

Johanna Hörmann

Composing Movement. Choreographing Sound.

Verfahren der elektronischen Musik
im zeitgenössischen Tanz

le podium # 10

© Johanna Hörmann und epodium (München)

Website: www.epodium.de

E-Mail: info@epodium.de

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien

epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-72-8

Germany 2018

Reihe off epodium Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Composing Movement. Choreographing Sound.

Verfahren der elektronischen Musik im zeitgenössischen Tanz

Johanna Hörmann

Abstract

Dem (fehlenden) Körper wird in der elektronischen Musik häufig die Rolle des ‚anwesenden Abwesenden‘ zugeschrieben, während im zeitgenössischen Tanz das ‚Körperlose‘ oft als ästhetisches Potential gedacht und choreografisch reflektiert wird. Die Untersuchung geht zum einen der Frage nach der Performativität von Sound im zeitgenössischen Tanz nach, zum anderen analysiert sie den Einfluss von elektronisch-generierter Musik auf spezifische Bewegungsqualitäten. Die Choreografen **Karol Tyminski**, **Jefta van Dinther** und **Ian Kaler** loten die wirkungsästhetischen Möglichkeiten von Sound als künstlerisches Mittel und in seiner eigenen Materialität aus. Der performative Aspekt von Sound zeigt sich dabei deutlich in den unterschiedlichen Arbeiten, die mit körperlosen Klängen eine erweiterte Physikalität entwickeln und sich abgeschlossenen Körpervorstellungen verweigern. Der Umgang mit Sound führt die Performer zu neuen Formen des Körperlich-Performativen, wenn Sound ihre Körper modelliert und immer wieder an ihre Grenzen, und darüber hinaus, treibt. Die Arbeit untersucht drei choreografische Ansätze, die sich an der Schnittstelle von zeitgenössischem Tanz und Sound mit Aspekten des Performativen, Entgrenzenden und Ephemerem positionieren.

Inhaltsverzeichnis

1. Zur Perspektive der Forscherin 1	
1.1 Gegenstand und Fragestellung	1
1.2 Übersicht der Kapitel	2
2. Tanz und Musik im Diskurs 4	
2.1 Derzeitiger Forschungsstand und Quellenlage	4
2.2 Forschungsansatz und methodische Orientierung	6
2.3 Zur Auswahl der Beispiele	8
2.4 Zum Verhältnis von Musik und Tanz	9
2.5 Historische Genese	11
2.6 Aktuelle Formate und gegenwärtige Trends	15
3. Sound als ästhetische Kategorie 17	
3.1 Sound als Begriff	17
3.2 Sound als eine ästhetische Kategorie des Tanzes	18
3.3 Sound als Material	19
3.4 Sound als Vision	20
3.5 Sound als Erlebnis	21
3.6 Sound als Erfahrung	22
3.7 Sound als Spur	24
4. „Performing Sounds“ – Musik, Tanz und Körperinszenierung 26	
4.1 Verfahren und Tools	26
4.2 DER KLANGKÖRPER	
Karol Tyminski <i>This is a Musical</i> (2016)	27
4.2.1 Transformation von Bewegung in Sound	27
4.2.2 Rauschhafte Geräusche	29
4.2.3 Der Wächter der Schwelle	36
4.2.4 Musikalisches Verfahren: Loops	37
4.2.5 Schlussbemerkung	38
4.3 DER HEDONISTISCHE KÖRPER	
Jefta van Dinther <i>This is Concrete</i> (2012)	40
4.3.1 Sound als Alltags-Phänomen	40
4.3.2 „Ich spiele mit den Dimensionen von Raum und Zeit“	40

4.3.3	Sound als körperliche Erfahrung?	41
4.3.4	Koexistenz, Körperlichkeit, Verkörperung	44
4.3.5	Stillstand als Fortbewegung	46
4.3.6	Synästhesie als choreografisches Konzept	48
4.3.7	Schlussbemerkung	49
4.4	DER REFLEXIONSKÖRPER	
	Ian Kaler o.T. (<i>The emotionality of the jaw</i>) (2015)	50
4.4.1	Genre, Gattung, Grenzen	50
4.4.2	Choreografie der Grenzüberschreitung	51
4.4.3	Kontur, Modellierung, Abstraktion	52
4.4.4	Loops und Looping als Einschreibung in den Raum	55
4.4.5	Emotion als Physis – Energie als Psyche	58
4.4.6	Empathie als choreografisches Konzept	60
4.4.7	Schwarz auf Schwarz	61
4.4.8	Schlussbemerkung	62

5. Reflexion im Rückblick | 63

5.1	Choreografischer Aspekt der Musik. Performativität von Sound	63
5.2	Soundpotentiale	65
5.3	Vergleich der Arbeitsweisen: Bewegungen komponieren – Sound choreografieren	66
5.4	Der Gender-Shift	67
5.5	Energieprinzipien und Wahrnehmungsdramaturgien	68
5.6	Die ‚neue‘ Materialität	69
5.7	Tänzerische (Denk-)Figuren	71
5.7.1	Kontur	71
5.7.2	Silhouette	71
5.7.3	Schatten und Umriss	72
5.8	Ausblick	73

6. Bibliografie | 74

„We define our bodies by their physical limits. But we rarely stop to ask why this is.“¹

„To define is to limit.”²

¹ o. V., <http://www.stuk.be/en/program/ot-emotionality-jaw>, (10.12.17).

² Wilde, Oscar, *Das Bildnis des Dorian Gray*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, S. 205.

1. Zur Perspektive der Forscherin

1.1 Gegenstand und Fragestellung

Aktuelle Tendenzen im zeitgenössischen Tanz zeigen, wie das Verhältnis von Tanz und (elektronischer) Musik ChoreografInnen zu einer reflexiven Auseinandersetzung anregt.

Mit dem Aufkommen der elektronischen Musik wird der Verlust von Körperlichkeit, im Sinne der technologischen und ästhetischen „Entkoppelung von Bewegung und Klang“³, beklagt: „Denn dort wo kein sichtbarer *Klangkörper* mehr vorhanden ist, sondern bei der Produktion und Performance der Tracks auf Laptop, Sequenzer und andere technische Apparate gesetzt wird, steht erneut die Frage nach der Rolle des Körpers im Raum.“⁴

Aus tanztheoretischer Sicht lässt sich feststellen, dass die elektronische Musik mit ihrem viszeralen Beat den/die Tanzende(n) zu einer neuen Form von körperlicher Präsenz hinführt:

„In Debatten über Körper in der elektronischen Musik ist auffällig häufig von der physischen Begrenzung, vom Verdrängen oder gar Verschwinden des Körpers die Rede. Dies ist darauf zurückzuführen, dass dem Körper eine ambivalente Rolle zukommt. Scheint er in der Dimension der Musikerzeugung verdrängt durch die Technik der Maschinen, so erfährt er im Tanz zu eben jener Musik eine besonders hohe Relevanz.“⁵

Zum einen führt diese Beobachtung vor Augen, wie die elektronische Musik die Materialität der bewegten und sich bewegenden Körper in Schwebelage hält – verschiebt, betont oder verdrängt.⁶ Zum anderen wird Sound selbst zunehmend in seiner Materialität betrachtet: als Textur, „als tanzender Körper“⁷ – als Medium der Einschreibung, Einprägung und Aufzeichnung, aber auch der Ausgrenzung und Auflösung.

Im stetigen „Diskurs über die Rolle des Körpers“⁸ ist im Tanz gegenwärtig eine Neudeutung des Körpers zu beobachten, wonach elektronischer Sound ästhetische Erfahrungen hervorbringt, das Körperbewusstsein reflektiert und somatische Wahrnehmungsprozesse in

³ Harenberg, Michael/Daniel, Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: transcript 2010, S. 7.

⁴ Lebkücher, Sarah V., „Vibrating Bodies. Filmische Affektästhetik, somatische Wahrnehmung und intermediale Bildrepertoires im Technofilm“, http://othes.univie.ac.at/32014/1/2014-03-05_0707671.pdf 2014, (14.02.17), orig. Dipl., Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2014, S. 39.

⁵ Ebd., S. 7.

⁶ Vgl. Angerer, Marie-Luise, „Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der Körper“, in: Anna-Carolin Weber, Marie-Luise Angerer, Yvonne Hardt (Hg.), *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 79-96.

⁷ Hindi, Jassem, „Ghost Dancer“, <https://www.impulstanz.com/archive/2016/workshops/id3043/>, (26.06.2017).

⁸ Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 8.

Gang setzt. Diese Neuausrichtung zielt auf die Wahrnehmung des eigenen Körpers, seiner Teile, Grenzen und Bewegungen.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen lautet daher meine übergreifende Forschungsfrage:

Wie loten die Performances die ästhetischen Möglichkeiten der elektronischen Musik aus – welche Chancen, Grenzen und Herausforderungen stellt der Sound an den tanzenden Körper?

Die Intention dieser vorliegenden Studie⁹ ist es, Potentiale der elektronischen Musik aus formal-ästhetischer Perspektive zu beleuchten und im Detail der choreografischen Ansätze aufzuzeigen. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen deshalb drei Körperkonzepte und ihr Bewegungsmaterial, das durch tanztechnische und musikalische Verfahren geformt wird.

1.2 Übersicht der Kapitel

Die Einleitung gibt einen kurzen historischen Überblick und erläutert davon ausgehend das aktuelle Verhältnis von Musik und Tanz. Danach soll die elektronische Musik, deren Erzeugung und Funktion, mit Positionen des zeitgenössischen Tanzes konfrontiert- und gegenwärtige Trends bestimmt werden, um anschließend die Beispiele und ihren Kontext einzuordnen. Auf Basis derzeitiger Forschungs- und Quellenlage wird der Forschungsansatz dieser Arbeit präsentiert, die wissenschaftlichen Perspektiven auf den Gegenstand vorgestellt und methodische Entscheidungen begründet.

Im Kapitel *Sound als eine ästhetische Kategorie*¹⁰ liegt der Fokus auf dem Phänomen *Sound* in seinen spezifischen Erscheinungsformen.

Die Unterkapitel beschäftigen sich mit Mechanismen und der Wechselwirkung von Sehen und Hören und loten die ästhetischen und performativen Möglichkeiten von Sound aus.

Der vierte Part dieser Forschungsarbeit „*Performing Sounds*“ – *Musik, Tanz und Körperinszenierung* überträgt formale „Kompositionsverfahren“¹¹ der elektroakustischen- und elektronischen Musik auf die Choreografie des zeitgenössischen Tanzes. Was ist an

⁹ Überarbeitete Fassung der Masterarbeit im Fach Theaterwissenschaft, eingereicht an der Universität Wien, Studienrichtung Theater-, Film- und Medientheorie, März 2018.

¹⁰ Binas-Preisendörfer, Susanne, „Rau, süßlich, Transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff“, orig. in: *PopScriptum 10 – Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscip/themen/pst10/pst10_binas.htm, (14.02.17).

¹¹ Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*. Bielefeld: transcript 2015, S. 187.

elektronischer Musik im Hinblick auf Tanz und Choreografie strukturell besonders? Anhand dieser Frage sollen Soundpotentiale und „körperbezogene Aspekte“¹² in den Beispielen untersucht werden, um das Verhältnis zwischen elektronischer Musik, Tanz und Körper genauer zu definieren.

Der darauffolgende Abschnitt stellt die Arbeitsweisen der Choreografen und Tänzer Karol Tyminski, Jeftha van Dinther/Thiago Granato und Ian Kaler vor und soll die Funktion von Sound in den einzelnen Tanzperformances bestimmen.

In den drei ausgewählten Beispielen findet die elektronische Musik unterschiedliche Techniken zur Formgebung des Bewegungsmaterials: Das festgelegte Bewegungsmaterial kann mit Hilfe von „Kompositions-Tools“¹³ (Werkzeug) und musikalischen Verfahren (Technik) hergestellt werden. Die Analyse veranschaulicht die charakteristischen Körperdarstellungen und deren Bewegungsmotive an ausgewählten Passagen. Anhand von übergreifenden Kernfragen, mit der Berücksichtigung von kleineren Teilfragen, die auf besondere Charakteristika der Beispiele eingehen, wird die Analyse strukturiert und nach möglichen Lesarten im Hinblick auf das Verhältnis von Körper, Bewegung, Sound und theatraler Repräsentation gesucht.¹⁴

Der Schlussteil *Reflexion im Überblick* soll zusammenfassend klären, *ob* und *wie* die elektronische Musik als konstitutives, choreografisches Element und als dramaturgisch-ästhetische Verfahrensweise wirkungsvoll ist, indem er die Erkenntnisse der Analyse zusammenfasst und einander gegenüberstellt.

¹² Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 8.

¹³ Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 201.

¹⁴ Vgl. Brandstetter, Gabriele/Gabriele Klein (Hg.), „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer)“, in: *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“*, (2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage). Bielefeld: transcript 2015, S. 19.

2. Tanz und Musik im Diskurs

2.1 Derzeitiger Forschungsstand und Quellenlage

Obwohl Musik respektive Sound den Tanz seit Anbeginn in seiner Entwicklung begleitete, wurde ihre unterschiedliche Rolle und Funktion, vor allem seit dem Einzug in die technische Ära (ab 1990), tanzwissenschaftlich nie allumfassend beleuchtet.

Ausnahmen sind *Vibration Bodies* von Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein, die sich dem Phänomen Techno mit einem pop-kulturwissenschaftlichen Ansatz nähert, oder Publikationen, die sich speziell der Beziehung von Komposition und Choreografie im Ballett oder in der Oper widmen.

Der Band *Bewegungen zwischen Hören und Sehen*, der über 35 Beiträge zur Wechselbeziehung von Tanz und Musik versammelt, beschäftigt sich damit, „wie das Hören gleichzeitiges Sehen verändert (und umgekehrt) und inwiefern die Wahrnehmung akustischer und optischer Bewegungen neue Bewegungen zwischen dem Hören und Sehen entstehen lässt“¹⁵ und richtet den Fokus verstärkt auf Wahrnehmungs- und Wirkungsmechanismen. Für die Untersuchung werden Beispiele aus dem Bereich des Musik- und Tanztheaters, der Performance-Art, der Filmkunst und der Neuen Medien herangezogen.¹⁶

Zwar wurden Pioniere und renommierte Kollaborationen von KomponistInnen und ChoreografInnen, wie beispielsweise John Cage und Merce Cunningham oder William Forsythe und Thom Willems, in der Tanzwissenschaft mit etlichen Aufsätzen, Beiträgen und Monografien ausreichend gewürdigt, die elektronische Musik wurde ansonsten aber weitestgehend ausgeklammert. Eine umfassende Erforschung der Beziehung von elektronisch generierter Musik zur zeitgenössischen Choreografie scheint sich bisher noch niemand als Forschungsschwerpunkt angenommen zu haben. Das mag unter anderem an der Herausforderung liegen, sich dieser besonderen Verflechtung von Musik und Tanz, die ein interdisziplinäres Konzept verlangt, Disziplinen übergreifend zu widmen ohne dabei spezifische Fachkompetenzen zu vernachlässigen. Denn es wäre sicher zu kurz gegriffen, anzunehmen, die Themenkomplexe Körper und Musik wären allein durch die Tanzwissenschaft oder die Musikwissenschaft zu bewerkstelligen.

Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm vom Tanzarchiv Leipzig schreiben, „die Beziehung

¹⁵ Schroedter, Stephanie, „Tanz im Musiktheater. Musik im Tanztheater“, *Vorlesungsverzeichnis Freie Universität Berlin*, <http://www.fu-berlin.de/vv/de/modul?sm=62059&id=37686&p=121754&layout=print> 2013, Covertext (11.03.17).

¹⁶ Vgl. ebd.

von Musik und Choreographie müsste in seiner gesamten historischen Breite anhand mehrerer, möglichst zentraler Werke untersucht werden¹⁷. Ähnlich exemplarisch könnte man mit der jüngsten Entwicklung von Sound und Choreografie verfahren.

„Die Ästhetik der elektronischen Musik und die neu sich [sic!] ergebenden Fragen ihrer Aufführung sind zweifellos Gegenstände, die weiterer Reflexion bedürfen“, schreiben die Herausgeber Thomas Dézsy, Stefan Jena und Dieter Torkewitz in ihrem Vorwort zu *Zwischen Experiment und Kommerz* – einer musikwissenschaftlichen Fachpublikation.

Während sich Artikel, Aufsätze und Beiträge auf Tanzplattformen, die meisten davon online, bereits mit dieser Engführung auseinandersetzen, fehlt die tanzwissenschaftliche Abhandlung in den Bibliotheken.

„In der Bewegungsrecherche des zeitgenössischen Tanzes trat die Musik lange in den Hintergrund. Nun wird die Auseinandersetzung mit dem alten Verbündeten für viele Choreografen zu einer neuen Quelle der Inspiration, es öffnet sich ein fruchtbarer Zwischenraum zwischen den Künsten.“¹⁸

Dieser Absatz eröffnet die Einleitung eines Artikels, der versucht, die „Wechselseitige Inspiration“¹⁹ von Tanz und Musik in ein aktuelles Verhältnis zu setzen. Keine leichte Aufgabe in Anbetracht dessen, dass die Beziehung von Komposition und Choreografie ein stetiger Prozess ist, der sich im Verlauf der Geschichte vielfach verändert hat und sich fortwährend erneuert.

Aus dem Blickwinkel der Musik- und Medienwissenschaft wurde die Rolle des Körpers in den elektronischen Künsten²⁰ beispielsweise von Michael Harenberg, Daniel Weissberg und Meike Jansen thematisiert und wird auch zunehmend von jüngeren Soundstudien abgedeckt. Von Seiten der Tanzwissenschaft ist eine tiefergehende Auseinandersetzung mit der Rolle und der Bedeutung von elektronischer Musik im zeitgenössischen Tanz und in der Performance noch wünschenswert und bildet ein evidentes Forschungsdesiderat.

¹⁷ Malkiewicz, Michael/Jörg Rothkamm (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin 2007, Vorwort, S. 10.

¹⁸ Boldt, Esther, „Alte Verbündete: zeitgenössische Wechselbeziehungen in Tanz und Musik“, <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20363512.html> 2013, (10.10.16.).

¹⁹ Malkiewicz, Michael/Jörg Rothkamm (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, S. 10.

²⁰ Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 8.

2.2 Forschungsansatz und methodische Orientierung

„Wie können wir Tanz denken, sprechen, schreiben oder lesen?“²¹ – fragen Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein zu Beginn ihrer Einleitung zu *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzforschung*. „Tanz als wissenschaftlicher ‚Gegenstand‘ benötigt eine methodische und theoretische ‚Handwerkskiste‘, um die notwendigen Übertragungsleistungen von Bewegung in Sprache, von Choreografie in einen akademischen Diskurs, von Kunst in Wissenschaft vollziehen zu können“²², konstatieren sie weiter.

Diese Arbeit soll aus einer aufführungsanalytischen und wirkungsästhetischen Perspektive beleuchtet werden. Die Performances werden mit einer theaterwissenschaftlichen Methode wie sie Matthias Warstat definiert, analysiert: bestehend aus dem „Konzept der Aufführung“ und der „Idee der ästhetischen Wahrnehmung“.²³

Dabei werden die Aspekte der Interaktion von Performer und Publikum bewusst ausgespart, weil deren zeiträumliche Ko-Präsenz auf der Videoaufzeichnung nicht erschlossen werden kann. Stattdessen sollen dynamische Ordnungen und raumzeitliche Prozesse innerhalb des Bühnenraums berücksichtigt werden, die der Theaterwissenschaft, der Tanzwissenschaft, der Musikwissenschaft und auch den Performance-Studies immanent sind. Eine interdisziplinäre Verschränkung der Methoden ist bei der Tanzforschung deshalb unumgänglich.

Aufführungsanalytisch zu arbeiten, beinhaltet für mich vor allem ein Nachdenken über die performativen Erscheinungsformen von Sound und die Reflexion der ästhetischen Wahrnehmung. In Verbindung mit der tanzwissenschaftlichen Methode der Bewegungsanalyse soll sich die Arbeit auf einzelne Bewegungsmuster und charakteristische Körperdarstellungen beschränken und sich keinem konkreten methodischen Verfahren – wie etwa der *Inventarisierung von Bewegung* (IVB) oder der *Kestenberg-Methode* – bedienen, die für reine Bewegungsanalysen mit eigenem Kategorie-System entwickelt wurden.²⁴

Die Kategorien zur Beschreibung des Verhältnisses von Sound und Tanz, werden in der folgenden Arbeit durch einen Diskurs erläutert, der Medien-, Musik- und Tanztheorie verbindet. Die Analyse von Körper- und Bewegungstheorien ist immer im Hinblick auf eine

²¹ Brandstetter, Gabriele/Gabriele Klein (Hg.), „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer)“, S. 11.

²² Ebd.

²³ Warstat, Matthias, „Didaktische Potenziale und Erfordernisse der Aufführungsanalyse. Thesen zu einer theaterwissenschaftlichen Methode im Unterricht“, in: *Wege ins Theater. Spielen, Zuschauen, Urteilen*. Bönningshausen, Marion/ Gabriele Paule (Hg.). Berlin: LIT Verlag 2011, S. 51.

²⁴ Vgl. Brandstetter, Gabriele/Gabriele Klein (Hg.), „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer)“, S. 12.

„Fragmentierung des Blicks“²⁵ zu verstehen und als *eine* mögliche Lesart – die der Verfasserin – zu bewerten.²⁶ Zu diesem Untersuchungsfeld gibt es gewiss mehrere Forschungszugänge, unterschiedliche (fachspezifische) Deutungen und viele denkbare Herangehensweisen.

