Nigel Charnock) und

begonnen, eigene Solo-Arbeiten zu schaffen wie etwa *Orlando* (2008) und *Doll House* (2011), in denen er bereits die physischen wie emotionalen Identitäten und Grenzen des Körpers und deren gesellschaftliche Normierungen zu destabilisieren suchte. *BEEP* ist ebenfalls eine Solo-Performance, die beginnt, noch bevor die Zuschauenden im Saal ihre Plätze eingenommen haben.

Tyminski steht in der Mitte des mit schwarzem Tanzteppich ausgelegten, aber ansonsten leeren Raums. Der Zuschauerraum ist noch erleuchtet, ein Spot ist auf den Performer gerichtet. Bekleidet mit nur einer schwarzen kurzen Hose, hält er, in einem festen hüftbreiten Stand positioniert, die Hände seitlich in Höhe der Leistengegend an die Oberschenkel gepresst und beginnt mit einer lauten Ausatmung den Oberkörper in Richtung der Knie zu führen. Diese Bewegung, die in ihrer kraftvollen Dynamik einem federnden Werfen ähnelt, wird er nun im Sekundentakt wiederholen, jedes Mal begleitet mit einer stoßartigen Ausatmung. Gleichzeitig hört man Stimmengewirr und Lachen aus dem Vorraum, sich nähernde Schritte. Langsam finden sich die Zuschauer und Zuschauerinnen im Saal ein, suchen ihre Plätze. Nach ein paar Minuten geht das Saallicht aus. Tyminski führt seine Verbeugungen unbeirrt fort, bei denen er jedes Mal, auftauchend, den Kopf leicht in den Nacken wirft. Sein Gesicht nimmt dadurch nur verschwommen Gestalt an. Neben den stoßartigen Ausatmungen wird mit der Zeit ein lauter werdendes Keuchen hörbar – Geräusche, die aus den Eingeweiden zu kommen scheinen. Das Bühnenlicht wird langsam hochgefahren, sodass die Konturen des Raums sichtbar werden, und fällt nun von hinten auf den Performer, wodurch sich vor ihm – die Bewegungen doppelnd – sein Schatten auf und ab bewegt. Das Geräusch des Keuchens und Röchelns erfüllt mehr und mehr den Raum. *Was für ein Körper ist das, der sich diesem streng getakteten Regime wiederholter Bewegungen unterwirft? Wie lassen sich die Veränderungen und Eigentümlichkeiten der Atemgeräusche mit Worten beschreiben? Was treibt die Choreografie an – die Bewegungen oder das keuchende Rauschen des Atems?*

Nach und nach beginnt sich die Wahrnehmung des Körpers in der Repetition von Bewegungen zu verschieben und aufzulösen. Der Performer erscheint nicht mehr als Tänzer, der eine Choreografie darbietet, sondern wie ein Organismus, der sich einem Stresstest unterzieht. Diesen Eindruck legt auch der Text zur Ankündigung der Performance nahe:

Beep refers to a sound signal, taken from the terminology of a beep test. The test is made to assess possibilities of resisting exhaustion and abilities to keep working on a long-lasting task. The main aspect of the test is confronting an individual with its resistance limits, where the correlation between emotional and physical state is excessively high.

Der so genannte Beep-Test, auf den der Titel von Tyminskis Performance anspielt, ist ein Performance-System, das die motorische Ausdauerleistungsfähigkeit und somit die Belastbarkeit eines Körpers misst, indem Sportler zwischen zwei, im Abstand von 20 Metern befindlichen Markierungen hin- und herlaufen, und zwar synchron zu einem aufgezeichneten, in Intervallen erfolgenden Tonsignal. Da die Intervalle zwischen den Signalen nach jeder Minute kürzer werden, müssen die Laufenden ihre Geschwindigkeit anpassen und steigern, bis zu dem Punkt, an dem sie nicht mehr fähig sind, sich synchron zu den Tonsignalen zu bewegen.

Diese Synchronisierung von Bewegung und akustischem Signal findet bei Tyminski zwischen seiner, aus dem Bauchraum heraus initiierten Vorwärtsbeugung und seinen Atemgeräuschen statt, die akustisch verstärkt werden. Performance wird hier in ihrer Doppelheit als Tätigkeit des Aufführens *und* Ausführens erfahrbar: als theatrale Form des Vollzugs choreografierter Bewegung und als ökonomische Performance (Van Eikels 2013), als Arbeitsleistung eines sich bewegenden Körpers, im Sinne einer biopolitisch lesbaren Körper- und Bewegungsökonomie, deren physiologische Erforschung im Zeichen der Entstehung der Arbeitswissenschaft im späten 19. Jahrhundert bereits mit dem Problem der Ermüdung bzw. Erschöpfung verkoppelt war (Hahn 2015). Anders als bei einem externen Signal befinden sich Tyminskis körperliche Bewegungen jedoch *in sync* mit der Ein- und Ausatembewegung. Dennoch begleiten die Atemgeräusche die Bewegungen im strengen Sinne nicht, sondern sie lenken diese, setzen Impulse, verstärken sie, kommen ihnen zuvor oder folgen ihnen in ihren Verschleifungen nach. Auf diese Weise werden Mikroverschiebungen zwischen Bewegung und Geräusch in Hinsicht auf die Länge und Artikulation der Atemgeräusche hörbar. Unweigerlich drängen sich Assoziationen zu Formen einer performativen Reflexion von Geräuschen in der experimentellen Musik auf, wie etwa in John Cages *45' for a Speaker* (1954), die Tyminski nun ins Medium zeitgenössischer Bewegungsforschung transponiert.

Der Atem, so wird deutlich, ist Zeitlichkeit und Prozess und kein einfaches, abgegrenztes Tonsignal wie ein einzelner Beep. Die Spuren der Veränderungen des über die Dauer dieser Sequenz zunehmend erschöpften Organismus werden somit vor allem auf der akustischen Ebene vernehmbar. Was Tyminskis Performance vorführt, sind gleichsam die hörbaren Zustände der Materie, des Organismus, seiner Widerstände und Veränderungen. Die produzierten Geräusche sind Artikulationen des Körpers, die Tyminski wie Bewegungen choreografiert. Nicht die Bewegungen steigern sich, sondern die Geräusche, die – akustisch verstärkt – vom Körper produziert werden. Es ist die rigide Wiederholung der Konstellation aus Bewegung und Atemgeräusch, sein strenger, fast schon schlagender Rhythmus, der diese subtilen Differenzen in der Wahrnehmung hervortreibt. Zugleich schiebt die Wiederholung die Frage nach einer Ästhetik von Bewegung zugunsten ihrer *Akustik* auf und führt zu einem

ekstatischen Zustand, der durch einen Prozess der Entsubjektivierung, einer Destruktion der Subjektivität des Performers durch exzessive Entgrenzung, durch Hyperventilation hervorgerufen wird.

Im Spiel mit der Belastungsgrenze des Körpers produziert der hörbar gemachte Prozess der Verausgabung der physischen Kräfte des Performers eine Entgrenzung, insofern als das Innere des Körpers nach außen gekehrt wird. Der Atem und die Stimme, so schreibt Richard Schechner in seinem Buch über das von ihm realisierte *Environmental Theater*, das wesentlich auf einem spezifischen körperlich-sensorischen Training der Performer basiert, sei Teil des »Bauchsystems«. Diese beginne mit dem Mund und ende am Anus und den Genitalien, während das Training diese beiden Extreme des Systems verbinde und im Zentrum des Körpers zusammenführe.

The performer senses that his breathing is a way of getting the outside into the center of the body, and that vocal production - of sounds or words or songs - is a way of letting the outside know what is going on inside the body. The first vocalizations are versions of gut-sounds: gurgles, sobs, heaves, gags, vomits, spits [...]. (Schechner 1994: 134)