Dieser Forschungszugang erfolgt aus der Theater- und Tanzwissenschaft und nähert sich der Fragestellung mit einem formal-ästhetischen Ansatz. Die Arbeit reflektiert die künstlerische Praxis und die Arbeitsweisen der Choreografen genauso, wie die Körper-Klang Darstellungsqualitäten und ihre Bedeutung auf struktureller Ebene.²⁷

Da es sich hier um eine interdisziplinäre Forschungsarbeit handelt und eine einheitliche Terminologie fehlt, erschien es mir wichtig, auch ‚eigene‘ Beschreibungskategorien für die Bewegungssprache und die choreografischen Motive zu finden. Die vorliegenden methodischen Verfahren der elektronischen Musik wurden deshalb ihrem ‚Gegenstand‘ entsprechend modifiziert und dienen auch als Beschreibungskategorien der Choreografien. Ein für die Tanzwissenschaft und die Musikwissenschaft adäquates Fachvokabular wurde u.a. aus *der Choreografische Baukasten* von Gabriele Klein und *Das Lexikon der elektronischen Musik* von Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert entnommen.²⁸

Der Fokus der Analyse, die konsequent auf das Verhältnis von Tanz und Sound ausgerichtet ist, liegt klar perspektiviert auf dem choreografischen Aspekt der elektronischen Musik.

„Keine der beiden Künste ist vorrangig da, um die jeweils andere zu illustrieren, sondern sie treten in eine Auseinandersetzung auf Augenhöhe, die einen fruchtbaren Raum zwischen den Künsten öffnet. In diesem findet eine strukturelle Übertragung statt, Musik wird als Bewegung gedacht und die Bewegung als Musik. So legt der Zwischenraum neue Schichten der Wahrnehmung frei und zeigt in der strukturellen Auseinandersetzung der Künste Brüche wie Verwandtschaftslinien auf.“²⁹

Das Zitat dient hier als Ausgangspunkt und soll als Hypothese „die gleichberechtigte Auseinandersetzung zwischen Musik und Tanz“³⁰ anhand der Beispiele verifizieren oder auch widerlegen. Die vorliegende Arbeit soll die Bedeutung, Funktion und „ästhetische Konsequenz“³¹ von Sound im zeitgenössischen Tanz und in der Performance aufzeigen und den aktuellen Forschungsstand der Musik-, Medien- und Tanzwissenschaft erweitern.

²⁵ Vgl. Brandstetter, Gabriele/Gabriele Klein (Hg.), „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer)“, S. 14.

²⁶ Einige Denkansätze beruhen auf intuitiven Einfällen und Vorstellungen, insbesondere in Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsphänomenen und dem breiten Deutungsspektrum – auch das ist eine methodische Überlegung. Überhaupt hat die Intuition einen großen Stellenwert in dieser Forschungsarbeit.

²⁷ Vgl. Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 7.

²⁸ Vgl. Brandstetter, Gabriele/Gabriele Klein (Hg.), „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer)“, S. 9.

²⁹ Boldt, Esther, „Alte Verbündete: zeitgenössische Wechselbeziehungen in Tanz und Musik“.

³⁰ Ebd.

³¹ Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 8.

2.3 Zur Auswahl der Beispiele

In der Tanzgeschichte bildet ihr wechselndes Verhältnis zu Musik „ein wiederkehrendes Motiv choreografischer Erneuerung.“³² Will man die unterschiedliche Herangehensweise von ChoreografInnen erschließen, empfiehlt Monika Woitas „die Auswahl divergierender Fallbeispiele, um eine möglichst große Bandbreite denkbarer Bezugnahmen zu erfassen“³³ ohne dabei den thematischen Rahmen dieser Arbeit zu sprengen. Um die Funktion und den Stellenwert der (elektronischen) Musik für den Tanz und insbesondere in den Choreografien sichtbar zu machen, habe ich diese Empfehlung berücksichtigt und Karol Tyminski, Jefta van Dinther/Thiago Granato³⁴ und Ian Kaler für meine Studie ausgewählt.³⁵

Alter, Geschlecht und Herkunft hatten keinerlei Einfluss auf die Auswahl. Sowohl die Tatsache, dass alle Beispiele im Zeitraum von einem Jahr (2015-2016) von mir live rezipiert wurden, demnach zu den zeitgenössischen Choreografien zählen, als auch ihre thematische und tanzästhetische Auseinandersetzung, die sie miteinander verbindet, war dabei als Kriterium für meine Auswahl ausschlaggebend. Sie sind exemplarisch und zugleich individuell, da sie unterschiedliche Möglichkeiten des Umgangs mit elektronischer Musik (re-)präsentieren.

Obwohl alle drei Choreografen ausschließlich mit Sound operieren, verfolgen ihre Arbeitsweisen verschiedene Ansätze und Konzepte.

Karol Tyminski, Jefta van Dinther/Thiago Granato und Ian Kaler haben unterschiedliche Soundtechniken als Element der Choreografie entwickelt und auch einen eigenen Zugang zur Musik für den Tanz gewählt, der sich formal voneinander unterscheidet:

- *This is a Musical* von Karol Tyminski widmet sich der Produktion von Körperklang als Bewegungsrecherche.
- *This is Concrete* von Jefta van Dinther und Thiago Granato sucht nach der tänzerischen Übertragung von Sound und der Modellierung ihrer Körper.
- *o.T. | (The emotionality of the jaw)* von Ian Kaler setzt Bewegungsakzente, die nicht durch die elektronische Musik motiviert sind und veranschaulicht ein Verfahren das im Kontrast zu einer am Beat basierenden Bewegung steht.³⁶

³² Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/45>, (14.02.17), Abstract, S. 1.

³³ Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, in: *Diskussion Musikpädagogik*, Heft 65 Musik bewegt. Hamburg: Hildegard Junker Verlag 2015, S. 27.

³⁴ *This is Concrete* ist eine Choreografie von Jefta van Dinther und Thiago Granato. Da der Choreograf Jefta van Dinther allerdings thematisch (alle seine bisherigen Choreografien arbeiten mit Sound) für meine Masterarbeit relevanter scheint, wird der Fokus der Analyse vermehrt auf seiner künstlerischen Herangehens- und Arbeitsweise liegen. Thiago Granato war zum gleichen Anteil an der Konzeption der Choreografie von *This is Concrete* beteiligt. Die Bewegungsanalyse wird auf beide Performer ausgerichtet.

³⁵ Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 27.

³⁶ Vgl. Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 202.

Die Analyse will die Funktionsweisen von Sound in den jeweiligen choreografischen Ansätzen, sowie die Bedingungen zwischen der Bewegungs- und Soundebene, die individuell näher bestimmt werden sollen, untersuchen. Auch der Aspekt der Clubästhetik wird bei allen Beispielen mit-reflektiert.

2.4 Zum Verhältnis von Musik und Tanz

Beide Kunstformen beeinflussen sich seit ihren Anfängen gegenseitig: sie illustrieren, dominieren, untermalen, begleiten den jeweils anderen Part. Welche Kunstform die ältere ist, bleibt kontrovers. Sicher ist, dass sowohl der Tanz, als auch die Musik ihren Ursprung im menschlichen Körper haben.³⁷ Der Körper dient als Mittler und Projektionsfläche – der Rhythmus gilt universell als das verbindende Element, der Gehörtes (Musik) und Gesehenes (Tanz) in Zeitabschnitte unterteilt.³⁸

Diese Liaison zeigt sich in der gemeinsamen Geschichte, in der die Rollen und Funktionen immer wieder neu verhandelt wurden, bis hin zu der Etablierung als eigenständige Kunstform. Dazu waren viele Jahrhunderte und gesellschaftliche Umbrüche erforderlich. Zentrale Meilensteine sind für die heutigen Konzepte maßgeblich, denn nur aus der gemeinsamen Entwicklung lassen sich aktuelle Trends auch bestimmen und herausleiten.

Ein historischer Abriss der Beziehung von Musik und Choreografie soll die bedeutendsten Stationen aufzeigen. Bei der Erforschung zeitgenössischer Tendenzen mit den jüngsten Arbeiten sollen Antworten auf folgende Fragen gefunden werden: „Welche Formate von Musik und Tanz gibt es aktuell? Wie beeinflussen sich Musik und Tanz darin? Und wie kann diese Formation dadurch bewertet werden?“³⁹

Gabriele Klein sieht die historische Genese des Tanzes in drei maßgeblichen ‚Schüben‘ vollzogen: In der Renaissance, dem Barock und der Moderne.⁴⁰

Betrachtet man die gemeinsame Entwicklung von Tanz und Musik, wird auffällig, dass sich beide Künste im Laufe der Jahrhunderte voneinander abgenabelt haben und, vor allem, dass sie auch unabhängig voneinander bestehen können.⁴¹

Die Distanzierung war essentiell, um wieder zueinander zu finden, in einem anderen Verhältnis, in dem historische Strukturen, technische Stile und ästhetische Formen der Zusammenarbeit

³⁷ Vgl. Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, Abstract, S. 1.

³⁸ Vgl. Boldt, Esther, „Alte Verbündete: zeitgenössische Wechselbeziehungen in Tanz und Musik“.

³⁹ Alge, Barbara, „160070 PS Music and Dance (2016S)“, *Vorlesungsverzeichnis Universität Wien*, http://online.univie.ac.at/vlvz?titel=&match_t=substring&zuname=Alge&vorname=&match=substring&lvnr=&sprachauswahl=1&von_t=&von_m=&von_j=&wt=&von_stunde=&von_min=&bis_stunde=&bis_min=&semester=S2016&extended=Y 2016, (10.11.16.).

⁴⁰ Vgl. Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 21.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 22.

choreografisch und musikalisch immer wieder neu kontextualisiert werden können. Interessant scheint mir auch der Aspekt, dass man die andere Kunstform nicht zwingend braucht, um die eigene zu erhalten oder aufzuwerten, sich aber gerne verbündet, um das Gesamtkunstwerk – das alle Kunstgattungen vereint – zu bereichern.

Untersucht man nicht nur das historische Verhältnis von Tanz und Musik zueinander, sondern auch deren Aufgabenverteilung, zeigt sich, dass auch sie sich entscheidend verändert hat.⁴²

Wie eng dieses Bündnis von Tanz und Musik einst war, lässt sich vor allem an der Personalunion der Tänzer-Musiker veranschaulichen.⁴³ Diese Konstellation blieb auch in den nachfolgenden Jahrhunderten weitestgehend bestehen. Hinsichtlich des wechselnden Verhältnisses von Tanz zur Musik lohnt sich ein Blick auf einzelne geschichtliche Stationen, die für die heutige Trendforschung und den Umgang mit Sound prägend sind. An dieser Stelle unternehme ich deshalb den Versuch, die unterschiedlichen Konzepte von Musik und Tanz respektive Komposition und Choreografie durch einen überschaubaren geschichtlichen Abriss zusammenzutragen.

⁴² Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 26.

⁴³ Vgl. Werremeyer, Jörg, *Die grossen Komponisten: Wissen leicht gemacht*. München: Compact 2005.

2.5 Historische Genese

Musik und Tanz finden erstmals im Reigentanz oder auch in der antiken Form als chorischer Tanz⁴⁴ zusammen. Das griechische Wort *choros* bezeichnet die Gruppe der TänzerInnen, die zugleich SängerInnen waren ebenso, wie den Tanz zu Gesang selbst.⁴⁵ Im Mittelalter waren es GauklerInnen und SpielmacherInnen die MusikerInnen, SängerInnen, SchauspielerInnen und TänzerInnen in einem verkörperten.⁴⁶

Im Schamanismus wurde der tranceartige Tanz mit musikalischer Begleitung in Form von ekstatischen Ritualen und kultischer Handlung zusammengeführt.⁴⁷

Im höfischen Ballet („Ballet de cour“⁴⁸) des 17. Jahrhunderts stammten die Melodien für die getanzten Entrées von sogenannten „baladins et violons“⁴⁹ – Musiker, die auch Tänzer beziehungsweise Tanzmeister waren.⁵⁰ Einer der bekanntesten von ihnen war Jean-Baptiste Lully, der am Hofe Ludwigs XIV. die Ballette durch Gesang, Tanz, Rezitationen und Zwischenspiele verdichtete, wodurch er die Form der Ballettoper („Opéra-ballett“) begründete.⁵¹

Die Tanzmeister-Komponisten hatten ein gleichermaßen umfangreiches Wissen über Orchester, Instrumentalmusik und Tänze⁵²: „Tempo, Dynamik oder Phrasierung von Bewegungen sowie die daraus resultierenden Anforderungen an die Musik musste diesen tanzenden Komponisten nicht erst vermittelt werden“⁵³. In der Oper wird der Tanz trotz seiner zunehmenden Professionalisierung zunächst als „visuelles Ornament der Musik“⁵⁴ herabgewürdigt.⁵⁵

Ein Wendepunkt in der Geschichte des Tanzes ist mit Sicherheit die Tanznotation, die etwa seit dem 16. Jahrhundert angefertigt wird. Unter dem Titel *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse*⁵⁶ publiziert Raoul-Auger Feuillet 1700 erstmals die Notation von Pierre Beauchamp und markiert damit die ‚Geburtsstunde‘ des Begriffes *Choreografie*.⁵⁷

⁴⁴ Vgl. Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 2.

⁴⁵ Vgl. Blankenburg, Walter (1952 / 1989), „Chor“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 2. Kassel und Basel: Bärenreiter, S. 1230-1265.

⁴⁶ Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 26.

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 23.

⁴⁹ Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 26.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Werremeyer, Jörg, *Die grossen Komponisten: Wissen leicht gemacht*, S. 20.

⁵² Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 26.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, Abstract, S. 1.

⁵⁵ Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 26. / Vgl. Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, Abstract, S. 1.

⁵⁶ Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 2.

⁵⁷ Vgl. ebd.

Die Verschriftlichung des Tanzes verändert die Beziehung von Tanz zu Musik nachhaltig. Bei einer Tanznotation wird die Bewegungsabfolge in ein Zeichensystem übertragen und ist vergleichbar mit der Notenschrift für Musik. Damit scheint der Tanz als Kunstform revolutioniert und der Musik erstmals gleichgestellt zu sein. Die Aufzeichnungsversuche bleiben aber nicht ohne Widersacher. Der Ballettreformer Jean Georges Noverre (19. Jahrhundert) lehnte die Tanzschrift vehement ab. Ein spontaner Akt des Lesens, wie bei Texten oder Musiknoten, sei bei Bewegungsabfolgen eines in sich hoch komplexen Körpers schier unmöglich.⁵⁸

Es folgen etliche Tanznotationen, davon die populärsten Versuche im 20. Jahrhundert von Rudolf Laban und Joan Benesh. Da sich keine einheitliche Verschriftlichung des Tanzes durchsetzen kann, bleibt die Musik als Ordnungssystem für den Tanz weiterhin bestimmend.⁵⁹ Noch im 19. Jahrhundert markieren die Ballettmusiken Tschaikowskij den Beginn des „sinfonischen Balletts“⁶⁰ – *Schwanensee*, *Dornröschen* und der *Nussknacker* sind wegweisend in der Umsetzung von Musik, Bewegungsablauf sowie szenischer Darstellung und werden zu unumstrittenen Klassikern des russischen Ballettrepertoires.⁶¹ Die kompositorisch-choreografische Kooperation von Marius Petipa und Pjotr Iljitsch Tschaikowsky erwies sich als äußerst erfolgreich: „Die wachsende Anerkennung des Tanzes als selbstständige Kunstgattung zeitigte eine zunehmende Ästhetisierung des Bühnentanzes, die schließlich im ‚romantischen Ballett‘ des 19. Jahrhunderts und im Kult um die ‚auf Spitze‘ tanzende Ballerina ihren Höhepunkt fand.“⁶²

Am Ende des 19. Jahrhunderts begegnet man vermehrt dem Begriff kinästhetisch, „das die Wahrnehmung der Bewegung durch die Sinne meint und den Fokus auf die innere Wahrnehmung der sich Bewegenden richtet“⁶³.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts markiert ein ästhetisches Umdenken und „wurde wohl nicht unerheblich auch durch [Igor, Anm. d. Verf.] Strawinskys körperliches Musikverständnis

⁵⁸ Vgl. Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 26.

⁵⁹ Vgl. Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 2.

⁶⁰ ist ein „Ballett, das die musikalischen Inhalte der ihm zugrundeliegenden Komposition mit abstrakt-choreografischen Mitteln wiederzugeben versucht; die Bezeichnung stammt aus den 1930er-Jahren. In Westeuropa setzte sich die Bezeichnung abstraktes Ballett und ‚Ballett pur‘ durch.“ Zit. nach dem Eintrag in: *Universal-Lexikon*, 2012 http://universal_lexikon.deacademic.com/301639/sinfonisches_Ballett, (14.02.17). Vgl. Strzysch-Siebeck, Marianne, *Der Brockhaus Musik: Personen, Epochen, Sachbegriffe*; [Komponisten, Interpreten, Werke, Sachbegriffe], Lexikonredaktion Verlag F. A. Brockhaus (Hg.). Mannheim 2001, S. 732.

⁶¹ Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 28-29.

⁶² Thoraus, Thomas/Klaus-Jürgen Sembach, „Die Verzauberung der Welt. Die Klassik des Tanzes von 1713-1913“, *Deutsches Tanzarchiv Köln*, <http://www.sk-kultur.de/tanz/tanzmuseum/seiten13/ausstellung.htm> 2013, (14.02.2017).

⁶³ Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 27.

geprägt“⁶⁴. Gleichberechtigt kommen beide Künste wieder in den Uraufführungen der Ballets Russes (1909-1929) zusammen.⁶⁵ Diese Produktionen zeigen den hohen Stellenwert der Verbindung von Tanz, Musik und Malerei. Im Prozess sollte die Autonomie jeder Sparte gewahrt bleiben.⁶⁶

Valeska Gert setzte bereits 1931 in „Geräuschiern“⁶⁷ ihre Stimme als Vokalmusik ein, die sich hauptsächlich durch Geräusche des Kehlkopfes artikuliert.⁶⁸

Isadora Duncan improvisierte zu klassischer Musik von Frédéric Chopin oder Richard Wagner und sah die Musik als Grundelement, ja als „kosmisches Medium“⁶⁹, das es ihr möglich machte, ihr Innerstes auszudrücken. Für Loïe Fuller war die Musik wiederum nur eines unter vielen „visuell rhythmisierenden Elementen“⁷⁰.

Weitere Entwicklungen in Richtung Emanzipation des Tanzes finden sich beispielsweise auch bei Mary Wigman, die sich von dem Diktat der Musik befreit⁷¹, oder dem Ballettreformator Rudolf von Laban, der den „absoluten Tanz“ oder den „stummen Tanz“ fordert.⁷² Beide empfinden das musikalische Element als etwas, das die „Unmittelbarkeit der tänzerischen Expression“⁷³ erheblich schwächt.

Mitte des 20. Jahrhunderts trennen Merce Cunningham – als Vertreter des Post-Modern Dance – und John Cage „die Kompositionsprozesse von Choreografie und Sound“⁷⁴. Sie arbeiten mit „Kopplungstechniken, über die der Tanz andere Medien beeinflusst“⁷⁵. Ihre Zusammenarbeit beruht auf dem Grundsatz „der getrennten Entwicklung und Erarbeitung von Klang/Musik und Tanz/Bewegung“⁷⁶.

Den Aufbruch von Gattungsgrenzen propagierten in den 1950er und 1960er Jahren zahlreiche

⁶⁴ Vgl. Woitas, Monika, „Konstruktionen für Auge und Ohr – kompositorische Verfahren und choreographisches Denken bei Igor Strawinsky“, in: Mosch, Ulrich u.a. (Hg.): *Annäherungen*. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag. Saarbrücken 2008, S. 3.

⁶⁵ Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, Abstract, S. 1.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 3.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Vgl. Gert, Valeska, *Mein Weg*. Leipzig 1931. (2. gering veränd. Aufl. im Selbstverlag o.O.u.J., ca. 1950); reprint in: Wolfgang Müller, Valeska Gert, *Ästhetik der Präsenzen*. Berlin: Schmitz 2010.

⁶⁹ Huschka, Sabine, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königskausen & Neumann 2000, S. 77.

⁷⁰ Brandstetter, Gabriele, „La Destruction fut ma Beatrice“ – Zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loie Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur, in: Erika Fischer-Lichte, Klaus Schwind (Hg.), *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1991, S. 333., zitiert aus Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 3.

⁷¹ Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 26.

⁷² Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 3.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, Abstract, S. 1.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Büscher, Barbara, „Simultaneität, Überlagerung und technische Kopplung zweier Performance-Systeme. Die Cunningham Dance Company und Live Electronic Music 1965-72“, in: Michael Malkiewicz/Jörg Rothkamm (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin 2007, S. 258.

TänzerInnen wie Simone Forti oder Yvonne Rainer. Sie orientierten sich an alltäglichen Bewegungssequenzen, ohne eine musikalische Vorgabe.⁷⁷

Im Tanztheater von Pina Bausch und im choreografischen Theater von Johann Kresnik fungiert die Musik wieder als erzählerisches Mittel. Beide sprechen sich klar gegen den abstrakten Tanz aus.⁷⁸

Im Ballett der 1980iger Jahre bleibt die künstlerische Separation von Choreografin und KomponistIn bestehen, jedoch werden Sounds erstmals zur Dekonstruktion des klassischen Tanzes verwendet, wie bei der Zusammenarbeit von Thom Willems und William Forsythe.⁷⁹

Mit Aufkommen des technischen Zeitalters ermöglicht der Computer, den Klang direkt aus Bewegungen zu generieren, indem Körperinformationen „digital verarbeitet und in Sound, [Bild oder Lichteffekte] übersetzt“⁸⁰ werden. Jérôme Bel und Xavier Le Roy setzen seit den 1990er Jahren Sound verstärkt als wichtiges Element zur Konzeption von Stücken ein und hinterfragen „das Verhältnis von Körperlichkeit und Klangerlebnis“⁸¹.