Das Atemrauschen wird hier zu einer Art der Kommunikation mit der Umwelt, einem Mitteilen, das nicht auf Worten, sondern auf vegetativen, physisch-akustischen Artikulationen beruht. In diesem Sinne stellen Tyminskis Atemgeräusche vorsprachliche Vokalisationen dar, eine »stoffliche Sprache« im Sinne Antonin Artauds, die dieser als Basis eines neuen, magischen Theaters an die Stelle einer artikulierten Sprache des Dialogs und eines an den Verstand gerichteten Gebrauchs von Worten setzte. Die körperliche »Sprache aus Klängen, aus Schreien, aus Lichtern und onomatopoetischen Lauten« soll gemäß Artaud Organe »einklemmen«, »einengen«: »Sie gebraucht stimmliche Schwingungen und Eigenschaften. Sie lässt Rhythmen rasend auf der Stelle treten. Sie stampft Laute ein. Sie zielt darauf ab, die Sensibilität zu steigern, zu betäuben, zu bestricken, abzuschalten.« (Artaud 1979: 97) Dieses Theater zielt auf einen Riss in der Repräsentation durch die Ausstellung einer Ex-zentrik, eines Außer-sich-Seins des Performers, um die Zuschauenden und Zuhörenden in den Stand »vertiefter und verfeinerter Wahrnehmungsfähigkeit« (1979: 97), einer körperlichen Erkenntnis zu versetzen und sie zu ent-setzen, d.h., die Verdrängungen und Widerstände als das Leben doppelnde Schatten aufzustoßen – anstatt, wie das traditionelle Theater, diese beseitigen –, um dadurch dem »Theater den Begriff eines leidenschaftlichen, konvulsivischen Lebens zurückzugeben« (1979: 131).

In Tyminskis Performance richtet sich das Zuhören demnach nicht auf das Entziffern eines Sinns. *BEEP* provoziert vielmehr ein auskultierendes Hören, so als ob man sein Ohr an einen Körper legt, um dessen Organgeräusche und ihre Veränderungen wahrzunehmen – ein intimes Hören, das uns

gleichsam unsere eigene geräuschhafte Fleischlichkeit zu Gehör führt und uns paradoxerweise zugleich auf Distanz hält. Denn die Verausgabung produziert einen rauschhaften Zustand, in dem der Performer ganz bei sich und zugleich entrückt ist. Was sich ereignet ist demnach ein Riss, der durch den Performer selbst geht, in dem die Formen sprachlicher Repräsentation zerstört werden und durch den hindurch sich Verdrängtes und Undarstellbares zeigen kann (Mersch 2008). Dies bringt die Zuhörenden in die ambivalente Position eines voyeuristischen Hörens – zwischen Angezogenheit und Abstoßung –, und zwar insofern als die Performance auch eine Überschreitung gemäß Jerzy Grotowskis Konzept des »armen Theaters« vollzieht, in welchem die Hervorkehrung der »intimsten Schichten des Seins und seiner Instinkte« durch den Körper des Performers und die Eliminierung der Widerstände des Organismus zu einer bis zum Exzess betriebenen Bloßstellung der eigenen Intimität führen soll (Grotowski 1986: 15). »Es [das Theater] ist fähig«, so formuliert Grotowski in seiner programmatischen Schrift zum armen Theater,

sich selbst und sein Publikum herauszufordern, indem es akzeptierte Stereotypen des Sehens, Fühlens und Urteilens verletzt, umso unangenehmer dadurch, daß diese Verletzung durch den Atem, den Körper, die inneren Impulse des menschlichen Organismus bildlich gemacht wird. (1986: 17)

Mit seiner radikalen Reduktion aller theatralen Elemente und der Konzentration auf den Performer und die geräuschhafte und rauschhafte Transformation seines Atems evoziert Tyminskis *BEEP* die Begegnung mit einem Körper, der – changierend zwischen Fragilität und Brutalität, Atmen und Hyperventilieren – im extremen physisch-emotionalen Performen außer sich gerät. Ein herzsschlagähnlich pulsierender elektronischer Sound, der den Rhythmus von Tyminskis keuchenden und röchelnden Geräuschen aufnimmt und diese nachhallen lässt, setzt ein, nachdem er plötzlich – nach fast einer halben Stunde – seine Bewegung stoppt und eine Weile mit gesenktem Kopf ruhig steht. Stille.

Langsam holt Tyminski das Mikrofon aus seiner Hosentasche, wickelt das Kabel auf und legt es vor sich auf den Boden. Dann zieht er auch seine Hose aus und legt diese ebenfalls auf den Boden, ganz so als wolle er sich nun aller Hilfsmittel entledigen. Er geht in die rechte, hintere Ecke des Raums; ruhig stehend beginnt er den Kopf in Zeitlupe auf die Brust zu senken und, zunächst im Brustkorb einsinkend und die Arme lose am Körper herunterhängend, sich nach vorne zu beugen. Wieder faltet sich die Bewegung um den Bauchraum als Körperzentrum. Seine Knie beugen sich langsam und beide Hände wandern von den Kniekehlen an den Oberschenkeln nach oben bis zum Po. In dieser Stellung bewegt er sich auf den Boden zu, kniet und beugt sich mit dem Oberkörper nach vorn, bis er mit dem Kopf auf dem Boden ankommt. In dieser

Stellung kriecht er vorwärts, rollt ab und begibt sich in eine Variation von Yoga Nidrasana (die Schlafstellung des Yogis). Sein verschwitzter Körper quietscht auf dem Boden; wieder atmet er schwer. Tyminski beginnt sich aufzurichten, geht zu der den Zuschauenden gegenüberliegenden Wand und stemmt sich – nach vorne gebeugt und mit den Händen die Pobacken spreizend – mit Kopf und Rücken dagegen. Dann entfernt er sich ein paar Schritte von der Wand, um wiederum auf sie zuzulaufen und mit dem Rücken gegen sie zu prallen – ein knallendes Aufprallgeräusch wird hörbar. Wieder und wieder: ein paar Schritte, Aufprall an der Wand, Zusammensinken, Aufrichten, ein paar Schritte auf die Wand zu, Aufprall. Nach einer Weile geht das Licht im Zuschauerraum an, und die ersten Zuschauer beginnen den Saal zu verlassen.

In ihrer Radikalität ermöglicht *BEEP* eine existenzielle Erfahrung, basierend auf Überschreitung. Im Anrennen gegen eine kulturell kodierte Ästhetik des Körpers entwirft die Performance auf diese Weise ein zeitgenössisches *Theater der Grausamkeit* im Artaud'schen Sinne:

Man kann sich sehr wohl eine reine Grausamkeit, ohne Zerreißung des Fleisches vorstellen. Und was ist denn, philosophisch gesprochen, Grausamkeit? Vom Standpunkt des Geistes aus bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination. (Artaud 1979: 109 f.)

Der Performer ist dabei nicht nur unerbittlich zu sich selbst, sondern auch zu seinem Publikum, indem er durch das Hörbarmachen der Materialität des Körpers den Zuschauenden und Zuhörenden mit seinen eigenen körperlichen Widerständen, Obsessionen und Grenzen des Hörbaren konfrontiert.

SOUND-ANATOMIEN

Die am Beispiel von *BEEP* aufgeworfene Frage der geräuschhaften Materialität des Körpers und der Körperlichkeit von Geräuschen stellt sich auch angesichts der aktuellen Allianz zwischen zeitgenössischem Tanz und elektronischer Musik. Dass Tänzerinnen und Tänzer sowie Choreografinnen und Choreografen eng mit Klangkünstlerinnen und Klangkünstlern kollaborieren oder selbst als Musikerinnen bzw. Musiker tätig sind und dabei Geräusche und Sounds in Verbindung mit Bewegungen in spezifischer Weise produzieren, inszenieren und durch den Einsatz von Audiotechnologien manipulieren, lässt sich bis zu den historischen Avantgardebewegungen der 1910er und 1920er Jahre, hier insbesondere den bruitistischen Experimente der Futuristen, zum Postmodern Dance und seinen Vorläufern wie etwa bei Merce Cunningham seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Die Verschiebung des Verhältnisses von Tanz und Musik, welche Letztere aus der Rolle des die Be-

wegung lediglich begleitenden Mediums befreite und beide Künste in ihrer je eigenen Ereignishaftigkeit miteinander interagieren ließ sowie die technische Reproduzierbarkeit von Klangereignissen bilden den kultur- und medienhistorischen Hintergrund dieses Experimentierens mit Geräuschen und Sounds in Choreografien.