Auch im 21. Jahrhundert ist die Beziehung von Bewegung und Musik ein wiederkehrendes Thema. Beispielsweise erforscht die Choreografin Anne Teresa de Keersmaeker die Verdichtung und Ausdehnung von Zeit, „um sie in einem choreografischen Kontrapunkt von Klängen, Gesten, Bewegungen und der Dynamik des Raums zu versetzen“⁸².

Heutige ChoreografInnen orientieren sich nicht mehr an einem bestimmten Tanz- oder Musikstil. Während in vergangenen Kollaborationen der Fokus – stark vereinfacht gesagt – entweder auf eine dramaturgisch-literarische Form oder eine choreografisch-tänzerische Form gelegt wurde, ist es bei aktuellen Produktionen schwierig, ihre Arbeitstechnik formal zu kategorisieren und einzuordnen.⁸³

Wie sieht also eine zeitgemäße künstlerische Synergie von Musik und Tanz heute aus?

Aktuelle (2015-2017) choreografische Arbeiten thematisieren wieder vermehrt das Verhältnis von Bewegung und Sound. Der Laptop hat zudem neue Möglichkeiten für die Musikproduktion entwickelt, die es vielen ChoreografInnen erlaubt, selbst zu ‚komponieren‘, wie etwa die Wiener Choreografin Doris Uhlich, die in *Ravemachine* (2016) „die Sounds des elektrischen

⁷⁷ Vgl. Geldmacher, Pamela, *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: transcript: 2015, S. 321.

⁷⁸ Vgl. Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 3.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 5.

⁸¹ Ebd.

⁸² o.V., „GREATEST HITS 2014 ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / ROSAS / ICTUS ENSEMBLE: VORTEX TEMPORUM“, *Kampnagel*, <http://www.kampnagel.de/de/programm/vortex-temporum/?rubrik=archiv> 2014, (14.02.17).

⁸³ Vgl. Graber, Oliver P., „Komposition und Choreographie-Aspekte ihres Zusammenwirkens“, Diss., Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 1997, S. 5-6.

Rollstuhls ihres Partners sampelt, verstärkt und in wummernde Techno-Beats übersetzt⁸⁴. Auch in *Boom Bodies* (2016) gelangen ihre TänzerInnen durch elektronische Sounds in einen „kollektiven Bewegungsrausch, der sie an ihre physischen Grenzen bringt“⁸⁵.

Der Körper wird im 21. Jahrhundert erneut „emphatisch als Hort und Retter alles Musikalischen inszeniert“⁸⁶. Aktuelle Tendenzen sind gleichermaßen Soundexperiment und Bewegungsrecherche: TänzerInnen, Choreografinnen, KomponistInnen und SounddesignerInnen bearbeiten dabei eigenständig dasselbe Konzept mit einem gemeinsamen künstlerischen Ziel und einer ähnlichen ästhetischen Grundeinstellung.⁸⁷

2.6 Aktuelle Formate und gegenwärtige Trends

Die Beziehung von (elektronischer) Musik und Tanz ist in ihrem Verhältnis zueinander unendlich variierbar. Choreografinnen und MusikerInnen, die aktuell nach neuen Relationen forschen, entdecken die Zwischenräume und Ordnungen von Bewegung und Sound für ihre choreografische Recherche.⁸⁸ Das Verhältnis von Tanz zu (elektronischer) Musik neu zu arrangieren, setzt gleichzeitig die Hinterfragung des eigenen Körperseins, des Körpergebrauchs und darüber hinaus die kritische Betrachtung der eigenen Kunstgattung voraus. Thorsten Teubl (Tanzdramaturg am Staatstheater Kassel) sieht im zeitgenössischen Tanz „ein Medium der Grenzüberschreitung“⁸⁹, das „durch das Hinterfragen von Konventionen und Aufführungstraditionen, nach neuen Produktions- und Präsentationsformen“⁹⁰ verlangt. „Technoider Sound“⁹¹ hat vor allem in der Darstellenden Kunst Hochkonjunktur.

Durch die wachsende Bedeutung von Sound im Tanz entstehen neue Formate, in denen die Tanzenden zu polymorphen Wesen avancieren, wenn sie etwa in einer Aufführung als Musizierende, Performende, Instrument, Geräusch und Soundmaschine in einem agieren.⁹²

⁸⁴ o.V., Programmtext zu „Ravemachine“ von Doris Uhlich, <http://www.dorisuhlich.at/de/projekte/30-ravemachine> 2016, (16.03.17).

⁸⁵ o.V., Programmtext zu „Boom Bodies“ von Doris Uhlich, http://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2017/2017_04_April-2017/2017_04_feedback_Doris-Uhlich 2017, (16.03.17).

⁸⁶ Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 8.

⁸⁷ Vgl. Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 5.

⁸⁸ Vgl. Rotteveel, Tian, „Eine unendliche Affäre. Über das Verhältnis zwischen Musik und Tanz“, in: *Tanzraum Berlin Magazin*, <http://tanzraumberlin.de/Magazin-Artikel--435-0.html?id=626> 2015, (14.02.17).

⁸⁹ Teubl, Thorsten, „Tanzdramaturgie im Spannungsfeld von Kunst und Management. Ein Gespräch mit Thorsten Teubl“, in: Yvonne Hardt, Martin Stern (Hg.), *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld: transcript 2011, S. 108.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Binas-Preisendörfer, Susanne, „Rau, süßlich, Transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff“, S. 6.

⁹² Vgl. Boldt, Esther, „Alte Verbündete: zeitgenössische Wechselbeziehungen in Tanz und Musik“.

Zu beobachten ist der Versuch junger ChoreografInnen, zeitgenössische Formen und Formate akustischer und performativer Künste zu erkunden und die Musik noch stärker in die Choreografie, als deren elementarer Bestandteil, zu integrieren. Hybride Konzepte besetzen zunehmend die Bühnen. „Ein Phänomen der letzten Jahre ist beispielsweise das Konzert als choreografische Form. Ausgehend von einem klanglichen Blickwinkel, werden Mittel wie Intensität, Rhythmus, Klangfarbe verwendet, um choreografisches Material zu generieren und zu organisieren.“⁹³, stellt der Choreograf Tian Rotteveel fest.

Die historischen Entwicklungen haben gezeigt, dass Musik und Tanz als Kunstform unabhängig voneinander existieren können. Sie sind nicht mehr zwingend aufeinander angewiesen, aber kommentieren sich gegenseitig, treten in einen Dialog, greifen ineinander und nehmen aufeinander Einfluss. Deshalb erscheint es mir wesentlich, zu hinterfragen, wie musikalische Strukturen für die Konzeption einer Choreografie aktuell genutzt werden.

⁹³ Rotteveel, Tian, „Eine unendliche Affäre. Über das Verhältnis zwischen Musik und Tanz“.

3. Sound als ästhetische Kategorie

In diesem Kapitel sollen Dramaturgien, Ästhetiken und Theorien des Zusammen- und Wechselspiels⁹⁴ von choreografierten Bewegungen und Musik, Klängen, Geräuschen – zusammengefasst als *Sound* – innerhalb eines tanzwissenschaftlichen Untersuchungsfeldes aufgezeigt werden.⁹⁵

3.1 Sound als Begriff

Der Begriff *Sound*, englisch für Klang, wird heute nahezu alltäglich verwendet.⁹⁶

Was aber definiert, impliziert *Sound*? Unterscheidet sich *Sound* von Musik und gibt es eine Abgrenzung zum Geräusch? Terminologisch lässt sich *Sound* als Begriff schwer eingrenzen, weil sich im Laufe der Zeit je nach Fachbereich auch unterschiedliche Perspektiven auf das Thema *Sound* entwickelt haben.⁹⁷ Fest steht, dass das Wort *Sound* 1973 das erste Mal im Duden zu finden ist.⁹⁸ *Sound* wird hier verstanden als „für einen Instrumentalisten, eine Gruppe oder einen Stil charakteristischer Klang, charakteristische Klangfarbe“⁹⁹.

Sound meint aber auch alles auditiv Wahrnehmbare, also Schall ganz allgemein, oder nicht identifizierbare beziehungsweise konkret zu benennende Geräusche und Klangeffekte.¹⁰⁰

Experimente mit *Sound* und Geräusch finden schon seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts statt. Der performative Aspekt der Musik¹⁰¹ wurde seitdem sukzessive ausgedehnt und führte zu einer „neuen Ästhetik der Tonkunst“¹⁰². „Das Geräusch emanzipierte sich und wurde neben dem Klang, dem Ton und der Stille zu einem gleichberechtigten Kompositionsmaterial“¹⁰³, schreibt Peter Weibel – „nicht Komponisten und Musiker“, sondern „vor allem Medien- und Konzeptkünstler“ hätten „die Welt des Tons“ und „die Klangkunst weiterentwickelt“.¹⁰⁴

⁹⁴ Schroedter, Stephanie, „Tanz im Musiktheater. Musik im Tanztheater“.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. Schätzlein, Frank, „Sound und Sounddesign in Medien und Forschung“, in: Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft – GfM. Bd. 12), Volltext als PDF unter: http://www.frank-schaetzlein.de/texte/sound_gfm2005.pdf, (10.02.17), S. 24.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. o.V., *DUDEN Rechtschreibung*. 17., Neubearbeitung und erw. Aufl. Mannheim 1973, S. 176.

⁹⁹ o.V., Dudenredaktion, Stichwort: „Sound“, in: *Duden online*. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Sound> (11.03.17).

¹⁰⁰ Vgl. Schätzlein, Frank, „Sound und Sounddesign in Medien und Forschung“, S. 26.

¹⁰¹ Siehe dazu Weibel, Peter, „Sound Art. Klang als Medium der Kunst“, in: *ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe*, <http://soundart.zkm.de/informationen/sound-art-klang-als-medium-der-kunst-peter-weibel/>, (20.03.17).

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Weibel, Peter, „Sound Art. Klang als Medium der Kunst“.

Bereits die ästhetischen Avantgarden der 1950er und -60er haben diese Visionen in zahlreichen Aktionen und Happenings mit neu gestalteten Instrumenten verwirklicht und so zu einer Ausweitung des Musik-Begriffs beigetragen¹⁰⁵, wie Peter Weibel weiter erklärt:

„Alles, was klingt, gehört zur Kunst des Klangs. Ob das Zischen von heißem Blei beim Eintauchen in kaltes Wasser, ob das Aufschlagen von Holzstäben auf verrostete Rollläden, ob die Klänge präparierter Klaviere – alle Töne, Geräusche und Klänge sind Teil des neuen Klangkosmos.“¹⁰⁶

Sound akzeptiert alle hörbaren Phänomene als musikalisches Material.¹⁰⁷ Neben Definitionen wie Klangwirkung oder Klangqualität, die sich in Wörterbüchern und Lexika bis heute durchgesetzt und etabliert haben, vergrößert sich die Bandbreite dessen was Sound als Begriff birgt kontinuierlich. Tendenziell sogar auch über das rein Musikalische hinausgehend.¹⁰⁸

In diesem Beitrag wird Sound terminologisch als charakteristischer (elektronisch hergestellter) Klang verwendet und bezeichnet alle musikalischen Phänomene, die elektronisch erzeugt oder verfremdet werden.

3.2 Sound als eine ästhetische Kategorie des Tanzes

Der Begriff des Ästhetischen wird im heutigen Alltags-Sprachgebrauch vorherrschend mit dem Visuellen gedacht, das als schön, geschmackvoll oder ansprechend bewertet wird. Ästhetik, von altgriechisch *aísthēsis* „Wahrnehmung“, „Empfindung“, bedeutet aber wörtlich: „Die Lehre von den sinn.[lichen] Wahrnehmungen“¹⁰⁹. Ästhetisch ist per Definition also alles, was auch unsere Sinne *bewegt*, wenn wir es betrachten. Der Terminus Ästhetik steht in diesem Beitrag für eine sinnliche Anschauungs- und Wahrnehmungsweise. Wie aber *empfinden* wir Sound? Wie nehmen wir Sound *wahr*? Ein Ästhetik-Verständnis ist essentiell, weil es für den visuellen Körper noch ein ganz anderes Bewusstsein als für den akustischen Körper gibt, so Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch.¹¹⁰

Was macht die Ästhetik von Sound also aus? Wie gestaltet Sound eine Ästhetik?

Die Musikwissenschaft führt allgemeine, stilistische Merkmale, wie die Komposition, die

¹⁰⁵ Siehe dazu Weibel, Peter, „Sound Art. Klang als Medium der Kunst“.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Schätzlein, Frank, „Sound und Sounddesign in Medien und Forschung“, S. 27.

¹⁰⁹ Schmidt, Franz, „Aesthetik“, in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 4.

¹¹⁰ Vgl. Kolesch, Doris: „Listening to the Arts: Das Akustische als Material in den Künsten. PANEL Theater/Tanz/Performance: Wenn Körper und Klang erzählen“, Interview in: Ekkehard Skoruppa, Marie-Luise Goerke, Gaby Hartel, Hans Sarkowicz (Hg.), *Choreographie des Klangs – Zwischen Abstraktion und Erzählung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG 2015, S. 148.

Klangfarbe, die Präsentation und die Funktion an, die eine Ästhetik des Sounds formen.¹¹¹

Die Frage nach der Ästhetik bezieht sich in dieser Studie sowohl auf Verfahren der elektronischen Musik, als auch auf den speziellen Umgang mit Sound im Kontext der ausgewählten Werke. Die Tendenz zu Sound als Material bezeugt auch das Potential von elektronischen Klängen im medienästhetischen Sinne¹¹²:

„Es ist daher kein Zufall, dass in derselben Zeit, in der die technischen Medien der Moderne aufkamen, sich auch der Begriff der ‚Ästhetik‘ veränderte. Hatte man noch bis Mitte des 18. Jahrhunderts Ästhetik von aisthesis abgeleitet und demnach als Theorie der sinnlichen Erkenntnis begriffen, etablierte sich nun ein neuer Begriff von Ästhetik, der den produktiven, schöpferischen Aspekt der Wahrnehmung betonte und in der autonomen Kunst ein Modell erkannte, die Aufmerksamkeit für das Ungewohnte, Neue, Unbegriffene zu schärfen und gerade diesen Ausnahmezustand ästhetischer Erfahrung zu genießen.“¹¹³

Die Komplexität der elektronischen Musik macht eine allgemeine Aussage über ihre Ästhetik unmöglich.¹¹⁴ Ausgehend von dieser erläuterten Definition von Ästhetik lässt sich Sound aber in ästhetischen Kategorien erfassen und näher bestimmen.

3.3 Sound als Material

Sound ist neben Textur und Form vor allem Material. Holger Schulze spricht in *Sound Studies* sogar von einem „neuen Materialismus“¹¹⁵.

Die Aufmerksamkeit wird verstärkt auf das Körperliche, das Materielle des Klangs gerichtet und als „greifbarer Gegenstand unseres Empfindens, Fühlens und Denkens“¹¹⁶ gewertet:

„Akustische Klänge entstehen durch in Schwingung gebrachte materielle Objekte und ermöglichen uns oft, auf deren Form, Material oder Inhalt zu schließen. Klang kann die ‚wahre‘ Natur eines Gegenstands enthüllen, wenn wir zum Beispiel auf eine Scheibe klopfen und dabei enttäuscht hören, dass diese nur aus Kunststoff besteht. Gleichzeitig sind Klänge körperlos, flüchtig, verschwunden im Moment ihrer Entstehung. Dieser körperlose Klang vermag wiederum ein – unsichtbares – Objekt geradezu in den Raum zu stellen und beinahe greifbar zu machen.“¹¹⁷

¹¹¹ Nordmann, Nils, „Geschichte, Genres und Ästhetik der Elektronischen Musik“, Bachelorarbeit, Institut für Musik und Musikwissenschaften. Hildesheim 2009. Arbeit als PDF: <http://www.nilsnordmann.de/BachelorarbeitNilsNordmann2009.pdf>, (14.02.17), S. 37.

¹¹² Vgl. ebd., S. 5.

¹¹³ An der Universität Siegen gibt es einen Lehrstuhl für Medienästhetik. Dort definiert man Medienästhetik wie folgt, <http://www.medienaesthetik.uni-siegen.de/medienaesthetik/>, (27.02.17).

¹¹⁴ Nordmann, Nils, „Geschichte, Genres und Ästhetik der Elektronischen Musik“, S. 36.

¹¹⁵ Schulze, Holger, „Über Klänge sprechen. Einführung“, in: Holger Schulze (Hg.): *Sound Studies. Traditionen, Methoden, Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 11.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Steven Connor (2004) hat diese widersprüchliche Beziehung von Klang und Gegenständen als „immaterielle Körperlichkeit“ ("immaterial corporeality") bezeichnet. Zit. nach Weiss, Peter Philippe: *Wenn Design die Materie verlässt: Sound. Das Design der Emotionen, der Imagination und der Lebendigkeit*. BoD - Books on Demand GmbH: Norderstedt 2015, S. 80.

Die synthetische Tonerzeugung wird in den Performances nicht mehr zwangsläufig als ‚körperlos‘ erachtet. Das Potential der körperlosen Klänge ist ihre Verortung zwischen Materialität und Immaterialität. Denn „die Grenze zwischen Materialität und Immaterialität löst sich auf, sobald wir elektroakustische Klänge einsetzen“¹¹⁸. Das bedeutet, Sound findet in seiner Immaterialität sein eigenes Material. Das Changieren von Begrenzung und Offenheit, An- und Abwesenheit – der durch Sound choreografierten Bewegungen, schafft eine Erweiterung des herkömmlich-normativen Körperbegriffs. De-materialisieren Sounds also Körper? „Klang“, so Theo van Leeuwen (1999) „ist eine wichtige Dimension der menschlichen Selbst- und Fremdwahrnehmung.“¹¹⁹ Das heißt, wenn unterschiedliche Körper(lichkeiten) aufeinandertreffen und koexistieren, können wir – durch die immaterielle Energie von Sounds – eine erweiterte Physikalität entwickeln.

3.4 Sound als Vision

Mediale Entwicklungen im 20. Jahrhundert haben dazu geführt, dass lange Zeit von einer „Vorherrschaft der Bilder“¹²⁰, um nicht zu sagen einer „Flut der Bilder“¹²¹, gesprochen wurde. Trotz der großen technisch-ästhetischen Veränderungen in den akustischen Medien, dominierte der Seh-Sinn stets den Hör-Sinn.¹²² Auch Erfahrungen sind vorherrschend durch Bilder geprägt.¹²³ Während die Thematik der Visualität schon lange zu den zentralen Anliegen der Theaterwissenschaft zählt, gibt es zahlreiche neue Studien und wissenschaftliche Abhandlungen im letzten Jahrzehnt, die sich mit dem komplexen Phänomen Sound befassen. Seit 2006 existiert auch der Masterstudiengang *Sound Studies*¹²⁴, der eine Ausbildung in vier Semestern zum Arbeiten mit Klang und eine Auseinandersetzung mit moderner auditiver Kunst und Kultur anbietet. Dieser Aufbruch zeigt, dass in unserem visuell geprägten Zeitalter die Rolle des Hörens im Vormarsch ist. Diese Entwicklung ist vor allem auch der universellen

¹¹⁸ Weiss, Peter Philippe: *Wenn Design die Materie verlässt: Sound. Das Design der Emotionen, der Imagination und der Lebendigkeit*, S. 80.

¹¹⁹ Leuwven, Theo van: *Speech, Music, Sound*. Palgrave Macmillan: Houndmills and London 1999. Zit. nach Weiss, Peter Philippe: *Wenn Design die Materie verlässt: Sound. Das Design der Emotionen, der Imagination und der Lebendigkeit*, S. 81.

¹²⁰ Binas-Preisendörfer, Susanne, „Rau, süßlich, Transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff“, S. 1.

¹²¹ Ebd., S. 2.

¹²² Vgl. ebd., S. 1.

¹²³ Vgl. Tarnick, Dörte, „Techno Körper Ritual“, orig. in: *PopScriptum 7 – Musik und Maschine*. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07_tarnick.htm 2001, (14.02.17), S. 1.

¹²⁴ An der Universität Udk-Berlin gibt es einen Masterstudiengang beschrieben wie folgt, o.V., <https://www.udk-berlin.de/studium/sound-studies-master-of-arts/>, (27.02.17).

medialen Verfügbarkeit zuzuschreiben.¹²⁵ Die Arbeit mit Sound gilt zunehmend als zukunftsweisend und visionär.