Die aktuelle Verbindung zwischen zeitgenössischem Tanz und elektronischer Musik bringt dabei zwei, mit Blick auf ihre Materialität höchst unterschiedliche Phänomene zusammen: Der Körperlichkeit von durch Bewegungen erzeugter Geräusche steht die »Entkörperlichung in der elektronischen Musik« gegenüber (Weissberg/Harenberg 2010: 10). Denn mit der Entwicklung der elektronischen Musik und synthetischer Verfahren der Klang- und Geräuschproduktion ist die Erzeugung auditiver Ereignisse nicht mehr zwangsläufig Ausdruck einer klanggenerierenden Bewegung, sei diese menschlich oder mechanisch; Bewegung, Instrument und Klang werden in der elektronischen Musik vielmehr voneinander entkoppelt (2010: 7). *Welche Rolle kommt dem Körper im zeitgenössischen Tanz bei der Entstehung von elektronischem Sound zu? Wird der Körper hier selbst zu einer elektronischen Fantasie und Choreografie zu einer Komposition von Sound durch Bewegung? Wo gehen Geräusche in Sound über?*

Ein Rechteck aus Licht ist an die der Zuschauertribüne gegenüberliegende Wand im sonst dunklen Hochzeitssaal der Berliner Sophiensaele projiziert. Von links hinten betritt Tyminski die Bühne, mit kurzer Hose, Sportschuhen, Hoodie und über den Kopf gezogener Kapuze. Stand dem Publikum zunächst nur eine leere Projektion vor Augen, wird jetzt der Körper des Performers, der sich im Licht des Projektors langsam windend am Boden bewegt, zur Projektionsfläche. Bis auf einen Notenständer und zwei Mikrofone ist der Raum leer. Mit seinem kahl rasierten Kopf tastet Tyminski den Boden ab und versucht wiederholt, ohne Arme in den Kopfstand zu springen. Immer wieder fällt er. *Eine spielerisch-akrobatische Kraftprobe gegen die Schwerkraft oder ein bewusst risikanter Kontrollverlust?*

Das Fallen oder Fallenlassen des Körpers auf den Boden, das Tyminski im Folgenden aus verschiedenen Positionen immer wieder durchexerziert, produziert Geräusche, die er, wie auch in *BEEP*, durch eine stoßartige Ausatmung verstärkt. Der Performer presst den Atem im teils heftigen Aufschlagen seines Körpers förmlich aus seinem Körper heraus. Dann fährt Tyminski die Oberfläche seines fast komplett nackten Körpers mit dem Mikrofon ab – oszillierend zwischen Streicheln und Masturbieren. Ein Rauschen wird hörbar, über das stöhnende und vibrierende Geräusche gelegt werden, die er dadurch erzeugt, dass er das Mikrofon in den Mund nimmt.

Der Körper und seine Materialität werden auf diese Weise in die räumliche Materialität von Sound transformiert: eine akustische Anatomie des Körpers, die Tyminski mit dem Mikrofon registriert und die am Mischpult geloopt und

übereinandergeschichtet wird. Auf diese Weise entsteht ein schlagender, sich steigernder und in seiner Lautstärke anschwellender viszeraler Sound, der die Zuhörenden und Zuschauenden auf der akustischen Ebene die Härte des Körper-Kontakts mit dem Boden und den Kontakt des Mikrofons zum Körper des Performers fühlen lässt. Choreografieren wird hier zu einem zeitgleich stattfindenden Komponieren von Sound; Bewegung wird zur Geräuschproduktion und über die Transformation durch technische Verfahren zur Produktion von Sound. Im hämmernden und zitternden, ohrenbetäubenden Sound wirft Tyminski seinen Körper in den Ring, schreit, gestikuliert wild, tanzt wie in einem Club, schlägt um sich und das Mikrophon gegen Mund und Anus und steigert bis zur Erschöpfung die Heftigkeit seiner Bewegungen zum Boden hin. Wieder erzeugt er einen rauschhaften Zustand, wahnsinnig und brutal zugleich. Als der Sound verschwindet, wird – in der plötzlich eingetretenen Stille – nur noch das Herzschlagen des Performers hörbar, das den Beat für eine neue Soundcollage vorgibt. Tyminski lacht, wimmert, miaut und schreit ins Mikrophon: »I need your meat«, »Fuck me«, »I spit on him«, während im Hintergrund erneut eine leere Projektionsfläche erscheint. Ins Bild tritt nun Tyminskis digitaler Doppelgänger, zieht sich die Hose herunter und wedelt mit seinem Penis. Auf der Bühne zerbersten Gefäße mit Konfetti. Der Performer verlässt die Bühne und auf der Projektion erscheint jetzt eine Großaufnahme seines Gesichts, das beginnt, sich vor Lust (oder Schmerz?) zu verzerren. Die tanzende Selbst-Erregung geht nun über in einen explizit sexuellen Akt: das Penetriert-Werden durch einen Partner.

Wie bereits in *BEEP* setzt sich Tyminski – ebenso lustvoll wie brutal – unseren Blicken, Erwartungen und Zuschreibungen aus und setzt uns zugleich Bildern und Sounds aus, die provozieren, berühren und aufrühren. Statt seichter Unterhaltungsshow zeigt diese Performance mit dem Titel *This is a musical* (2016) den sexuell expliziten Fall des Körpers. Hierin treibt Tyminski seinen Körper in einer radikalen Weise in einen Zustand des Außer-Sich-Seins. Diesen Zustand erreicht Tyminski durch eine Dramaturgie der physischen wie akustischen Steigerung und Verausgabung, die zum einen auf den Verfahren der Schichtung und Wiederholung von Soundelementen basiert und in der Projektion eines pornografischen Fantasma und Sperma auf Tyminskis Gesicht endet. Der in exzessiven, akustisch verstärkten Ausbrüchen hin- und hergeworfene Körper wird hier zu einer Formation aus voyeuristischen Projektionen und sexuellen Praktiken, die die zugleich brutale wie fragile Materialität des Körpers hervortreiben und spürbar werden lassen. Bewegungen und Sound verstärken sich dabei wechselseitig und lassen eine Atmosphäre entstehen, die eine machtvolle Wirkung auf die Zuschauenden und Zuhörenden entfaltet, eine Wirkung, die als »intrusive sonic effect« (Rost 2011: 45) beschrieben wurde:

[...] it has or obtains the power to *touch* the listener in a direct physical way and to capture the audience's attention, with or against their will. Furthermore, instead of being a momentary effect it affects the way in which the whole performance is experienced and how meaning is constituted within that performance. (Rost 2011: 45, Hervorh. D.H.)

This is a musical stellt einen erregbaren Körper aus, einer taktilen wie akustischen Berührung dargeboten, die sowohl Lust als auch Schmerz bereiten kann. »Der Körper genießt es, berührt zu werden«, schreibt Jean-Luc Nancy.

»Lust und Schmerz sind Gegensätze, die sich nicht widersprechen. Ein Körper ist auch im Schmerz erregt [...]. [...] Diese unteilbare Aufteilung des Genießens durchbohrt das Denken und bringt es um den Verstand. Das wahnsinnige Denken schreit oder lacht. [...] Der Körper im Genuß ist gleich dem reinen Zeichen-von-sich, nur daß er weder Zeichen noch Sich ist.« (Nancy 2003: 101 f.)

In diesem Sinne setzt *This is a musical* – mit Nancy gesprochen – ein Entschreiben des Körpers in Szene: »Entschreiben« meint ein Schreiben, das sich »von der Bedeutung entfernt«:

Das Entschreiben vollzieht sich im Spiel eines un-bezeichnenden Zwischenraums: dasjenige, das die Wörter stets aufs neue von ihrem Sinn löst und sie ihrem Ausgedehnten überläßt. Ein Wort, solange es nicht restlos in einem Sinn aufgeht, bleibt im Wesentlichen zwischen den anderen Wörtern ausgedehnt, derart angespannt, daß es sie berührt, ohne jedoch zu ihnen zu gelangen: und dies ist die Sprache als Körper. (2003: 63)