3.5 Sound als Erlebnis

Tanz zu begreifen heißt auch die eigene ästhetische Wahrnehmung zu schärfen. Der Sound als eine ästhetische Kategorie bemächtigt sich unserer Sinne und greift dabei direkt in unseren Affekthaushalt ein.¹²⁶ Das bedeutet, der Klang als eine ästhetische Erfahrung ist gleichzeitig auch eine körperliche Erfahrung:

„Die Wirkung von Musik ist primär und ursprünglich somatisch und körperlich, nicht zerebral und kognitiv. [...] Es besteht kein determinierendes Element der Entsprechung zwischen Musik als Klangerlebnis und den besonderen Bedeutungen, die sich in diesem Klangerlebnis vermitteln.“¹²⁷

Der Sound (im Tanz) ermöglicht dem Zuhörer eine „Komposition aus Ereignisstrukturen“¹²⁸, die für den Körper unmittelbar erfahrbar und erlebbar werden. Er vermittelt keine spezifische Erkenntnis oder zeichenhafte Bedeutung, sondern reine Erlebnisqualitäten: „Klang und Bewegung sind Prozesse, die Bedeutung und Sinn entfalten, sich jedoch ebenso zu purer Intensität und einem rein sinnlichen Erlebnis verdichten können“¹²⁹. Demzufolge hören wir zwar die Musik, aber *erleben* Sound. Wenn Hör-Sinn und Seh-Sinn gleichermaßen gefordert werden, eröffnen sich dadurch neue ästhetische Erfahrungen. Dieses Erlebnis schließt alle Sinne ganzheitlich mit ein. Die Rezeptionshaltung vollzieht sich als Wechselwirkung von Sehen und Hören und vermittelt dadurch eine besondere Erlebnisqualität.

Sound als Erlebnis bezeichnet gleichzeitig auch einen dynamischen Prozess¹³⁰ – ein Erscheinen und Verschwinden.¹³¹ Verschiedene Wahrnehmungsmodi wie Stimmung, Atmosphäre oder Aura¹³² werden von Sounds mittransportiert und produzieren bei uns Affekte. In diesem

¹²⁵ Vgl. Binas-Preisendörfer, Susanne, „Rau, süßlich, Transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff“, S. 2.

¹²⁶ Vgl. Ploebst, Helmut, „Jefta Van Dinter. Portrait“, *Tanzplattform Deutschland*, <http://www.tanzplattform.de/index.php?id=162> 2014, (14.02.17).

¹²⁷ Shepherd, John, „Warum Popmusikforschung?“, in: *PopScriptum 01 - Begriffe und Konzepte*, Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_shepherd.htm 1992, (26.01.18).

¹²⁸ Ploebst, Helmut, „Jefta Van Dinter. Portrait“.

¹²⁹ Rotteveel, Tian, „Eine unendliche Affäre. Über das Verhältnis zwischen Musik und Tanz“.

¹³⁰ Siehe bei RÜth, Uwe, „Stimmung – Atmosphäre – Aura. Wahrnehmung in der künstlerischen Klanginstallation“, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband*. München: Edition text + kritik 2008, S. 68.

¹³¹ Interessante Aspekte bei Baudrillard, Jean/Noailles, Enrique Valiente, *Gesprächsflüchtlinge*. Aus dem Französischen von Richard Steurer und Peter Engelmann (Hg.), Wien: 2007, S. 19.

¹³² RÜth, Uwe, „Stimmung – Atmosphäre – Aura. Wahrnehmung in der künstlerischen Klanginstallation“, S. 67-85.

Kontext wird natürlich auch Manipulation zu einem wesentlichen Aspekt, wenn Musik, als eine Kraft, die unmittelbar auf den Körper einwirkt, ein verändertes Raum und Zeitempfinden suggeriert. Im Beispiel *DER HEDONISTISCHE KÖRPER* wird die Ausdehnung von Raum- und Zeit dabei sehr individuell erlebt. Ab wann spricht man beispielsweise von einer emotionalen Dramaturgie – einer wirkungsorientierten Affektsteuerung¹³³, die ihre Rezipientinnen zunehmend emotionalisiert und manipuliert? Durch Verfahren der Synästhesie verknüpfen sich unsere Reize und die Wahrnehmung wird durch einen regelrechten Rausch der Sinne kurzgeschlossen. Die Inszenierung hybrider Strukturen – das Multisensorische¹³⁴ – ist ein künstlerisches Konzept, das das Publikum-PerformerIn Verhältnis herausfordert und bestehende Verhältnisse aufweicht. Die Irritation, ja sogar Überforderung unserer Sinnesreize, die KünstlerInnen damit bewusst provozieren, bewirkt „eine Sensibilisierung für Möglichkeiten und Grenzen der Interaktion und Wechselwirkung zwischen Sehen und Hören“¹³⁵. Die daraus resultierende sinnliche Vereinnahmung entsteht durch das komplexe Zusammenwirken aller performativen Elemente, wobei insbesondere Sound als Textur zusätzlich „die Bildhaftigkeit der theatralen Repräsentationen konterkariert, dekonstruiert und herausfordert“¹³⁶.

3.6 Sound als Erfahrung

Der Körper wird seit dem Aufkommen der Clubkultur in den 1980er zum Zentrum des individuellen Erlebens und „Vergnügens am Überschreiten von Selbstkontrolle und Körpernormierungen“¹³⁷ erklärt. Diese Entwicklung zeigt, wie sehr sich die Generation der Informationsgesellschaft nach Körpererfahrung sehnt.¹³⁸

Dörte Tarnick schreibt, dass in einer derartig medialen Welt man sich des eigenen Körpers nur noch durch Aufheben der Körperkontrolle und Überschreiten körperlicher Grenzen vergewissern kann.¹³⁹ Diese These legt nahe, dass die Popularisierung von Sound auch „als Reaktion auf die zunehmende Medialisierung des Körpers und das Verschwinden körperlicher Kommunikation“¹⁴⁰ zu deuten ist. Der Club als Ort übt dabei einen besonderen Reiz aus, da er

¹³³ Fürnkranz, Magdalena, „Peter Rabenalt: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons.“, https://rezenstfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=310, (25.01.18).

¹³⁴ Binas-Preisendörfer, Susanne, „Rau, süßlich, Transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff“, S. 2.

¹³⁵ Sanio, Sabine, „Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?“, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband*. München: Edition text + kritik 2008, S. 58.

¹³⁶ Klementz, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, S. 6.

¹³⁷ Tarnick, Dörte, „Techno Körper Ritual“, S. 1.

¹³⁸ Vgl. Klein, Gabriele, *Electronic Vibration: Pop Kultur Theorie*, (Erlebnisswelten Band 8). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 8.

¹³⁹ Tarnick, Dörte, „Techno Körper Ritual“, S. 1.

¹⁴⁰ Ebd.

dem Publikum eine unterschiedliche Wahrnehmung und Erfahrung von Zeit suggeriert. Körperliche Erfahrungen lassen sich bekanntlich nur schwer kommunizieren. Die Clubästhetik ermöglicht es den ChoreografInnen, Erfahrungen aus dem Club in den Bühnenraum zu transferieren und ein Aufweichen von Ort, Zeit und Körper zu bewirken. Sprachliche Ausdrücke wie Trance, Hypnose, Rausch, Intensität, Verausgabung, Ekstase, Erschöpfung, Kraft und Ausdauer werden in den Performances als performative Qualitäten und choreografische Motive aufgegriffen, um ihre Wirkung auf musikalischer und tänzerischer Ebene zu erforschen.

Elektronische Musik ohne visuelle Elemente gibt es inzwischen kaum mehr, gerade auch in Hinblick auf andere zeitgenössische Formate.¹⁴¹ Aktuell werden deshalb spannende Koproduktionen und künstlerische Kollaborationen in verschiedenen Kontexten realisiert, wie Eva Fischer von sound:frame die Szene kommentiert. Der Club erfordert dabei andere Zugänge als die Bühne und umgekehrt. Die Freiheit etwas auszuprobieren; die (un)bewusste Erfahrung von ästhetischen Reizen, Improvisationen und die experimentelle Komponente inspirieren ChoreografInnen dazu, ihre Produktionen vermehrt in den Clubkontext zu verschieben. Dabei wird der Club auch in das Museum, in den Galerieraum oder auf die Theaterbühne verortet, weil die Anforderungen an die Dramaturgie und der künstlerische Anspruch dort meistens höher sind.¹⁴² Die Dramaturgie einer „Techno-Ästhetik“¹⁴³ bewegt sich daher oft an der Grenze zwischen Experiment und Kommerz.

¹⁴¹ Vgl. Karlbauer, Ada, „ES IST MIR IMMER DARUM GEGANGEN, EINE MISCHUNG ZU ZEIGEN“ – EVA FISCHER (SOUND:FRAME) IM MICA-INTERVIEW“, <https://www.musicaustria.at/es-ist-mir-immer-darum-gegangen-eine-mischung-zu-zeigen-eva-fischer-soundframe-im-mica-interview/> 2006, (23.01.18).

¹⁴² Vgl. ebd., nach Fischer, Eva.

¹⁴³ Peter Weibel, „Transformation einer Techno-Ästhetik“, in: Florian Rötzer (Hg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt/Main 1991, S. 224.

3.7. Sound als Spur

Das 21. Jahrhundert brachte mit Sound einen Trend hervor, der auch die TanzforscherInnen vor die Herausforderung stellt, wieder einen ephemeren Gegenstand zu erfassen. Was die beiden Zeitkünste, Tanz und Musik, unter anderem verbindet, ist ihre Ereignishaftigkeit, die „Transitorik“ und der Topos des Flüchtigen.¹⁴⁴ Das heißt: Sie entstehen und vergehen im Moment. Ein weiterer ästhetischer Ansatzpunkt ist deshalb der Begriff des Ephemeren, der in der Tanzwissenschaft als Wesenszug von Tanz respektive Bewegung verstanden wird. Tanzkunst ist eine flüchtige Kunst, die sich gleichermaßen in der Zeit entfaltet und in ihr vergeht.¹⁴⁵ Die Komplexität von Bewegungen stellt die Tanztheorie vor eine große Hürde, indem eine wissenschaftliche Annäherung dadurch erschwert wird, dass sich der Gegenstand seiner Beschreibbarkeit zu entziehen droht. Durch etliche Schwierigkeiten, wie beispielsweise die Problematik der fragmentarischen Quellenlage längst vergangener Bewegungen, die nur mehr als „Spuren“¹⁴⁶ zu fassen sind, wurde dem Tanz die Anerkennung als Kunst und Wissenschaft – wie anderen künstlerischen Ausdrucksformen – immer wieder vorenthalten. Die Tanzwissenschaft hat im Zuge ihrer Forschung aber die Kurzlebigkeit und Vergänglichkeit des Tanzes als ihren immanenten Charakter anerkannt und wertet ihn nicht länger als Mangel oder Defizit. Die Mystifizierung des Tanzes, die einer wissenschaftlichen Akzeptanz lange Zeit im Weg stand, wurde erst gebrochen, als die transitorische Essenz des Tanzes als Potential wahrgenommen wurde.

Musik als Zeitkunst ist auch ein ephemeres Phänomen, „da sich Klänge ebenso wie körperliche Bewegungen aufgrund ihrer Flüchtigkeit in Raum und Zeit auch als Spuren begreifen lassen“¹⁴⁷. Das Vergangene ermöglicht eine Wahrnehmungsästhetik, die Präsenz gestaltet und Präsenzerfahrung¹⁴⁸ eröffnet.

„In der Präsenz tritt also nicht etwas Außergewöhnliches in Erscheinung, sondern etwas ganz Gewöhnliches wird in ihr auffällig und zum Ereignis: die Eigenart des Menschen, *embodied mind* zu sein. Den anderen und sich selbst als gegenwärtig, als präsent zu erfahren, heißt, ihn und sich als *embodied mind* zu erfahren und damit das eigene gewöhnliche Dasein als außergewöhnlich zu erleben, als verwandelt, ja transfiguriert.“¹⁴⁹

¹⁴⁴ Huschka, Sabine, „Bewegung auf-lesen – Blicke ordnen. Wahrnehmungs- und Erinnerungsräume schaffen“, in: Isa Wortelkamp (Hg.), *Bewegung Lesen | Bewegung Schreiben*. Berlin: Revolver 2011, S. 81-83.

¹⁴⁵ Vgl. Huschka, Sabine, „Bewegung auf-lesen – Blicke ordnen. Wahrnehmungs- und Erinnerungsräume schaffen“, S. 81.

¹⁴⁶ Symposium der Gesellschaft für Tanzforschung/gtf 2016, „Sound – Traces – Moves. Klangspuren in Bewegung“, http://gtf.danceinfo.de/fileadmin/Redaktion/PDF/Sound_Traces_Moves_Druck-Programmheft_klein_2.pdf, (11.03.17).

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Huschka, Sabine, „Bewegung auf-lesen – Blicke ordnen. Wahrnehmungs- und Erinnerungsräume schaffen“, S. 81.

¹⁴⁹ Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 173.

Die „Ästhetik der Präsenz“¹⁵⁰ wie sie Sabine Huschka bei Erika Fischer-Lichte aufgreift, lässt sich auch auf den Sound übertragen. Huschka schreibt weiter, „dass es sich bei den Denkfiguren des Transitorischen und Ephemeren um Figuren einer Darstellungsästhetik, wie etwa einer unmittelbaren Augenblicksästhetik handelt“¹⁵¹. Bewegung und Klang sind gegenwärtig und entfalten deshalb ihre Wirkungsästhetik auch im Moment.

Esther Boldt spinnt diesen Gedanken weiter, „Musik und Tanz wirken unmittelbar, sie treten vor-analytisch in Auge und Ohr ein und werden – im Unterschied beispielsweise zur verbalen Rede – erst im Nachhinein, in der Erinnerung, analysiert und also verfügbar gemacht.“¹⁵²

Die künstlerische Herausforderung bestehe laut Stephanie Schroedter deshalb darin, „die beiden Raum-Zeit-Bewegungskünste, Tanz und Musik, in einen Dialog treten zu lassen und dabei immer wieder neue Dramaturgien und Ästhetiken zu entwickeln“¹⁵³.

¹⁵⁰ Huschka, Sabine, „Bewegung auf-lesen – Blicke ordnen. Wahrnehmungs- und Erinnerungsräume schaffen“, S. 81.

¹⁵¹ Ebd., S. 83.

¹⁵² Boldt, Esther, „Alte Verbündete: zeitgenössische Wechselbeziehungen in Tanz und Musik“.

¹⁵³ Schroedter, Stephanie, „Tanz im Musiktheater. Musik im Tanztheater“.

4. „Performing Sounds“ – Musik, Tanz und Körperinszenierung

Wie werden Bewegungen durch elektronische Sounds komponiert und umgekehrt wie wird Sound durch Körperbewegungen choreografiert?¹⁵⁴

Die Analyse soll untersuchen, wie mit dem Sound und dem Bewegungsmaterial gearbeitet wird und nachspüren, welche Aspekte der elektronischen Musik evident sind für die choreografische Recherche. Dieser Abschnitt versucht Antworten auf diese Fragen zu finden, indem er den ästhetischen Wandel untersucht, der sich unmittelbar auf Form und Funktion bezieht – nicht nur des Tanzes oder der Sounds, sondern auf beide Künste in ihrem Zusammenwirken und auf ihrer gemeinsamen Schnittstelle, dem Körper.¹⁵⁵

4.1 Verfahren und Tools

Die Fragen, die sich mir zu Beginn der Analyse stellen, sind:

- Welche **musikalischen Parameter** kennzeichnen das Bewegungsmaterial?¹⁵⁶
- Welche **Verfahren und Tools** sind strukturell erkennbar?
- Wie gestaltet sich der **dramaturgische Aufbau** der Musik, der Choreografie?
- Welche **Wahrnehmungsdramaturgien** entstehen in den jeweiligen choreografischen Konzepten durch Sounds?¹⁵⁷

In jeder Analyse werden musikalische Verfahren und Begriffe aus der elektronischen Musik bestimmt, um festzustellen, wie sie choreografisches Material generieren, komponieren und formen. Das analytische Verstehen setzt das Erkennen von Strukturen voraus. Mit Struktur ist hier eine formale Gliederung und Anordnung gemeint, die durch ein oder mehrere „Kompositionsprinzipien“¹⁵⁸ die einzelnen Bewegungssequenzen zu einem Ganzen zusammenfügt.

¹⁵⁴ Ich danke Daniela Hahn für diesen Denkanstoß, Email-Korrespondenz am 03.08.2017.

¹⁵⁵ Vgl. Woitas, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, S. 27.

¹⁵⁶ Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 193.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 44.

¹⁵⁸ Ebd., S. 164.

4.2 DER KLANGKÖRPER

Karol Tyminski *This is a Musical* (2016)

4.2.1 Transformation von Bewegung in Sound

Ein eindrucksvolles Beispiel, wie die Erzeugung von elektronischer Musik an den Körper des Tänzers gekoppelt ist, zeigt der polnische Choreograf und Performer Karol Tyminski in seiner jüngsten Arbeit mit dem Titel *This is a Musical*.

Betrachtet man das Wort ‚Musical‘ zunächst ganz objektiv und nach seiner genauen Wortherkunft, wird das englische Adjektiv mit ‚musikalisch‘ übersetzt.

Als Genre bezeichnet es eine populäre Form des Musiktheaters. Eine präzisere Definition erweist sich allerdings als schwierig, da der Genrebegriff ‚Musical‘ eine enorme (musikalische) Stilfülle beinhaltet.¹⁵⁹ Das Musical wird stark durch aktuelle musikalische Trends geprägt und entwickelt dahingehend „eine sich äußerst schnell wandelnde Spezifik“¹⁶⁰. „Die Stilmittel spiegeln den jeweiligen Status der musikalischen Unterhaltungskultur, wobei vom Volkslied bis zum Techno-Rhythmus alle Sparten – auch nebeneinander – vertreten sein können“, ist etwa im Musiklexikon nachzulesen.¹⁶¹

In der „Instabilität der Erscheinungsform“¹⁶² sieht Tyminski das Potential für seine Performance. Er erforscht das Verhältnis von Tanz und elektronischer Musik mit dem ‚musikalischen‘ Körper und transferiert sein Bewegungsmaterial in einen anschwellenden, vibrierenden Sound. Im Ankündigungstext heißt es:

„In Karol Tyminskis neuer Arbeit *This is a musical* wird die Herstellung einer viszeralen, diskordanten und queeren elektronischen Fantasie anhand eines Körpers etabliert. Tyminskis Körper fungiert als Instrument für dieses Sound Sampling, die elektronische Musik entwickelt sich aus einer brutalen Choreografie heraus. Das ‚Musical‘ ist ein Archiv aus Sehnsüchten, eine Komposition aus Aktionen, die sich in Raum und Zeit entfalten und sich in schwingenden Klängen zu einer Hypnose weiter tragen. Der Performer oszilliert zwischen Zärtlichkeit und Brutalismus und schafft einen Beat, der ihn in eine Trance, in einen Möglichkeitsraum des Wahnsinns und des Vergnügens versetzt. Dieser Körper ist entzückt, er ist der Wächter einer Schwelle und will das Publikum damit in Richtung einer Ekstase bringen.“¹⁶³

Die Performance untersucht zwei körperliche Aspekte: Zum einen stellt sich Karol Tyminski die Aufgabe, mechanische Bewegungen in Sounds umzusetzen. Die Choreografie geht dann

¹⁵⁹ Vgl. Specht, Christoph, „Genredefinition Musical Play“, in: *Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical*, Berlin: Frank und Timme 2009, S. 44.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Saary, Margareta, „Musical“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musical.xml, (9.12.2017).

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ o.V., Textbeitrag zum Festival, „Tanztage Berlin 2016“, *Tanzforum Berlin*, <http://www.tanzforumberlin.de/trailer881.php>, (13.02.2017).

von einer äußeren zu einer inneren Selbststudie über. Im zweiten Teil verlagert sich Tyminskis Forschungsinteresse vom oberflächlichen Klang seiner Materialität auf die Sounds seiner Empfindungen. Sein Körper ist „ein performativer Forschungsraum für den körperlichen Ausdruck menschlichen Klangs“.¹⁶⁴

Die von Tanzwissenschaftlerin Stephanie Schroedter aufgeworfene Frage, „in welchem Verhältnis stehen die hör- und sichtbaren Bewegungen zueinander und welche nicht (mehr) hör- und sichtbaren, emotionalen und imaginären Bewegungen können ihnen zugrunde liegen?“¹⁶⁵, scheint mir in diesem Kontext berechtigt. Die Frage legt die Auffassung nahe, dass nicht nur äußere Bewegung, sondern auch eine innere Bewegtheit Tanz sein kann. Die emotionalen und imaginären Bewegungen werden bei Tyminski sicht- und hörbar zur Performance gemacht.

Handelt es sich hierbei um ein Konzept der Entkörperung? Wie wird sie choreografisch dargestellt und sichtbar gemacht? Die Entkörperung wird allzu oft verkürzt als bloße Verdrängung des Leibes gedeutet, wie im Vorwort bereits angemerkt wurde. Wie kann man aber die Entkörperung durch Sounds positiv nutzen und besetzen?