Die Operation des »Entschreibens« produziert einen Körper, der bis an die Grenze zwischen Freude und Schmerz getrieben wird, an der das Bezeichnen aufgehoben ist und der Körper *statihat*, d.h., zu einer »plastischen Materie des Raums« (2003: 63) wird. Mit Nancy gesprochen geht es hier um den Entwurf einer Ästhetik der Bewegung, in der die Körper »nicht in erster Linie bezeichnend sind« (denn unsere Ästhetiken tendieren in seinen Augen zum über-bezeichnenden Körper), in der die Dialektik von Denken und Körper in einer Berührung von Körper und Sinn aufgeht, »der gleich den Sinnen der Wahrnehmung offen ist« (2003: 62). Ein Körper kann dann nicht mehr geschrieben und gelesen, sondern nur getastet – und gehört – werden. Der Körper geht dem Sinn nicht voran, »er gibt ihm Statt, absolut [...]. Man kann sagen: Der vollendete Sinn, unter der Bedingung, daß Vollenden und einen Orgasmus haben dasselbe sind.« (2003: 62) Sex, wie er bei Tyminski vollzogen und ausgestellt wird, stellt einen »Imperativ zu berühren« (2003: 37) dar, und die Berührungen von Körpern erzeugen Geräusche, die Tyminski elektronisch steigert. Als Zuschauende und Zuhörende werden wir somit zu Tastenden und Hörenden, die an die nicht-schriftliche *Existenz* des Körpers und seine sinnliche Materia-

lität rühren. Wie in *BEEP* stellt Tyminski auch in *This is a musical* durch Ver-
ausgabung und Intensivierung von Bewegung und Geräusch einen affektiven
Zustand her und überträgt diesen auf das Publikum, durch den die – gemäß
Foucault – an den Sex und an den Körper und seine Existenz gerichtete Frage,
wer wir sind bzw. wer wir sein werden, auf neue Weise gestellt werden kann
(Foucault 1977). Tyminski unterwandert in seiner offen ausgestellten Homo-
sexualität nicht nur eine heteronormative Ordnung des Theaters, sondern ins-
talliert auch eine Ökonomie des Begehrens, die nicht mehr auf die Aktivierung
von Fantasien setzt, sondern ein porno-akustisches Fantasma als Sinnbild des
zeitgenössischen Körpers in Szene setzt.

TANZWISSENSCHAFT ALS HÖRENDE FORSCHUNG

Mit der hörenden Aufmerksamkeit für die Geräuschhaftigkeit des Körpers und
deren Transformation in Sound, wie sie am Beispiel der Performances *BEEP*
und *This is a musical* von Karol Tyminski untersucht wurde, stellt sich abschlie-
ßend die Frage, welchen Beitrag die Sound Studies für die Tanzwissenschaft
– als zwei junge wissenschaftliche Felder – leisten können und umgekehrt. Die
sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus der Wissenschafts- und Technikge-
schichte entwickelnden und später durch die Cultural Studies theoretisch und
methodisch angereicherten Sound Studies haben vor allem die historisch sich
wandelnde technische Materialität von Klang, medienarchäologische Rekon-
struktion von Hörumgebungen und der daraus hervorgehenden Hörerfahrung
sowie – in der Soundscape-Forschung – den situativ und körperlich gebun-
denen individuellen Hörweisen in der Alltagskultur erforscht (Schulze 2014).
Aus Letzterem, also dem Fokus auf einen »sonischen Materialismus« (Schulze
2016: 413), der die Körperlichkeit des Hörenden und dessen Einbettung in eine
konkrete Hörumgebung betont, erwächst auch für die Tanzwissenschaft ein
Potenzial, das die Klage über die Ephemeralität von Bewegungen überführt in
einen ortssensitiven, empirisch-materialistischen Zugang zu Bewegung durch
die Erforschung somatischer Bewegungskonzepte und des Wechselverhältnis-
ses von Körper und Umwelt im Sinne einer tänzerischen Ökologie.

Anstatt gegen die Flüchtigkeit von Klangereignissen anzuschreiben, ha-
ben die Sound Studies vielmehr die Materialitäten von Klangerzeugung und
-wahrnehmung in den Mittelpunkt ihrer Forschungen gestellt, um Hören als
erkenntnisfähigen Prozess herauszustellen, und zwar unter Betonung der
Resonanzfähigkeit, der »Schwingungsfähigkeit unserer körperlichen Mate-
rialitäten« (2016: 419). Vor allem mit Blick auf Prozesse künstlerischer For-
schung im Tanz hat auch in der Tanzwissenschaft situiertes, aus Praktiken
hervorgehendes Wissen und die körperliche Teilhabe an Bewegungsvollzügen
als Forschung in der letzten Dekade an Bedeutung gewonnen (Gehm/Huse-

mann/von Wilcke 2007; Peters 2013; Klein 2017) und damit auch dazu geführt, unterschiedliche Formen und Weisen der Generierung von Wissen zu differenzieren und produktiv zu machen. Diesen Bezug auf Erfahrung und die Körperlichkeit von Erkenntnis, also die Aufwertung von körperlich-sensorischen Vollzügen als epistemische Praktiken, können sowohl die Sound Studies als auch die Tanzwissenschaft im Sinne einer Methodenkritik überkommener Ansätze wissenschaftlicher Wissensproduktion stark machen.

In diesem Kontext kann die Tanzwissenschaft ihre durch rezeptions- wie produktionsästhetische Verfahren gewonnenen Erkenntnisse in Bezug auf die physischen wie akustischen Materialitäten des sich bewegenden Körpers beitragen.

- Was können wir über die Erforschung von Geräuschen über Bewegung erfahren?
- Welche erkenntnistheoretischen Dimensionen eröffnet ein Hören von Bewegungen?
- Welche Bedeutung kommt der materialen Erfahrung durch den Körper der Forschenden zu?
- Wie verhalten sich Bewegungen und Geräusche/Klänge zueinander?
- Wie nehmen Zuschauende die Konfigurationen von Bewegungen und Klängen wahr?
- Welche Körperbilder ergeben sich aus diesen Konfigurationen?

Darin liegt nicht zuletzt eine weiter gefasste und aktuell dringliche anthropologische Fragestellung in Hinsicht auf eine sensibilisierte Wahrnehmung von materiellen Umwelten und deren Veränderungen durch und in Bewegung (sowie durch Hören und Lauschen), auf eine Ökologie von Bewegungen zwischen Natur und Kultur, d.h., die konkrete Erfahrung der Verflochtenheit des sich bewegenden, geräuschhaften Körpers mit seinen Umwelten.

LITERATUR

- Arend, Anja K. (2014): Steppen, Schleifen, Schlagen. Eine tanzwissenschaftliche Sicht auf das Geräusch, in: Camille Hongler/Christoph Haffter/Silvan Mossmüller (Hg.), *Geräusch – Das Andere der Musik*, Bielefeld: transcript, S. 139-149.
- Artaud, Antonin (1979): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Barthes, Roland (2015): Die Rauheit der Stimme [1972], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III (übs. v. Dieter Hornig), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 269-278.
- Foucault, Michel (1977): *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen* (übs. v. Ulrich Raulf u. Walter Seitter), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Grotowski, Jerzy (1986): Für ein armes Theater [1965], in: *Für ein armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Zürich und Schwäbisch Hall: Orell Füssli, S. 12-20.
- Hahn, Daniela (2015): *Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Klein, Gabriele/Göbel, Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld: transcript.
- Mersch, Dieter (2008): Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche, in: Thomas Strässle/Simon Zumsteg (Hg.): *Trunkenheit. Kulturen des Rauschs*, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 35-49.
- Nancy, Jean-Luc (2003): *Corpus*, Zürich und Berlin: Diaphanes.
- Pavis, Patrice (2011): Preface, in: Lynne Kendrick/David Roesner (Hg.): *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. x-xiii.
- Peters, Sibylle (Hg.) (2013): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript.
- Rost, Katharina (2011): Intrusive Noises: The Performative Power of Theatre Sounds, in: Lynne Kendrick/David Roesner (Hg.): *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 44-55.
- Schechner, Richard (1994): *Environmental Theater. An Expanded New Edition including »Six Axioms for Environmental Theater«*, Montclair: Applause.
- Schulze, Holger (2014): Körper und Klang. Neuer Materialismus in der Kulturgeschichte, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 779 (April 2014), S. 350-358.
- Schulze, Holger (2016): Der Klang und die Sinne. Gegenstände und Methoden eines sonischen Materialismus, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, München: Fink, S. 413-434.
- Van Eikels, Kai (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München: Fink.
- Weissberg, Daniel/Harenberg, Michael (2010): Einleitung. Der Verlust der Körperlichkeit in der Musik und die Entgrenzung klanglichen Gestaltungspotenzials, in: dies. (Hg.): *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*, Bielefeld: transcript, S. 7-17.