¹⁶⁴ o.V., Programmtext zu „Heartcore“,

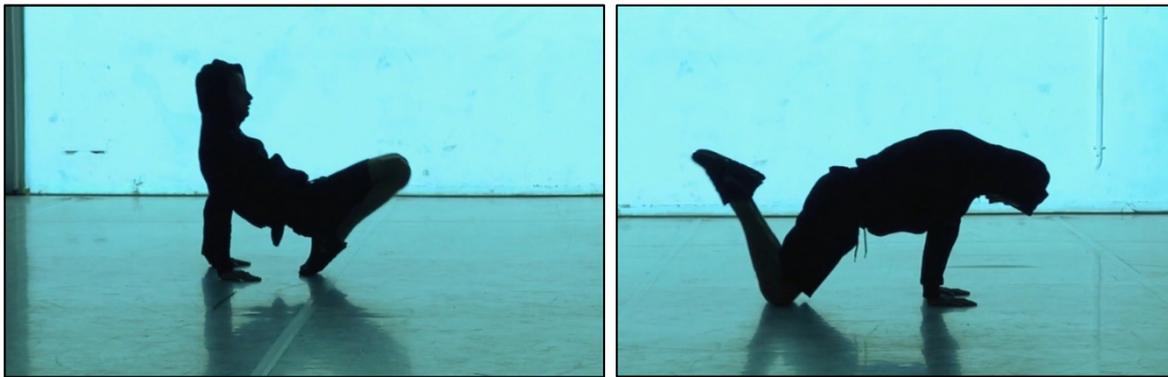
<http://www.sophiensaale.com/produktionen.php?IDstueck=1447&hl=de&akt=print>, (14.02.17).

¹⁶⁵ Schroedter, Stephanie, „Neues Hören für ein neues Sehen von Bewegungen: Von der Geburt eines zeitgenössischen Balletts aus dem Körper der Musik – Annäherungen an Martin Schläpfers musikchoreo-graphische Arbeit“, in: Stephanie Schroedter (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 43.

4.2.2 Rauschhafte Geräusche

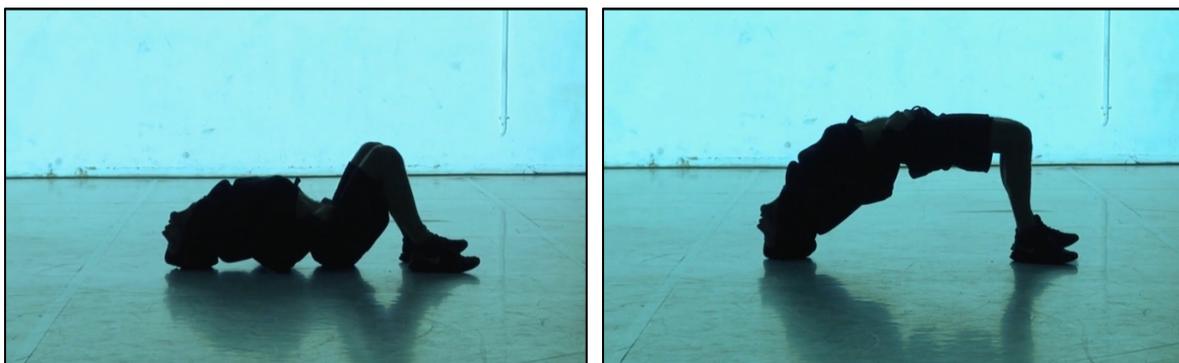
This is a Musical beginnt als experimentelles Tanzsolo. Bewegungen, die durch ihre praktische Zweckhaftigkeit Klang erzeugen, werden generiert.

Karol Tyminski betritt die Bühne und beginnt sich – kniend auf allen Vieren – langsam zu bewegen. Die Bühne ist, bis auf das technische Equipment, das im vorderen Bühnenraum positioniert ist, leer. Das Licht ist gedimmt und der Raum dadurch halbdunkel, nur die zarte Statur Tyminskis ist als Silhouette vor einem blauen Hintergrund erkennbar. Er verlagert sein Gewicht abwechselnd auf einzelne Körperbereiche. Seine Knie schlagen dumpf auf der harten Fläche auf.



Bildnachweis 1/2

Tyminski legt sich auf den Rücken, seine Beine sind dabei angewinkelt. Er drückt seine Wirbelsäule fest auf den Boden und beginnt seinen Brustkorb langsam nach oben zu wölben. Er kippt das Becken nach hinten zu einem Hohlkreuz und wieder nach vorne, um es langsam vom Boden abzuheben. Er nimmt dadurch eine umgekehrte Haltung in einer Rückbeuge ein – der Kopf bleibt währenddessen im Kontakt mit dem Boden.



Bildnachweis 3/4

Tyminski übt die Bewegungen zunächst ohne technische Hilfsmittel in Stille aus, sodass sie akustisch als Körperlaute zu identifizieren sind.

Nach einigen Bewegungsabfolgen steht Tyminski auf und geht zum vorderen Bühnenrand, um die Loop-Station¹⁶⁶ einzuschalten. Er geht zurück und legt das Mikrofon neben sich auf den Boden.



Bildnachweis 5

Er legt sich wieder hin und stützt sich mit beiden Unterarmen ab. Dann streckt er das rechte Bein horizontal nach oben, lässt es diagonal seitlich mit energischer Wucht wieder zu Boden fallen und blickt der Bewegung nach. Das Mikrofon nimmt den Bewegungslaut auf.



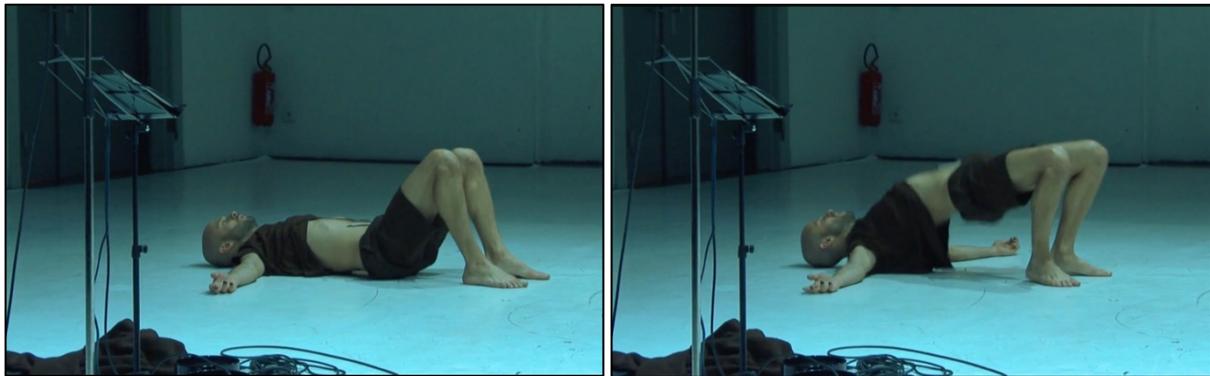
Bildnachweis 6/7

Der eigene Performer-Körper ist sein Forschungsobjekt: Das Stampfen, Schlagen, Zittern und Aufprallen seiner Körperteile ist das Ergebnis seiner choreografischen Recherche. Das Bewegungsmaterial, das er zunächst fragmentarisch generiert und mit dem Mikrofon aufnimmt, wird anschließend von der Loop-Station verstärkt, verfremdet und geloopt – die einzelnen Fragmente seines materiellen Körpers werden zu einem viszeralem Soundtrack gesampelt (neu zusammengefügt). Er tritt während der Performance laufend in Interaktion mit den technischen

¹⁶⁶ Eine „Loop-Station“ oder ein Looper ist ein Aufnahmegerät, das elektronische Schlaufen produziert. Eine spezielle Funktion ist die sg. Overdub-Technik, die Sounds mehrspurig übereinander aufnehmen kann. (Auch bezeichnet als Echtzeit-Overdubber).

Tools, die vielfältige Klangtransformationen im Raum auslösen. Der Körper findet verschiedenste Klanggesten, um mit dem Instrumentalen¹⁶⁷ und dem Technischen umzugehen. Der Wiederhall der Bewegungen folgt dabei der repetitiven Struktur von Loops, deren Wirkungsästhetik noch im Kapitel *Musikalisches Verfahren: Loops* genauer erläutert wird.

Durch das langsame Anheben des Beckens baut Tyminski seinen Körper aus der Rückenlage zu einer Schulterbrücke. Er wölbt seinen Oberkörper nach oben, nur um ihn kurz darauf mit einem dumpfen Laut wieder schwer auf den Boden fallen zu lassen. Kaum hat sein Oberkörper den Boden berührt, hebt er ihn erneut empor: „Der Körper schlägt hart auf den Boden auf, der Druck beim Aufprall presst brutal die Luft aus den Lungen¹⁶⁸“. Bei jeder Wiederholung ist ein scharfes Atemgeräusch hörbar. Die Bewegungsfolge läuft im Loop.



Bildnachweis 8/9

Das Aufschlagen der Ellenbogen, der Schultern, des Rumpfes, des Rückens und des Beckens auf den harten Boden schafft eine Brutalität, die im Kontrast zur Zartheit seiner Statur steht.

Tyminskis künstlerische Forschung dient der Klärung beziehungsweise Erweiterung des klanglichen Selbstbildes und ist der Versuch, einer klanglichen Bewusstheit nachzuspüren, die auch das körperliche Bewusstsein reflektiert. Er sucht nach Möglichkeiten, seine Körperlichkeit in eine andere Dimension – die der Sounds, zu überführen. Damit stellt Karol Tyminski die Idee einer unveränderlichen und statischen Identität in Frage. Zuerst wird der Körper in seine einzelnen Bestandteile ‚zerlegt‘, im zweiten Schritt werden die fragmentierten Bewegungen durch das Sampling (Montagetechnik) der Loop-Station wieder zusammengesetzt.

¹⁶⁷ Die Bezeichnung bezieht sich auf den Instrumental-Körper; der Körper als Mittel oder Werkzeug dienend.

¹⁶⁸ Zit. aus dem Text meines Studienkollegen: Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“, *tanztexte*, (Blog für das Schreibprojekt während der Tanztage Berlin), <https://tanztexte.wordpress.com/author/mltppr/> 2016, (17.12.17).

Wiederholung, Fragmentierung und Dekonstruktion sind wichtige Begriffe bei Judith Butler und Jaques Derrida und werden als subversive Methoden genutzt, um Differenzen in der Geschlechterforschung sichtbar zu machen. Tyminski vermittelt uns seinen queeren Körper – im Sinne einer „Fragmentierung des Selbst“¹⁶⁹. Queer oder Queerness ist hier nicht mehr nur eine Abweichung von der Norm, sondern eine Infragestellung der Norm an sich.¹⁷⁰

Bei Nina Degele hat „to queer“ damit zu tun,

„etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen. Queer soll verstören, anstatt theoretische, methodische oder disziplinäre Sicherheiten zu schaffen. Das kann und soll sich auch auf das eigene Denken beziehen. Entsprechend war ein Definieren und ein Festklopfen von Begriffen nie die Sache der Queer Studies. Ihr Ziel besteht vielmehr darin, Normalitäten sowie daran geknüpfte Mechanismen und Prozesse gesellschaftlicher Normierungen und Ausschlussmechanismen sichtbar zu machen und zu kritisieren.“¹⁷¹

Welche Körperkonzepte können durch die synthetische Klangveränderung symbolisiert oder hervorgebracht werden? Der Sound ist bei Tyminski eine Ausdehnung der physischen Grenze und fungiert auch als Parameter für Intensität an der eigenen Körperoberfläche.

Tyminski tastet die Haut behutsam mit dem Mikrofon ab, beginnt damit am Bauch und gleitet hinunter zu den Beinen – dabei bewegt er das Objekt wie einen Scanner. Wie klingt Haut? Der Bodyscan ist durch ein elektronisch gleichbleibendes Rauschen hörbar: „Das Mikrofon registriert, dokumentiert, reproduziert. Im theatralen Labor wird der Performer-Körper zum Instrument und Untersuchungsgegenstand.“¹⁷²



Bildnachweis 10

¹⁶⁹ Nuno, Fabienne, *Wandel der visuellen Wahrnehmung: Gesellschaftliche Voraussetzung am Beispiel Man Ray und aktuelle Tendenzen in der Jugendkultur*. Hamburg: Diplomica Verlag 2009, S. 6.

¹⁷⁰ Hedde, Jan, „Serie ‚Das Wort‘. Aus der Gosse auf die Straße“, *Der Spiegel*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/queer-eine-begriffserklaerung-a-1105388.html> 2016, (18.12.17).

¹⁷¹ Degele, Nina, *Gender/Queer Studies*. München: Fink (UTB) 2008, S. 11f.

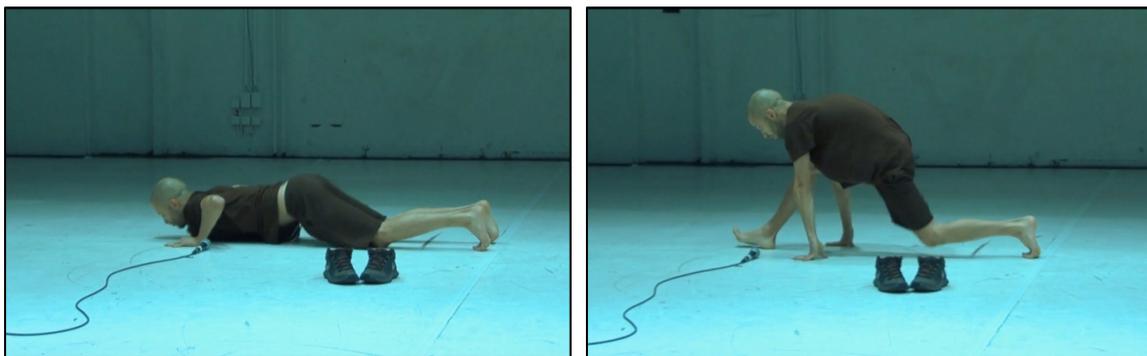
¹⁷² Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“.

Tyminski verzichtet auf die traditionellen Möglichkeiten der Erzeugung von Klang wie dem Klatschen oder Marschieren. Er schüttelt stattdessen seinen Kopf so stark hin und her, dass die schlaffen Wangen, die ‚hängenden‘ Lippen flattern und Geräusche erzeugen – in weiterer Folge Sound produzieren.



Bildnachweis 11

Er experimentiert auch mit dem Oszillieren der Stimme, oder dem Bounce – dem Heben und Senken seines Oberkörpers. Diese Bewegungen werden mehrmals wiederholt und dabei solange intensiviert, bis eine rhythmisierte Abfolge erkennbar ist und erst danach wieder aufgelöst. Verschiedenste Möglichkeiten der Klangerzeugung werden erprobt und einzelne Körperteile auf ihr Soundpotential untersucht. Damit lotet er „die Grenzen seiner Belastbarkeit und seines Bewegungspotentials aus“¹⁷³.



Bildnachweis 12/13

Er hält das Mikrophon an seine Brust und nimmt seinen schnellen Herzschlag auf, der synthetisch verstärkt in einen elektronischen Beat übergeht. Dieses Musical spannt einen musikalischen Bogen von dumpfen Körpergeräuschen über Noise zu abstrakten Soundcollagen.

¹⁷³ Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“.

Im ersten Teil wird die Absicht, einen Soundtrack mit dem eigenen Körper und dessen Klängen herzustellen, choreografisch formuliert.



Bildnachweis 14

Tyminski versucht in nächster Konsequenz, auch durch eine ‚innere‘ Choreografie – die der Knochen, Muskulatur, Sehnen, Organe, Haut, der Reaktionen im Körper¹⁷⁴ – ein neues Klangspektrum herzustellen. So wird es möglich, hinter die Kulissen dieses Musicals, direkt in den Körper hineinzuhören. Mit der bewegungsbasierten Klangerzeugung forscht er auch nach Alternativen, wie sich Körper definieren, im Raum orientieren und wie auch das Innere sichtbar und hörbar gemacht werden kann. Etwa wenn er das Mikrofon gegen die Brust presst und sein technisch verfremdeter Herzschlag zum Techno-Beat wird. Oder wenn er das Mikrofon gegen seine Zunge und sein Gesicht schlägt, in seinen Mund einführt und die Geräusche des Inneren seines Körpers dadurch hörbar werden: „Die Grenzen des Performer-Körpers werden aufgebrochen, wenn das Mikrofon die Vibrationen aus Mund- und Rachenraum über das Soundsystem in den Resonanzraum des Saales [transportiert, Anm. d. Verf.]“¹⁷⁵.



Bildnachweis 15

¹⁷⁴ Vgl. Presstext zu „ABSTRAL Uraufführung Eine Koproduktion von Suono und KosmosTheater“, www.kosmostheater.at/cgi-bin/file.pl?id=358, (23.12.17).

¹⁷⁵ Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“.

Das ‚Innere‘ meint aber nicht nur Organisches, sondern auch Seelisches und Emotionales:

„The sounds of it are tied to the sensations of it – as he smashes again and again to his knees on the hard floor; beats his open palm against his own flesh – and the sensations of his body wash out and over us. We see the sheen of sweat flowing from flesh flushing brighter from exhaustion and pain, and the pain of his body echoes in our own, empathetic and viral. If this is a musical, maybe we are the microphone; and more than just sound is amplified inside us.“¹⁷⁶

Der Kritiker Kieran Swann beschreibt eine vor Ekstase und Erschöpfung schimmernde Katharsis: Die Reinigung von Wahnsinn durch Wahnsinn. Tyminskis Körperaffekte breiten sich viral und emphatisch in uns aus. Der Schmerz seines Körpers hallt in unseren eigenen Körpern nach.

Der Aufprall auf den Knien, den Ellbogen, den Schienbeinen und den Knöcheln entlarvt die ästhetischen Bewegungen als harte, schmerzvolle Arbeit.

Der Klang des Körpers steht im Mittelpunkt und seine Materialität, seine Freuden, Vergnügen und Schmerzen sind nur die Mühen, die ihn hervorbringen. Durch die Produktion von Geräusch, Lärm und Sound wird es zunehmend schwerer, den gesamten Körper im Vordergrund zu sehen. Der queere Körper lässt sich allerdings nicht lange ignorieren:

„Ein dröhnender Beat vibriert mittlerweile durch den Raum. Der Umgang mit dem Performer-Körper balanciert zwischen Spiel und Misshandlung. Er rutscht, fällt, kriecht auf allen Vieren. Als treibender Techno prallt der Sound gegen die Wände, auf den Boden, an die Decke – genauso wie der Körper, der ihn produziert hat.“¹⁷⁷

Im Laufe der Performance entwickelt sich die Arbeit von den klanglichen Möglichkeiten des Körpers zu einem nach innen gerichteten Forschungsraum. Der sehnsüchtige, triebhafte Aspekt der Performance wird stärker. Das Mikrofon wird zum befremdlich intimen Mitperformer, von dem er sich auch ohrfeigen und penetrieren lässt. Eine objektophile¹⁷⁸ Beziehung entsteht zu dem technischen Gegenstand. Die gesamte Erforschung des Körpers wird zunehmend sexuell und ekstatisch, wenn er sich selbst berührt oder das Mikrofon als Gegenstand erotisiert und zu seinem Intimbereich führt. Der Körperkontakt wird in Geräusche übersetzt; wie eine Peitsche schwingt er dabei das Kabel. „Die systematische Record-Perform-Repeat-Schleife steigert sich ins Rauschhafte“¹⁷⁹ und das lauter werdende, beharrliche Geräusch seines eigenen Körpers treibt ihn quer durch den Raum. Sein Blick ist währenddessen konstant ins Publikum gerichtet. „Sucht, Lust, Gewalt. Schreie, Befriedigung und Wahnsinn durchzucken abwechselnd den

¹⁷⁶ Swann, Kieran, „This is a musical. American Realness 2017“, <https://kieranswann.wordpress.com/this-is-a-musical-american-realness-2017/>, (21.03.2017).

¹⁷⁷ Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“.

¹⁷⁸ Objektsexualität – Objektphilie ist die Beziehungsliebe zu Gegenständen (emotional und körperlich).

¹⁷⁹ Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“.

ekstatischen Performer-Körper“¹⁸⁰, der sich weiter verausgabt und verzehrt. Er fixiert das Publikum und schaut nicht weg. Sein Körper will gesehen werden.

4.2.3. Der Wächter der Schwelle

Die Intensivierung seiner körperlichen Aktivität und die emotionale Erregung versetzen Tyminski in einen Schwellenzustand. Wie ist dieses Phänomen, das Tyminski in einem Zwischenbereich von Bewegung und erzeugtem Klang verortet, fassbar? Kann Tyminskis Leib als ein transzendierender oder transzendierter Körper¹⁸¹ gedacht werden?

Der Performer beginnt die Arbeit buchstäblich als Silhouette und ist in seiner Materialität zunächst nur hörbar. Die Kraft und die Musikalität seiner Bewegung sind Bedingungen dieser Arbeit:

„Because if this is a musical, then the labours, pains, and pleasures of the queer body fall away into side stage shadows – Tyminski begins the work a literal silhouette, the details of his body obscured. The scabs on his knees from repeated scrapes, the bruises on his arms and legs – the strength of his movement sits behind the musicality in our consideration of the work. We place the music central, strip away the operations of the body, in its bruising, bleeding – its pleasing, its being pleased – and place them to the side.“¹⁸²

Zu Beginn der Performance sind die Bewegungen noch bloße mechanische Operationen des Körpers. Sein Körperklang – generiert durch motorische Fähigkeiten menschlicher Belastbarkeit – materialisiert sich zunehmend in Empfindungen. Neben den akustischen Spuren dieser Arbeit gibt es auch visuelle Spuren in Form von blauen Flecken und Schürfwunden. So zeigt dieser Körper nicht nur eine Möglichkeit, sondern die Notwendigkeit, in das Zentrum zurückzukehren, sichtbar, einfühlsam, kühn und er droht damit unerträglich zu werden:

„If this is a musical, then the work insists on the secondary nature of the queer body that produces it; but these queer bodies have a way of pushing back into the centre, becoming visible, empathetic, bold, unignorable.“¹⁸³

Diese Tanzperformance fragt nach dem Verhältnis jener Grenzen, deren Überschreiten Karol Tyminski als sogenanntes Grenzphänomen markiert und brüchig werden lässt. Inwiefern haben jene Grenz(über)gänger, wie Tyminski, die Funktion, binäre Ordnungen zu reflektieren und auch zu dekonstruieren, indem sie mit ihrer Aufhebung drohen oder locken?

Der Transitbereich ist paradigmatisch für den queeren Körper, durch den er gleichzeitig sichtbar

¹⁸⁰ Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“.

¹⁸¹ Heitjohann, Jens, „Resonanzen“, <http://jensheitjohann.de/resonanzen/>, (11.11.17).

¹⁸² Swann, Kieran: „This is a musical. American Realness 2017“.

¹⁸³ Ebd.

und unsichtbar wird. Queerness ist der Motor dieser Arbeit, auch die Anstrengung, sichtbar zu sein:

„The singularity at the core of queerness has always been its effort to be visible and make difference visible, in rejection of assimilation as an act of labour that allows the non-normative body to integrate into a heteronormative society.“¹⁸⁴

Wo treffen sich Klang und Affekt in queeren Körpern? Diese Sphäre des ‚Dazwischen‘ kann als Zone seines reinen Verlangens gedeutet werden. Ein utopischer Differenzraum oder die bloße Verkörperung einer Idee. Hier artikuliert er seine Sehnsüchte und Fantasien. Das Zwischen markiert Übergänge, beginnt und endet an der Schnittstelle von Bewegung und Sound – dem Körper. Dabei ist der Klang in der Bewegung und die Bewegung im Klang auch in der jeweiligen Abwesenheit präsent. Dieses Zwischen ist auch ein Moment der Zäsur – eine Lücke, ein Aussetzen, ein Augenblick der schmerzhaft-lustvollen Spannung:

„Hierbei kann der Tanz seine Körperzentriertheit zweifach ausspielen: choreographisch und medial. Das heißt, der tanzende (sich bewegende, sich formende und verformende) Körper avanciert im performativen Diskurs zum Prototyp, an dem sich Macht, Freiheit, Widerstand, Fetisch und Identität treffen/brechen. In diese kleinen und kleinsten Bewegungen des Körpers ist jedoch ein Moment des Aufschubs eingeschrieben, strukturell-technisch, vielleicht auch psychisch. Eine fehlende Zeitspanne, die einmal als leer, ein anderes Mal als übertoll definiert wird [...]“¹⁸⁵

4.2.4 Musikalisches Verfahren: Loops

Zu den funktionalen, körperlichen Dimensionen kommen hier die akustischen, die durch eine Loop-Station aufgenommen und amplifiziert werden. Das Aufnehmen und Abspielen von körperlich-generierten Klängen schafft Raum für einen anderen musikalischen Zugang.

Die Loops erweisen sich als wichtigstes Gestaltungsmittel und eine ästhetische Methode zur Konzeption der Choreografie. Alle Synthesizer-Einstellungen werden in Echtzeit aufgenommen und überlagert. Schritt für Schritt werden neue Soundelemente produziert.

Die Loop-Aufnahmetechnik nimmt in der Performance direkten Bezug auf das Medium Körper. Bewegungsimpulse und Sinneseindrücke klingen in Endlos-Schleife nach. Der Körper speichert als Aufzeichnungsmedium wiederholte Klang- und Bewegungssequenzen und ist „die Vorbereitung, Ausführung und der Nachhall von Lauten“¹⁸⁶.

Soundfläche wird auf Körperoberfläche geschichtet – jede Sinneswahrnehmung, jede

¹⁸⁴ Swann, Kieran: „This is a musical. American Realness 2017“.

¹⁸⁵ Angerer, Marie-Luise, „Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der Körper“, siehe <https://www.diaphanes.net/titel/bewegte-koerper-2404>, (18.12.17).

¹⁸⁶ o.V., Programmtext zu „Heartcore“.

Körperreaktion entspricht einem musikalischen Parameter (musikalische Dimensionen wie Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, Klangfarbe). Der Parameter „gibt einen Bereich an, der sich kompositionstechnisch verwalten, also vorbehaltlos jedem noch so abstrakten Regelungsschema anpassen lässt.“¹⁸⁷

Das Ergebnis erinnert an Soundart – ein Genre, das zunehmend die Kunstwelt erobert oder an frühe Formen der Noise-Musik und des Industrials, die mit gesteigerter Geschwindigkeit und Lärm versucht haben, den typischen Klang des verwendeten Materials zum Verschwinden zu bringen.¹⁸⁸ Tyminski inszeniert sich als Instrumentarium, das nach und nach seinen menschlichen Laut verzerrt, verfremdet und durch Overdubbing (Überlagerung) zum Verschwinden bringt. Er setzt Körperteile, Gelenke, die Stimme und seine Atmung zur Geräuscherzeugung und Erforschung neuer Kompositionstechniken ein. Technische Hilfsmittel wie die Loop-Station oder das Mikrofon „ermöglichen nicht nur neue Formen des Klangs, sondern auch neue Formen der Komposition“¹⁸⁹ von Bewegung.

4.2.5 Schlussbemerkung

Tyminski bearbeitet Sound in seiner Materialität und „als Medium visueller Praktiken“¹⁹⁰.

Er findet in Sound ein subversives Potential, mit dem er den marginalisierten Körper als Schauplatz von Klängen, Freude, Verdrängung, Wut und Isolation in das Zentrum rückt.¹⁹¹

Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und dessen Klangspektrum lässt Tyminski zu neuen Formen von Musikalisierung finden. Das heißt: Der Körper tritt in ein Spannungsverhältnis zu dem von ihm generierten Sound. Er reflektiert die Musikalität des Körpers und umgekehrt die Körperlichkeit von Musik. Die Musikalität geht dabei nicht nur aus der Körperbewegung hervor. Musikalität kann auch als Ausdrucksvermögen, Empfindungsqualität und als eine emotionale Fähigkeit gedacht werden.¹⁹²

Tyminski ist zum einen als Silhouette eine Übergangsfigur, an der das Verhältnis von An- und Abwesenheit, Macht und Fantasie ausgelotet wird.¹⁹³ Zum anderen wird er zur elektronischen Projektionsfläche für die Koexistenz von Künsten, aber auch von Zeitschichten, in der sich

¹⁸⁷ Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik I*. München: 1966, 4. Auflage 1988, S. 337f.

¹⁸⁸ o.V., Programmtext zu „Heartcore“.

¹⁸⁹ Weibel, Peter, „Sound Art. Klang als Medium der Kunst“.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Vgl. Beauchamp, Airek, „Live Through This: Sonic Affect, Queerness, and the Trembling Body“, *Sounding Out!*, <https://soundstudiesblog.com/2015/09/14/sonic-tremblings-sound-affect-queer-body/> 2015, (18.12.17).

¹⁹² Werner Jauk, „Musikalität“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikalitaet.xml, (09.12.17).

¹⁹³ Vgl. Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 9-19.

Bewegungsmuster gleichzeitig manifestieren und wieder in verschiedenen Klangfarben auflösen. In der Tiefe dieser spartenübergreifenden Auseinandersetzung schafft er ein Zwischen, ein Phantasma, ein Echo seiner Sehnsüchte, das als utopischer „Möglichkeitsraum“¹⁹⁴ offenbleibt.

Seine Bewegungssprache folgt dem „Prinzip der Destabilisierung einer Gewohnheit“¹⁹⁵ – einerseits vom Körper aus (Das Sprechen kopfüber in einer Brücke, das Mikrofon in der Mundhöhle, das Einreiben des kahl-rasierten Kopfes mit dem eigenen Speichel) andererseits vom Klang (Veränderung des Hörens und des Wahrnehmens, Erfahrung als körperliche Wahrnehmung.) – zum Zweck einer Neu-Organisation oder auch Neu-Positionierung von Choreografie und Körper.¹⁹⁶ Verfahren der Dekonstruktion geschehen durch den gezielten Einsatz von Wiederholungen.

Der menschliche Körper als Tonträger bietet die Möglichkeit, extrem kompakte und dichte Geräusche zu erzeugen, die „nicht nur die Ohren als Hörorgan, sondern den gesamten Körper angreifen“¹⁹⁷ und das Publikum zu einer neuen Wahrnehmung zwingen.

This is a Musical verhandelt mit dem Klang des Körpers und der Körperlichkeit der Klänge die Öffnung zu einer sinnlich-leiblichen, unmittelbar erfahrbaren Kunstform – Tyminski lässt uns zeitgenössischen Tanz hören und Sound sehen.

Formal präsentiert Karol Tyminski die Performance als Konzert, Choreografie, Video und Performance mit Gesangseinlagen und Show-Elementen. Zwischen extrem körperlicher Aktivität und instabiler Befindlichkeiten, zelebriert er das performative Ereignis als Anti-Musical. Karol Tyminski inszeniert den Performer als „personifiziertes Gesamtkunstwerk, der seinen Körper ausbeutet, verschwendet und verwundet, konsequent rücksichtslos gegen sich selbst und alle anderen“¹⁹⁸. Die Performance wird zum tänzerischen und musikalischen Erlebnis, das den produzierenden Körper auch als einen arbeitenden Körper zeigt.¹⁹⁹ Statt Pop- und Unterhaltungsmusik hört man „Spuren der Arbeit, der Ausbeutung und des Realen“.²⁰⁰

¹⁹⁴ o.V., Textbeitrag zum Festival „Tanztage Berlin 2016“.

¹⁹⁵ Nollmeyer, Olaf, „Feldenkrais’ Pädagogik im Stimmtraining“, http://www.stimme-koerperklang.de/html/feldenkrais_im_stimmtraining.html, (11.11.17).

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Weiss, Allen S., *Experimental Sound & Radio*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2001, S. 169.

¹⁹⁸ Klett, Renate, „Es fließt Blut!“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2012/18/KS-Dimchev> 2012, (22.12.17).

¹⁹⁹ Heitjohann, Jens, „Resonanzen“.

²⁰⁰ Weibel, Peter, „Sound Art. Klang als Medium der Kunst“.

4.3 DER HEDONISTISCHE KÖRPER

Jefta van Dinther *This is Concrete* (2012)

4.3.1 Sound als Alltags-Phänomen

Die elektronische Musik wird in ihren verschiedenen Erscheinungsformen mittlerweile als die etablierte Konsensmusik in Bars, Cafés, Clubs und Galerien gehandelt.²⁰¹ Die Club-Ästhetik bestimmt aktuell auch die Bühne. Nicht verwunderlich, wenn man die Ästhetik elektronischer Musik betrachtet: Sie ist jung, dynamisch, kreativ und im angemessenen Rahmen unangepasst. Gabriele Klein bezeichnet in dem 2004 erschienenen *Electronic Vibration* die vorherrschende Rolle des Körpers in den elektronischen Künsten als „Körperereignis“²⁰². Die Auseinandersetzung mit elektronischem Sound bietet sich für zeitgenössischen Tanz und Performance besonders an, weil es ein Phänomen ist, das auf einer körperlichen Ebene viszeral erfahrbar wird. Kim Feser, Mitherausgeber der *Techno Studies*, sieht das Potential darin, „dass Tanzende sich im Geflecht von Beats, von Rhythmen, von Takten und Melodiefetzen immer wieder noch umorientieren müssen, sich ausprobieren können“²⁰³.

4.3.2 „Ich spiele mit den Dimensionen von Raum und Zeit“²⁰⁴

Clubbing birgt eine große Inspirationsquelle für den schwedischen Choreografen Jefta van Dinther, der in Berlin lebt und arbeitet. Van Dinther setzt auf Selbsterfahrung im Club, die immer noch eine Voraussetzung für seine choreografische Bewegungsrecherche zu sein scheint. Er arbeitet mit dem musikalischen und ästhetischen Prinzip „Minimieren, um zu maximieren“²⁰⁵.

This is Concrete stellt eine sexuelle Cluberfahrung und einen langsam anschwellenden Trip dar: „Eingebettet in eine elektroakustische Umgebung aus umherirrenden Suchlichtern begeben sich die beiden Performer in eine ruhige, ausgedehnte sinnliche Erfahrungswelt, in der ihre

²⁰¹ Felix, Stephan, „Techno. Deutschlands Puls in BPM“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/kultur/musik/2014-12/techno-deutsche-kultur-symposium-udk-berlin> 2014, (14.02.17).

²⁰² Begriff aufgegriffen bei Klein, Gabriele, *Electronic Vibration: Pop Kultur Theorie*. „Körperereignis Techno – Musik für den Dancefloor“ war der Titel des entfallenen Vortrags bei der interdisziplinären Tagung / Ringvorlesung der Universität der Künste Berlin, WiSe 2014/15.

²⁰³ Feser, Kim/Matthias Pasdzierny (Hg.), *Techno Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Berlin: b_books 2016 (Zum Projekt „Techno Studies“ siehe: www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/techno).

²⁰⁴ Zit. nach Jefta van Dinther, Ditta, Rudle, „Skulpturen in Bewegung“, *Schaufenster Die Presse* <http://schaufenster.diepresse.com/home/salon/3883282/Skulpturen-in-Bewegung> 2014, (18.12.17).

²⁰⁵ Felbermair, Sophia, „Grind: Mehr Schatten, weniger Licht“, *ORF.at*, <http://www.jeftavandinther.com/grind-review-7.html> 2014, (14.02.17).

Bewegungen eine stetige Transformation auslösen.“²⁰⁶

Das Clubbing und die Sexualität fungieren im Stück nicht als Hauptaspekt, sondern als Metaphern beziehungsweise Konzepte von Zeit. Hedonistische Körper erforschen mit „performativen Drogen“²⁰⁷ das eigene Begehren, zeigen den Körper als Ort des Verlangens nach Bewegung und Musik. Dadurch entsteht eine „tiefe Trance – jenseits des Gefühls von Zeit und Raum“²⁰⁸.

Die Performance wird im Programmtext als ein „slow-ride“²⁰⁹ bezeichnet. Repetitive Strukturen und „langsame Transgressionen“²¹⁰ sind, wie van Dinther sagt, „sein Stilprinzip“²¹¹. In seinen Choreografien durchmischt er Elemente, die er aus dem Clubkontext entlehnt hat und im Bühnenraum neu kontextualisiert. Diese Fusion von Licht, Sound und Tanz ist dabei präzise aufeinander abgestimmt und zeigt das starke Interesse an Illusion und Synästhesie des Künstlers: „Die Lautstärke und der Effekt des Sounds in Bezug zur Bewegung des Körpers ist etwas, dem man nicht widerstehen kann. Ich wünsche mir, dass das Publikum eine synästhetische Erfahrung macht und ein Gefühl für den eigenen Körper bekommt.“²¹²

4.3.3 Sound als körperliche Erfahrung?

Jefta van Dinther und Thiago Granato zeigten bei SYNÆSTHESIA³ (eine Kooperation vom Tanzquartier Wien und sound:frame im März 2016) einen Ausschnitt aus ihrer Performance *This is Concrete*²¹³, wo Sound, Bewegung und Raum zu einer gemeinsam konzipierten Choreografie verschmelzen, wie in der Ankündigung zu lesen ist:

„In ‚This Is Concrete‘ stürzen sich die beiden Protagonisten in ein Universum voller verwirrender Beats und zirkulierender Schatten. Die Körper beider Männer verflechten sich. In langsamen, koitalen Bewegungen verschwimmen ihre Grenzen. Die Performance zelebriert das Risiko der Intimität, indem sie das Moment des Unsteten und Flüchtigen in ihr Vokabular integriert – und so dem Publikum eine Begegnung mit etwas Ungesichertem ermöglicht. Licht, das unterschiedliche Details in den Vordergrund rückt, um dann sofort zur Totalen zurückzukehren.“²¹⁴

²⁰⁶ Vgl. o.V., Programmtext zu „This is Concrete“, <http://www.tqw.at/de/content/concrete> 2013, (14.02.17).

²⁰⁷ Ploebst, Helmut, „Jefta Van Dinter. Portrait“.

²⁰⁸ Felbermair, Sophia, „Grind: Mehr Schatten, weniger Licht“.

²⁰⁹ Dinter, Jefta van, „This is Concrete“, <http://jeftavandinther.com/this-is-concrete.html>, (14.02.17).

²¹⁰ „transgressio“, bedeutet wörtlich „Übertretung“ oder „Überschreitung“. Jefta van Dinther lässt in seinen Arbeiten Körper verschwimmen, Grenzen auflösen. Zit. nach *pons online*, <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/transgressio>, (25.01.18).

²¹¹ Vgl. Strecker, Nicole, „Begehren in unendlichen Weiten“, in: *K.WEST Das Kulturmagazin des Westens*, <http://www.kulturwest.de/buehne/detailseite/artikel/begehren-in-unendlichen-weiten/>, (11.11.17).

²¹² Zit. nach Jefta van Dinther, Felbermair, Sophia, „Grind: Mehr Schatten, weniger Licht“.

²¹³ Die etwa einstündige Performance wurde im Tanzquartier gezeigt und ist als Video unter <https://vimeo.com/98169505> abrufbar, (18.12.17).

²¹⁴ o.V., Programmtext zu „This is Concrete“, (Tanzquartier).

Zu Beginn herrscht völlige Dunkelheit. Eine Lichtquelle erscheint und offenbart Umriss; rundherum ist absolute Finsternis. Ein einsamer Licht-Spot bewegt sich langsam suchend im Raum. Abwechselnd fokussiert er die aufblitzenden Objekte – von den beiden Körpern sind anfangs nur Konturen und Schatten erkennbar. Mit dem einsetzenden Beat beleuchtet der Spot minutiös getimed die Tänzer. Behutsam, fast zärtlich, untersuchen sie die Lautsprecherboxen, die auf der Bühne sichtbar platziert sind.



Bildnachweis 16

Wir erkennen zwei männliche Körper, die sich mit repetitiven, wellenförmigen Bewegungen in Slow-Motion in eine fließende, dynamische Bewegungsqualität treiben lassen. Der anschwellende Sound steigert und verdichtet sich. Der Kegel des Scheinwerferlichts wird größer, enthüllt die Performer – die Körper und Klänge gleichermaßen pulsierend und lässt sie wieder in der Dunkelheit verschwinden.



Bildnachweis 17

Der Verfolger-Scheinwerfer lässt Intimität immer wieder kurz aufblitzen: „Ihre Körper

verlieren sich im Dunkeln, treffen sich im Licht.“²¹⁵

Mit dem Intensivieren der Sounds werden die Bewegungen allmählich profiliert. Das Lichtdesign, das die Performer „in helle und dunkle Bereiche [ge]teilt, scheint sich zu erweitern und wieder zu verengen, verschluckt mitunter die kaum jemals stillstehenden Körper, lässt nur die weißen Gliedmaßen aufleuchten.“²¹⁶



Bildnachweis 18

Die erotisierten Männerkörper bewegen sich dynamisch, dabei sehr weich, am Platz. Jede Bewegung bedingt die Erregung; bis zur totalen Ekstase umgarnen sie sich. Doch scheinen sie nicht nur voneinander, sondern auch vom Bass, der aus den Boxen strömt, angezogen und verschmelzen mit dem pulsierenden Takt von David Kiers²¹⁷ Sounds.



Bildnachweis 19

Immer wieder verschwinden die Körper in der Dunkelheit. Die Männer tasten einander und die Lautsprecherboxen ab. Sie treten in Interaktion mit dem Objekt und fühlen sich sichtlich zu ihm hingezogen. Die Anziehungskraft, die der Sound auf die Tänzer dabei ausübt, wirkt

²¹⁵ Gietl, Susanne, „Körperreisen“, *kulturschoxx*, <http://www.kulturschoxx.de/buehne/koerperreisen-jefta-van-dinthers-werk/> 2016, (14.02.17).

²¹⁶ Rudle, Ditta, „JEFTA VAN DINTHER / CULLBERG BALLET: ‚PROTAGONIST‘“, in: *Tanzschrift*, <http://www.tanzschrift.at/buehne/kritisch-gesehen/524-jefta-van-dinther-cullberg-ballet-protagonist>, (18.12.17).

²¹⁷ David Kiers ist der Sounddesigner von *This is Concrete*.

hypnotisierend. Mit allen Sinnen widmen sie sich dem Objekt ihrer Begierde. Die Performer befinden sich seit Beginn der Performance im Trancezustand. Der Kontrollverlust führt zu einer Produktivität, aber auch zu einer Form von Abhängigkeit. Es geht um „symbiotische Situationen, die sich in Parasitentum wandeln“, darum, die Kontrolle über die Situation und über sich selbst zu verlieren.

Nicht nur die beiden Performer, sondern auch Bewegung und Sound sind eine in dieser Form ungewöhnlich enge Beziehung eingegangen. Tanz und Musik greifen wie die Körperbewegungen verflechtend ineinander. Die Performance ist ein gegenseitiges Aufeinander-Einwirken, ein (Aus-)Testen und Verwischen von Grenzen.²¹⁸

4.3.4 Koexistenz, Körperlichkeit, Verkörperung

Aus den Boxen, die wie Körper aus Fleisch und Blut zu Lustobjekten erklärt werden, dringen „entkörperlichte synthetische Klänge“²¹⁹. Die elektronische Musik wird medienwissenschaftlich als geschlechtslos bezeichnet, weil sie körperlose Klänge erzeugt.²²⁰ Die ausgestellte Leiblichkeit der Performer steht im Kontrast zu den starren Objekten auf der Bühne. Körper und Objekte werden abwechselnd mit einem Lichtspot in Szene gesetzt. Hier geht es nicht um den Verlust von Körperlichkeit, sondern um unterschiedliche Vorstellungen davon und wann wir überhaupt über Körper nachzudenken beginnen. In dieser körperlich-dinglichen Verbindung findet ein Austausch der Bedingungen und der unterschiedlichen Körperqualitäten zueinander statt:

„Die Schmelzpunkte und –flächen der biologischen und technologischen Körper erzeugen einen für die körperliche Wahrnehmung nichtmehr gänzlich fassbaren Raum. Zwischen den Objekten, den Dingen und Körpern tritt eine Verbindungsebene auf, die nicht sichtbar ist da sie aus ihrer Bewegung und Dynamik die Wahrnehmung des Körpers überfordert. Dies deutet auf eine nicht sichtbare Sphäre, die offensichtlich parallel neben, über oder unter uns stets aktiv ist.“²²¹

Die „nicht sichtbare Sphäre“ wird in *This is Concrete* durch Sounds wahrnehmbar und daher fassbar: Performer und Objekte können nicht nur auf einer räumlichen Ebene miteinander interagieren, sondern durch ihre hervorgebrachten Bewegungen und Sounds auch auf einer

²¹⁸ Vgl. o.V., Programmtext zu „This is Concrete“, (Tanzquartier).

²¹⁹ Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 8.

²²⁰ Vgl. Yun, Vina, „Keine Frauen hinter den Decks“, orig. ersch. in: *Missy Magazine* 02/13, <https://missy-magazine.de/2013/09/04/keine-frauen-hinter-den-decks/>, (27.02.17).

²²¹ Krajnik, Robert, *Vom Theater zum Cyberspace: Körperinszenierungen zwischen Selbst und Algorithmus*. Bielefeld: transcript 2016, S. 216.

immateriellen Ebene koexistieren.

Kann das Entmaterialisieren von Körpern und umgekehrt, das Beleben von Objekten durch Sounds als ein Akt der Gleichstellung bezeichnet werden?

This is Concrete ist die choreografische Idee, der Materialität etwas Immaterielles *als* Material gegenüber zu stellen, erklärt Jefta van Dinther in einem Künstlergespräch.²²² Das bedeutet, dass beispielsweise die Materialität der Stimme gleichzeitig in einem Spannungsverhältnis zum immateriellen Akt des Sprechens steht. Kommunikation und Austausch finden hier auf verschiedenen Ebenen statt. Die Stimme verbindet Menschen für gewöhnlich durch Dialog und setzt ein Verstehen von Inhalten voraus. Die Stimme als Material initiiert aber auch Interaktionsprozesse, die über den reinen Sprechakt hinausgehen. Die elektronisch verfremdete Stimme weist darauf hin, dass hier auf die Materialität der Stimme, das Sprechen als Verlängerung der Bewegung und als Erweiterung des Körpers verwiesen wird. Die verzerrte Stimme dringt aus den Lautsprechern und wird von den Performern abwechselnd synchronisiert, ist von ihrem körperlichen Ursprung völlig losgelöst.

Alle Materialien sind fluid, dynamisch und pulsierend – daher ständig in Bewegung. Die Körperbewegungen fließen auch *durch* das Material: In dem Setting befindet sich der Lautsprecher zwischen den Performern und zeigt Sound als immaterielle Energie, die auch durch das Objekt hindurch eine Verbindung zu dem anderen Performer herstellen kann.

„Für mich geht es um immaterielle Phänomene wie Sinnlichkeit, Sich-Angezogen-Fühlen, Begehren – das sind Kräfte, aus denen Bewegung und Choreografie entsteht“²²³, erklärt der schwedische Choreograf van Dinther in einem Interview.

This is Concrete übersetzt nicht nur Sound in Bewegung, sondern stellt darüber hinaus Begrenzungen zwischen Körper und Ding infrage. Die Grenze zwischen Materialität und Immaterialität und spezifisch zwischen Sound und Bewegung.

Die Energie der elektronischen Musik überträgt sich direkt auf die Körper und modelliert dabei ihren Bewegungsablauf. Der Sound reguliert die geschmeidigen Bewegungen, macht die weiche Bewegungssprache fluid und zeigt zwei miteinander sanft-agierende männliche Körper. Die wellenartige Bewegung der Wirbelsäule akzentuiert eine innere Fließdynamik. Die Aktivierung des Prinzips von Wellen und Windungen erinnert an eine Bewegungsweise, die im Wasser stattfindet, oder an ein rückwärts abgespieltes Video.

Die präzise ausgeführten Bewegungen verschwimmen zu Soundwellen, die im metaphorischen

²²² „Jefta van Dinther & Thiago Granato - Künstlergespräch / SYNÆSTHESIA“³⁴, <https://www.youtube.com/watch?v=tia4VVeaG50> 2016, (10.12.17).

²²³ Zit. nach Jefta van Dinther; Strecker, Nicole, „Begehren in unendlichen Weiten“.

Sinne als „technische Amplifikationen des tanzenden Körpers“²²⁴ gelesen werden können. Die elektronische Musik verhilft dem Tanzenden zu einer Erweiterung seiner physischen Grenze.

4.3.5 Stillstand als Fortbewegung

„In *This is concrete* arbeiten die beiden Tänzer und Choreografen an etwas sehr Intimem und versuchen, das Flüchtige des Moments zu einem Teil der choreografischen Komposition werden zu lassen.“²²⁵

Was van Dinther konkret am elektronischen Sound fasziniert, ist das veränderte Verhältnis zu der Zeit: Sie lässt sich innerhalb einer Bewegung ausdehnen.

This is Concrete nützt diese Ausdehnung der Zeit in den Bewegungen als manipulatives Mittel einer Bewegungsabfolge – die Stagnation und zugleich das Verstreichen von Zeit.²²⁶

Die Gestaltung der Zeit ist an körperliche Vorgänge geknüpft. Denn rhythmisch akzentuierte Musik bringt rhythmisches Erleben hervor. Das komponierte Bewegungsmaterial steuert dieses Empfinden mithilfe musikalischer Verfahren, indem es die Zeit ausdehnt und so den Moment verzögert ohne langatmig zu sein. Mit den Techniken Zeitraffer (Beschleunigung der Bewegung) und Zeitlupe (Verlangsamung der Bewegung) wird eine differenzierte Wahrnehmung und ein verändertes Verhältnis für Raum und Zeit möglich.

Das Bühnengeschehen ist von Beginn an auf Zeitlupentempo gedrosselt. Die Zeiterfahrung wird dadurch von einer besonderen Langsamkeit determiniert. Van Dinther und Granato greifen choreografisch auf eine besondere Form der Zeitgestaltung zurück, indem sie einen Dynamikwechsel erzwingen: Die schnellen Beats der elektronischen Musik, die den langsamen Bewegungen des Tanzes gegenüberstehen, suggerieren eine Veränderung des Raum- und Zeitempfindens.²²⁷

Jefta van Dinther bezeichnet den Moment, in dem es trotz hohen Energieaufwandes kein Weiterkommen mehr gibt, als „stagnierendes Wachstum“²²⁸. Dieses Verfahren steuert dadurch unsere Wahrnehmung von Zeit. So wird es etwa möglich, in den Momenten der Zeitausdehnung die Handlung eines ganzen Abends zu ‚erzählen‘. Die Performance will nicht die narrative Handlung – das Clubbing, das Tanzen, das Kennenlernen, der Kuss, der Sex etc. – zugänglich machen sondern, uns die Entwicklungen und Zustände in ihrer ausgeprägten Langsamkeit

²²⁴ Ploebst, Helmut, „Jefta Van Dinter. Portrait“.

²²⁵ o. V., Programmtext zu „*This is Concrete*“, (Tanzquartier).

²²⁶ Vgl. Strecker, Nicole, „Begehren in unendlichen Weiten“.

²²⁷ Vgl. Tsakalidis, Konstantin, *Choreographie – Handwerk und Vision: Fachbuch für Choreographen, Tänzer und Performer*. Düsseldorf: Stage Verlag 2010, o. S.

²²⁸ Kittel, Sören, „Der Traumtänzer“, orig. erschienen in: *Magazin im August*, Ausgabe #1; 08/2014, <http://www.tanzimaugust.de/magazin/magazin-2014-archiv/magazin-im-august-jefta-van-dinther/>, (11.11.17).

vermitteln, um die „Wahrnehmung kurzzuschließen“²²⁹. Die Performer halten das Moment des Flüchtigen mit dieser besonderen Zeiterfahrung fest.

This is Concrete betrachtet zwischenmenschliche Situationen, deren Aktionen sich in Klängen und Musikalität reflektieren. Das choreografische Ziel ist eine Inszenierung hybrider „Strukturen durch musikalische Verfahren der Wiederholung, Reihung und Schichtung“²³⁰.

Eine nicht nur musikästhetisch wichtige Entscheidung, wie sich herausstellt, sondern auch auf der visuellen Ebene unterstützt diese Darstellungsästhetik eine bruchlose, fluide Leiblichkeit der Performer durch endlos wiederholte Bewegungsmuster.

Inwieweit dienen also Zeitraster und Schichtung der elektronischen Musik als Konzept für die Phrasierung und Dynamik von van Dinthers und Granatos Bewegungsabläufen?

Rhythmische- und dynamische Wechsel auf unterschiedlichen Ebenen ermöglichen es den Choreografen, die Zeit aktiv zu gestalten: „Objektive Zeit verrinnt gleichmäßig und unaufhaltsam – erfundene Zeit hingegen macht die Gegenwart sinnlich erfahrbar.“²³¹

Die emotionale Intensität steigert die zeitliche Entwicklung, daher gibt es keine objektive Zeit – nur das subjektive Zeitempfinden des Publikums.

Wo andere Choreografen die tänzerische Dynamik forcieren, erzwingen van Dinther und Granato Ruhe, Repetition und eine Reduktion der Bewegungen. Die mehrspurige Klangstruktur eröffnet neue Möglichkeiten für die dynamische Gestaltung der Choreografie. Durch die Veränderung von Dynamik und das Zunehmen der Intensität auf der Sound- und Bewegungsebene erlebt das Publikum die Verzögerung als Zeichen des Voranschreitens und der Weiterentwicklung, weil es die verstreichende Zeit nicht wahrnimmt.

Ein solches Spannungsverhältnis lässt sich über die Zeitlupentechnik (Slow-Motion) herstellen. Es entsteht ein organischer Fluss aus Bewegungen, die einen Ort fern von jeder Zeitlichkeit suggerieren. Dieses Verfahren wirkt sich verlangsamernd und entschleunigend auf die Choreografie aus und wird aber trotzdem als Zeichen der Weiterentwicklung gelesen. Der Dynamikwechsel gibt nicht das Tempo, sondern die Energie vor und treibt dadurch das Flüchtige des Moments beziehungsweise das Ereignishafte voran. Abwechselnde Seh-Reize und Hör-Impulse werden durch energetische Wechsel auf der Bewegungs- und Soundebene hervorgerufen.

²²⁹ Felbermair, Sophia, „Grind: Mehr Schatten, weniger Licht“.

²³⁰ Harenberg, Michael/Daniel Weissberg (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, S. 8.

²³¹ Woitas, Monika, „Konstruktionen für Auge und Ohr – kompositorische Verfahren und choreographisches Denken bei Igor Strawinsky“, S. 3.

4.3.6 Synästhesie als choreografisches Konzept

„Stellen wir uns einen Raum vor, dessen Dimensionen unendlich dehnbar scheinen. Stellen wir uns einen Sound vor, dessen Druck die Körper in Vibration verwandelt, Licht, das uns Dunkelheit wahrnehmen lässt.“²³²

Interessant sind in diesem Zusammenhang, gleich vorangestellt, die folgenden zwei Aspekte:

- Hybride Strukturen beziehungsweise audiovisuelle Formate, die Bewegung synästhetisch als Wahrnehmung im Grenzbereich zwischen Hören und Sehen situieren.
- Die Manipulation (Immersion/Suggestion), die mit der Veränderung des Raum- und Zeitempfindens und den daraus resultierenden Wahrnehmungsmodi einhergeht: Klanglich vermittelte Erfahrung von zeitlicher Ausdehnung und gleichzeitiger Komprimierung.

Musikalische Phänomene werden durch Tanz nicht nur sichtbar, sondern auch erfahrbar gemacht. Die einzelnen Körperteile – Glieder, Arme, Organe, Beine, Finger, Füße, Kopf – reagieren auf die Impulse von Sound, Licht und Berührungen.

Die Synästhesie als choreografisches Konzept stimuliert Erlebnisreize und setzt beim Publikum starke Energien frei. Die Kombination der Elemente befriedigt die Suche nach Abwechslung, die Freude am Unerwarteten und das Bedürfnis nach immer neuen Reizen. Auch die Atmosphäre ist durch Effekte (re-)produzierbar. Sie ist eine manipulierende Kraft, denn auch sie trägt erheblich dazu bei, was Menschen empfinden und fühlen.²³³ Sound und Bewegung transformieren sich zu Schwingungen, die in besonderem Maße zu dieser Club-Atmosphäre beitragen. *This is Concrete* greift an beim Unbewussten und nützt diese Wirkkraft, die auf Befindlichkeit und Emotionen wirkt. Die Langsamkeit der Bewegungen, die Abwechslung von visuellen Eindrücken, akustischer Wahrnehmung, erfahrbaren Effekten versetzen Publikum wie Tänzer in einen ekstatischen Trance-Zustand. Der dramaturgische Bogen ist die Hinführung zu dieser Ekstase. *This is Concrete* entwickelt einen Höhepunkt, der sich durch die Intensität der Bewegungen, des Sounds und durch den Lichtwechsel in ein tiefes LED Grün formuliert. Am Ende krabbeln die Männer am Boden wie kriechende Tiere, die das Licht fürchten. Diese nachtaktiven Performer orientieren sich an Lichtquellen und erwachen am Ende

²³² Felbermair, Sophia, „Grind: Mehr Schatten, weniger Licht“.

²³³ Vgl. Rütth, Uwe, „Stimmung – Atmosphäre – Aura. Wahrnehmung in der künstlerischen Klanginstallation“, S. 78.

aus der Dunkelheit der Hypnose.²³⁴ Die visuellen Eindrücke und die akustische Wahrnehmung werden zu einem ästhetischen Wahrnehmungsmodell, wenn sie sich im Zusammenspiel ihrer unterschiedlichen Komponenten zu erfahrbaren „Präsenzeffekten“²³⁵ materialisieren. Die strikte Gleichschaltung von Licht, Klang und Bewegung irritiert zwar unsere Sinne, ermöglicht aber eine andere, sinnliche Anschauung.

4.3.7 Schlussbemerkung

Obwohl *This is Concrete* mit einem visuellen Höhepunkt aus weißen Luftballons endet, ist die Performance stark prozess- und weniger resultat-orientiert. Es geht nicht um eine performative Klimax, sondern um die Hinführung zu maximaler Lust bei minimaler Bewegung. Der Sound ist dabei eine *aktive* Kraft, die jene Körper(bewegungen) modelliert. Die sichtbare Platzierung der Lautsprecher initiiert eine Interaktion von Hören und Sehen. Was sagt das über das Verhältnis von Tanz und Musik aus? Im Stück wird diese Beziehung als Ursache und Wirkung – als Aktion und Reaktion demonstriert. Das Ineinandergreifen musikalischer, körperlicher Motorik und die wechselseitige Einflussnahme provoziert geradezu die aktive Teilnahme des Körpers oder doch zumindest, vermittelt über das Auge, kinästhetische Reaktionen beim Publikum.²³⁶ *This is Concrete* ist ein Austarieren von körperlichen Grenzen über das Erleben von Ekstase. Die sinnliche Interaktion mit Lautsprecherobjekten sensibilisiert für die Auffassung, dass Soundmaschinen uns nicht zwangsläufig von uns selbst entfremden, sondern unsere Empfindungen auch verstärken können; wie elektronischer Sound nicht entkörperlicht, sondern im Gegenteil Körper belebt.²³⁷

²³⁴ Vgl. Rudle, Ditta, „JEFTA VAN DINTHER / CULLBERG BALLET: ‚PROTAGONIST‘“.

²³⁵ Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, S.174f.

²³⁶ Woitas, Monika, „Konstruktionen für Auge und Ohr – kompositorische Verfahren und choreographisches Denken bei Igor Strawinsky“, S. 2.

²³⁷ Vgl. Eshun, Kodwo, *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: 1999, S. 216. Verweis bei Tarnick, Dörte, „Techno Körper Ritual“, S. 1.

4.4 DER REFLEXIONSKÖRPER

Ian Kaler o.T. | (*The emotionality of the jaw*)

4.4.1 Genre, Gattung, Grenzen

o.T. – der Titel der neuesten Arbeitsreihe von Ian Kaler (aktuell gibt es bereits drei Teile) – „setzt einen Bezug zu dem Akronym für ‚ohne Titel‘ und lässt gleichermaßen offen, was an weiteren möglichen Abkürzungen oder ‚Ausrufungen‘ gemeint ist“²³⁸.

Bereits der Titel lässt Kalers künstlerischen Ursprung erahnen. ‚Ohne Titel‘ ist der häufigste Titel in der Gegenwartskunst und drückt oft „den Widerstand des Künstlers gegen seine Interpreten“²³⁹ aus. Einem Werk ‚ohne Titel‘ wird gerne das Attribut unvollständig angeheftet und es wird als ein noch unabgeschlossenes Projekt interpretiert. Kaler, der sich in seinen Performances auch mit „der Korrespondenz von Bildender Kunst und Choreografie“²⁴⁰ auseinandersetzt, propagiert damit bereits im Titel eine gewisse Offenheit und Nicht-Einordbarkeit.

Die ersten Zeilen im Programmtext versprechen eine profunde Auseinandersetzung mit Gattungsgrenzen und deren Übergängen, womit sich Kaler zwischen performativer- und bildender Kunst positioniert.

Die Bezeichnung „Reflexionskörper“²⁴¹ benennt das Nachdenken über Bedingungen und Grenzen des eigenen Körpers. Seine Bewegungssprache bedient sich, wie auch die elektronischen Sounds, verschiedener *Layer* – Schichten und Ebenen. Diese musikalische Methode, um mehrschichtige Klänge zu gestalten, wird von Kaler als Körper- beziehungsweise Ordnungsprinzip adaptiert und genützt.

The emotionality of the jaw (übersetzt: Die Emotionalität des Kiefers) ist der erste Teil dieser neuen Performance-Reihe des Choreografen, bei dem es „um das Ausloten des Genres Solo“²⁴² geht. Solo stammt bekanntlich vom lateinischen *solus*, das mit „einzig, allein, einsam“²⁴³ übersetzt wird. Im Bühnensetting treffen drei Solisten zusammen, die gemeinsam hervortreten,

²³⁸ o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“, <http://www.iankaler.org/performance/o-t-the-emotionality-of-the-jaw/> 2015, (18.03.17).

²³⁹ Diesselhorst, Sophie, „Kunst ohne Titel und jede Menge Fragen in einer Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst: Ein Punkt zu viel, ein Strich zu wenig“, *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/15030838> 2010, (28.04.17).

²⁴⁰ o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁴¹ Vgl. Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)““, in: *corpus – Internet Magazin für Tanz Choreografie*, <http://www.corpusweb.net/energien-des-kiefers-2.html> 2015, (18.03.17).

²⁴² o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁴³ Pfeifer, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 8. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, S. 1306.

was in der Beschreibung als „Solo-Plus“ bezeichnet wird.

4.4.2 Choreografie der Grenzüberschreitung

Ian Kaler ist Choreograf und Performer. Thematisch beschäftigt er sich mit der Beziehung von Sound und Bewegung, Körper und Architektur sowie mit der „Präsenz und Orientierung im Raum“²⁴⁴. All diese Faktoren begünstigen eine räumliche Auseinandersetzung mit der *black box* des Theaters sowie eine Erweiterung der Werkbegriffe für Choreografie und Tanz.

Seine Arbeiten entstehen oft im Austausch mit KünstlerInnen aus anderen Sparten, sie „sind als langfristige Praxis-Reihen in Stück-Serien angelegt und werden von Formulierungen in unterschiedlichen (visuellen) Medien begleitet“²⁴⁵, beschreibt Kaler, der ursprünglich aus der bildenden Kunst kommt, sein Oeuvre.

Er ist Absolvent des Pilotstudiengangs *Zeitgenössischer Tanz, Kontext, Choreographie* am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz an der Universität der Künste Berlin.²⁴⁶

„Ich verstehe meine Arbeit als eine physische und kreative Praxis, die sich kritisch mit Repräsentation, gesellschaftlichen Normen und Bildpolitiken auseinandersetzt und dazu beiträgt, neue Vorstellungen und Perspektiven im zeitgenössischen Tanz und darüber hinaus zu schaffen.“²⁴⁷

Ian Kaler, zuvor An Kaler, kam erst spät zum Tanz, die frühen Werke wurden in Galerien, Museen, Studios oder in Ausstellungsräumen (*white cube*) gezeigt. *o.T. | (the emotionality of the jaw)* ist seine erste Arbeit, die gezielt für den Theaterraum (*black box*) entwickelt wurde: „Mein Nachdenken über Theater war, dass ich Theatralität über eine Physikalität finden will.“²⁴⁸

o.T. | (The emotionality of the jaw) ist der Beginn einer Arbeitsreihe, die physische Grenzen mit einer neuen Physikalität zu überwinden sucht und mit einem neuen Verhältnis zur Musik verbrauchte Energieressourcen wieder auflädt. Wie konturiert, modelliert, und abstrahiert der Sound dabei den Körper? Untersucht werden im Stück die physischen Eigenschaften von Sound und Bewegung und ihre Beziehung zu ihrem Umfeld, die sich speziell im Aufführungsformat widerspiegelt. Das Verhältnis von elektronischer Musik und Tanz entspricht jener Ästhetik,

²⁴⁴ Krenn, Veronika, „Soviel ist sicher: Nichts ist sicher“, *Falter*, ImPulsTanz 15, e-Paper unter https://issuu.com/falter.at/docs/impulstanz_15_08.07.2015, (13.04.17), S. 8.

²⁴⁵ Entnommen aus der Künstler-Biografie von Ian Kaler, <http://www.iankaler.org>, (18.12.17).

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Zit. nach Ian Kaler, Ploebst, Helmut, „Ian Kaler. Portrait“, *Tanzplattform Deutschland*, <http://www.tanzplattform.de/index.php?id=435> 2014, (10.04.17).

²⁴⁸ Zit. nach Ian Kaler, Krenn, Veronika, „Soviel ist sicher: Nichts ist sicher“, *Falter*, ImPulsTanz 15, e-Paper unter https://issuu.com/falter.at/docs/impulstanz_15_08.07.2015, (13.04.17), S. 8.

wo Dj(ane) mit Laptop und Tanzende räumlich aufeinandertreffen. Die Performance ist daher auch Konzert oder Club und veranschaulicht, „wie das Hören gleichzeitiges Sehen verändert (und umgekehrt) [...]“²⁴⁹ und zwingt das Publikum, seine Erwartungshaltung und Einschätzung immer wieder zu verändern. Kaler ist auf der Suche nach einer künstlerischen Ausdrucksform, die darum bemüht ist, aus gewohnten und damit auch konventionellen Normen auszubrechen, um neue Schichten, nicht nur des Körpers, sondern auch der Wahrnehmung freizulegen.

In diesem ersten Teil werden „Dämmerzustände“²⁵⁰ untersucht, im Sinne einer „Aufladung von Energie, als Qualität des Driftens, das einem Loslassen (von Kontrolle) gleichkommt und hinführt zur Kraft einer möglichen Detonation, nicht als destruktives Moment, sondern als Möglichkeit der Neuorientierung“²⁵¹, wie es im Ankündigungstext heißt.

Das formale, sehr abstrahierte Bewegungsmaterial wird durch musikalische Tools und Verfahren der elektronischen Live-Musik von den Musikerinnen choreografisch mitgestaltet. Gemeinsam untersuchen sie „die Grenzen von Solo, elektronischer zu instrumentaler Musik, Körper_n im Raum und Layern im Stück“²⁵².

4.4.3 Kontur, Modellierung, Abstraktion



Bildnachweis 20/21

Zu Beginn des Stücks sind nur die beiden Musikerinnen „Aquarian Jugs“²⁵³ und die Percussionistin Houeida Hedfi seitlich der Bühne zu sehen. Die Klänge von Hedfi sind bereits seit dem Einlass zu hören. Erst danach betritt Ian Kaler ganz in schwarz gekleidet den dunklen Raum und bleibt mit dem Rücken zum Publikum im linken Bühnenraum stehen.

²⁴⁹ Schroedter, Stephanie (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, (Klappentext).

²⁵⁰ o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁵¹ Ebd.

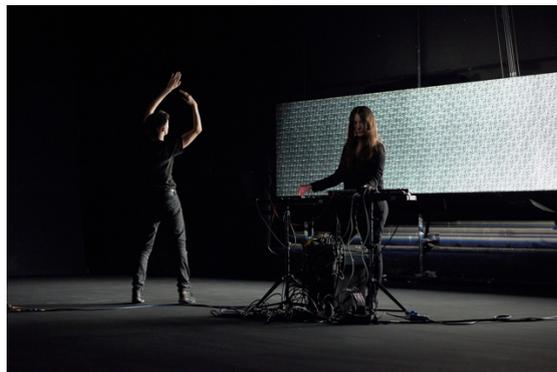
²⁵² Ebd.

²⁵³ „Aquarian Jugs“ ist das neue künstlerische Projekt der britischen Musikerin, Musikproduzentin und Multimediakünstlerin Jam Rostron, bgl. Janine Rostron, auch bekannt als „Planningtorock“.



Bildnachweis 22

Der Tänzer beugt sich langsam nach vorne und sinkt zuerst mit den Knien und dann mit dem ganzen Körper seitlich zu Boden, weiter bis in die Rückenlage. Wiederkehrende Bewegungsmuster mit Variationen kennzeichnen Kaler's Bewegungsmaterial: „Ein leichtes Kopfschwanken, ein plötzliches Schwingen des Armes steigern sich langsam zu einem Wiegen, Zucken, Kreisen.“²⁵⁴



Bildnachweis 23

Jede Bewegung baut sich von der Körpermitte, von innen kommend, über die Wirbelsäule – bis zu den Fingerspitzen auf und entwickelt daraus schwunghafte Bewegungen, die sich in kurzen, sich mehrfach wiederholenden Bewegungsfolgen im gleichbleibenden Rhythmus zu verschiedenen Variationen weiter ausbauen.

²⁵⁴ o.V., Programmtext zu „o.T. | (gateways to movement)“, <http://www.mousonturm.de/web/de/veranstaltung/gateways-to-movement> 2016, (13.04.17).



Bildnachweis 24

Zuerst durch Schwung – dann durch Drehung und Rotation der Extremitäten und des Rumpfes. Jede Bewegungssequenz beginnt im Zentrum; der Bewegungsfluss und die Koordination entwickeln sich über die Wirbelsäule. Jede Bewegungsidee variiert in ihrer Form (Körperachse, Raumsymmetrie, Verschiebungen, Dynamik), doch das choreografische Grundschema folgt einem Energieprinzip und Kalers eigenen Körperrhythmen:

„o.T. | (the emotionality of the jaw) entwickelt einen pulsierenden, rhythmisierten Bewegungsfluss, untersucht swaying (Schwingen) und blurring (Verwischen) als (Bewegungs-) Zustand und arbeitet mit Loops und Looping als Einschreibungen in den Raum – als eine Art des Spurensiehens, Marker-Setzens, das den_ die Körper langsam trüb werden, verschwimmen, unscharf werden lässt.“²⁵⁵

Die Rede von der Spur im Tanz bezieht sich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zumeist auf das Transitorische als Wesensmerkmal (wie bereits im Kapitel *Sound als Spur* angemerkt) – Bewegungen also, die im Augenblick ihrer Ausführung vergehen und nur mehr als Spuren zu fassen sind. Aber wo driftet die vergangene Bewegung hin? Eine Choreografie hinterlässt keine Bewegungsspuren, die konserviert werden können. Die Bewegungen sind in dem Moment vergangen, wenn sie von den darauffolgenden eingeholt und überlagert werden.²⁵⁶ „Was vom Tanz vor allem bleibt, ist eine in das Gedächtnis gezogene Spur. Der Tanz selbst ist ihm allerdings entkommen“²⁵⁷, schreibt Eva van Schaik. Diesen Gedanken aufnehmend bedeutet das, dass der Performer-Körper die Spuren nicht nur in den Raum, sondern in *sich* trägt und sie „den Betrachter im Raum seiner Erinnerung zurücklassen“²⁵⁸. Kaler bewirkt damit nicht nur eine neue Repräsentationsfunktion für den Tanz, sondern wählt eine Neuausrichtung, die unbeanspruchte Perspektiven auf den zeitgenössischen Tanz eröffnet. Handelt es sich bei Kalers „Spurensiehen“ um eine mögliche Strategie gegen das Flüchtige, das

²⁵⁵ o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁵⁶ Vgl. Wortelkamp, Isa, „Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung“, in: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hg.), *Tanz. Theorie. Text*, Münster: LIT 2002, S. 605.

²⁵⁷ Van Schaik, Eva, „Das kinetische Gedächtnis“, in: *Theaterschrift*, 8/1994, S. 182.

²⁵⁸ Wortelkamp, Isa, „Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung“, S. 605.

Vergängliche? Die Technik der Loops ermöglicht dem Tanz eine Form von Aufbewahrung der Bewegungen, die für einen Moment nur ins Zentrum rücken, um im nächsten Augenblick wieder abzudriften. Sie macht den Tanz zwar nicht haltbar, aber sie lässt das Unwiederholbare wiederholt sichtbar werden als „eine Vergegenwärtigung des Vergangenen“²⁵⁹ – ein „Anwesend-Abwesendes“²⁶⁰.

Das „Schwingen“ und das „Verwischen“ werden in Variationen repetiert. Die Ausführung und Orientierung von Bewegungen im Raum erneuern sich: Sie werden maximiert, wenn die Arme dynamisch in peripherer Lage oszillieren oder isoliert, wenn sie nahe am Körper (nach innen gerichtet, innere Bewegtheit) pendeln. Die schwingenden Bewegungen der Arme und Beine werden gegen die Schwerkraft gehoben (Eigenenergie, Aktivierung) und mit der Schwerkraft wieder fallen gelassen (keine Eigenenergie, passiv). Jeder Schwung hat eine Beschleunigung und einen Auslauf (Verlangsamung). Die Körperteile schwingen dabei partiell oder rotieren ganzheitlich, mit dem gesamten Körper.²⁶¹

4.4.4 Loops und Looping als Einschreibung in den Raum

Die strukturelle Parallele zur elektronischen Musik lässt Ian Kaler durch einen „Körper-Raum-Musik-Hybrid“²⁶² driften. Die Bewegungssprache ist von einer rhythmisierten Repetition gekennzeichnet. Sein Körper wird von einem „stetigen, eindringlichen Rhythmus bestimmt – dem Takt gleichzeitiger synchroner Schwingungen“²⁶³, die auch den Raum in Bewegung versetzen. Der „rhythmisierte Bewegungsfluss“ wird mit Hilfe von Loops hergestellt. Da sich jede Bewegung langsam aufbaut und entwickelt, ist das Ende einer Bewegungsabfolge und der Übergang oft nicht sichtbar, weil jede vorangegangene Bewegung die nachfolgende bedingt.

Der deutsche Philosoph Ludwig Klages schreibt in *Vom Wesen des Rhythmus*, „jeder Takt beginnt und endet, aber keine Welle beginnt und endet; und wenn sie denn schon weder Anfang noch Ende hat, so ist sie wortwörtlich etwas ‚Unendliches‘“²⁶⁴.

Kaler macht sich die unendliche Wirkung des repetitiven Potentials von Loops als konstitutives choreografisches Element und als ästhetisches Gestaltungsmittel zu nutzen. Diese Form der Bewegungsgenerierung in unterschiedlichen Ausprägungen ist stark von den Verfahren der

²⁵⁹ Wortelkamp, Isa, „Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung“, S. 608.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Beschreibende Bewegungsanalyse nach der Tanztechnik von Rosalia Chladek.

²⁶² o.V., „Radarische Wachheit“, in: *Tanzraum Berlin Magazin*, <http://tanzraumberlin.de/Magazin-Artikel--435-0.html?id=680> 2015, (18.03.17).

²⁶³ Baumgärtel, Tilman, „Im Rhythmus bleiben. Loops und die Homöostase der Moderne“, in: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin: Kadmos Kulturverlag 2015, S. 332.

²⁶⁴ Klages, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus, Kampen auf Sylt*. Berlin: Niels Kampmann Verlag 1934, S. 32.

elektronischen Musik beeinflusst: „Musik, die mit Loops arbeitet, verwandelt technisches Repetieren wieder in einen organischen Rhythmus“²⁶⁵, schlussfolgert Tilman Baumgärtel in *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*.

Durch gezielt eingesetzte rhythmische Ungenauigkeiten von Kalers Bewegungen, die als kleine Differenzen oder Disharmonien wahrgenommen werden – die tänzerische Akzentuierung wird nicht immer den Taktschlägen der elektronischen Musik angepasst – bleibt die Komplexität der Strukturen erhalten. Die größte Herausforderung bestehe für ihn darin, so „buchstäblich“ zu sein, aber mit einem herkömmlichen „Auf-die-Musik-Tanzen“ hätte es trotzdem nichts zu tun, betont Kaler im Interview.²⁶⁶

Der Takt schränkt oft ein, weil man sich „einem fremden, äußeren Zwang ausgeliefert“²⁶⁷ fühlt, erklärt Tilman Baumgärtel. „Im Rhythmuserlebnis“, so der Professor für Medienwissenschaft weiter, „fühlt man freier, in der Wiederkehr des Selben beginnt etwas Neues. Rhythmus wird darum als Wiederbelebung erfahren“.²⁶⁸ Im Fortschreiten der Choreografie erneuern die Musikerinnen Aquarian Jugs und Hedfi die Rhythmusstruktur der Musik mit *Sound-Layering* (Klangschichtung) und fügen immer wieder musikalische Komponenten hinzu, die sich strukturell überlagern.

„Der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert“²⁶⁹, stellt Klages bereits 1934 fest. Baumgärtel greift diese These auf:

„Angenehm macht den Rhythmus, dass es sich bei der Abfolge der Phasen um weiche, gleitende, nicht technisch-präzise Wiederholungen handelt. Der Takt hingegen ist mathematisch-rational und mechanisch hart, er kennt keine Abweichung, Variation oder Verzögerung.“²⁷⁰

In dieser Performance schließen sich das Sinnliche und das Formale nicht aus, sondern bedingen einander. Die Bewegungen von Kaler werden nicht exakt im Takt der Musik ausgeführt, sondern der Körper folgt konsequent seinem autonomen Rhythmus:

„Für mich ist neu, dass ich zum ersten Mal in einer Bewegungspraxis damit spiele, wann ich mich konkret auf Beats bewege, und wann ich in andere Systeme und Verhältnisse in Bezug zu diesem Auf-dem-Beat-Sein gehe. Da macht es einen Unterschied, ob ich mit dem ganzen Körper auf dem Beat bin oder ob eine Isolation einen Beat macht und ein anderer Teil des Körpers etwas anderes [sic!].“²⁷¹

²⁶⁵ Baumgärtel, Tilman, „Im Rhythmus bleiben. Loops und die Homöostase der Moderne“, S. 331.

²⁶⁶ Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)‘“, (beide Zitate).

²⁶⁷ Baumgärtel, Tilman, „Im Rhythmus bleiben. Loops und die Homöostase der Moderne“, S. 333.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Klages, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus, Kampen auf Sylt*, S. 32.

²⁷⁰ Baumgärtel, Tilman, „Im Rhythmus bleiben. Loops und die Homöostase der Moderne“, S. 333.

²⁷¹ Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)‘“.

Obwohl seine Bewegungssprache „etwas Logisches, beinahe Mathematisches an sich“²⁷² hat, befindet er sich in einem Prozess des Loslassens und Abgebens von Kontrolle. Sein Anliegen ist es, weniger mit dem Kopf und mehr durch den Körper zu arbeiten.²⁷³ Der Reiz bestehe deshalb in dem Spiel zwischen Repetition und Variation, erfährt man bei Baumgärtel.²⁷⁴

Der Loop ist ein minimalistisches Gestaltungsmittel der Musik, Ian Kaler entlehnt diese Ästhetik und überträgt sie auf den Tanz, indem er sein Bewegungsmaterial formal reduziert und Bewegungsmuster in Dauerschleife reproduziert.

Das Sinnliche und das Formale stehen häufig in einem Spannungsverhältnis zueinander.

Spannung und Entspannung sind dabei stets die ästhetischen Grundsätze. Alle loop-basierten Bewegungen, ob nun „Verwischen“, „Schwingen“ oder „Schleifen“, sind ihnen scheinbar unterworfen. Der Performer verfügt rhythmisch wie tänzerisch über eine dynamische Bewegungssprache und findet in Repetition und Variation sein Grundvokabular. Mit diesem Kompositionsprinzip baut sich jede choreografische Idee und daher jede Bewegungseinheit auf. Seine Bewegungssprache ist in rhythmischen Strukturen organisiert und ordnet Körperzustände und Raumverhältnisse durch sogenannte „Energieprinzipien“²⁷⁵, die für ihn die „Zusammenführung von intuitivem und grafisch Formalen“²⁷⁶ bedeuten.

Diese Zusammenführung findet sich auch in dem Tanz-Musik-Verhältnis versinnbildlicht. Kaler nutzt seine „körpereigene[n] Energieprinzipien, um einen Austausch mit der vielschichtigen Elektropop-Percussion der Aquarian Jugs herzustellen – ein sensibles musikalisches Off- und On-Beat-Verfahren [...]“²⁷⁷. Das bedeutet, dass Bewegungen auch zwischen den Takten akzentuiert werden. Weil er nicht exakt auf den Beat geht, durchbricht er die Form. Die kontinuierliche, sehr beat-lastige Elektropop Percussion steht dem insgesamt fließenden Charakter des Solos diametral entgegen.

Wie verändert sich die Wirkung, wenn Bewegungsakzente gesetzt werden, die nicht aus der elektronischen Musik motiviert sind? Wenn Bewegungsrhythmen und musikalische Rhythmen unterschiedlich zueinander ins Verhältnis gesetzt werden?²⁷⁸ „Ihre Musik hat definitiv auch meine Bewegungspraxis verändert“²⁷⁹, kommentiert Kaler seine künstlerische Zusammenarbeit mit Aquarian Jugs. Der Sound und die Bewegung werden wechselseitig zum Echo oder zum

²⁷² Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Baumgärtel, Tilman, „Im Rhythmus bleiben. Loops und die Homöostase der Moderne“, S. 333.

²⁷⁵ Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ o.V., „Radarische Wachheit“.

²⁷⁸ Klein, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 202.

²⁷⁹ Zit. nach Ian Kaler, Krenn, Veronika, „Soviel ist sicher: Nichts ist sicher“, S. 8.

Ursprung des anderen. Betont wird vor allem „die Performativität von Musik – in Bewegung und als Bewegung“²⁸⁰ im Raum.

4.4.5 Emotion als Physis – Energie als Psyche

Der deutsche Untertitel des Werks lässt bereits erahnen, dass Emotionalität bei Kalers Körperverständnis etwas sehr Physisches ist:

„Die Formulierung ‚die Emotionalität des Kiefers‘ kam aus dem Bestreben, die Kontrolle in einem Reflexionsprozess über Bewegungssensibilisierung an den Körper abzugeben. Zu sagen, der Kopf ist ein Körperbestandteil, den man wie eine Extremität, einen Arm oder ein Bein behandeln kann. Der Kiefer, habe ich in diesem Prozess gesehen, ist etwas sehr Emotionales.“²⁸¹

Kaler thematisiert, wie sich die Energie (der elektronischen Musik) auf den Körper beziehungsweise auf einzelne Körperteile übertragen lässt und wie sie dabei den Bewegungsablauf strukturiert. Er erforscht damit ein „energetisches Prinzip, eine Art von innerer Bewegtheit, die über die Physis entsteht“²⁸² und rückwirkend aus dem tiefen Inneren heraus, wieder auf den Körper abgegeben wird. Diese Form von Bewegungsgenerierung erfordert einen Prozess des Loslassens, wie die Entspannung und Entladung des Kiefergelenks.

„Mich hat auch interessiert, ob es die Möglichkeit gibt, wenn man über Emotionalität als Energieprinzip im Körper nachdenkt, dieses in Bewegung zu übersetzen, die das Gesicht oder den Kiefer involviert. Wo es wirklich, ohne dass es dann theatral oder expressiv wird, um eine Physis geht. Hier hat der Begriff ‚emotionality‘ nichts mit Emotionen im herkömmlichen Sinn zu tun, sondern vor allem mit einer Art von Energie. Ich kann Emotionalität als einen Energiezustand im Körper betrachten, der je nach Tagesverfassung unterschiedlich ist, und in dem es nicht um eine Befindlichkeit oder um einen psychischen Zustand geht, sondern etwa um ein bestimmtes Depot an Energie an einem bestimmten Tag mit einer bestimmten Qualität, wie zum Beispiel Weichheit oder einem gewissen Tonus.“²⁸³

Er befreit „tagesabhängige Stimmungen von ihrer psychischen Dimension“²⁸⁴, indem er sie auf den Körper überträgt. Das gelingt mit dem Energieprinzip – Aufladung/Spannung und Entladung/Entspannung.

²⁸⁰ Schroedter, Stephanie (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (Klappentext)

²⁸¹ Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)““.

²⁸² Zit. nach Ian Kaler, Krenn, Veronika, „Soviel ist sicher: Nichts ist sicher“, S. 8.

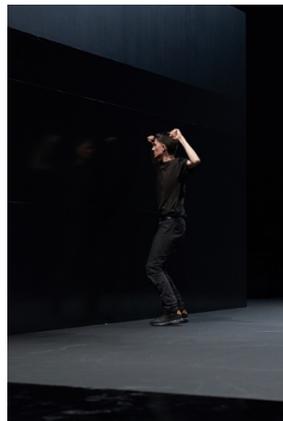
²⁸³ Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)““.

²⁸⁴ o.V., „Radarische Wachheit“.



Bildnachweis 25

Wie können Bewegung und Sound in ihrem Verhältnis zueinander die Physis erweitern oder auch begrenzen? Kaler experimentiert mit einer Bewegungssprache, „bei der äußere Vorgänge auf innere Zustände verweisen.“²⁸⁵ Er nennt sie deshalb „Bewegungszustände“²⁸⁶. Diese spezifische choreografische Handschrift markiert die Grenze genauso wie die Öffnung von Körper/lichkeit und fragt, „was ein Verständnis von Körper beispielsweise mit klaren Be- und Abgrenzungen, Zuschreibungen von Konturen zu tun hat“²⁸⁷. Die Gesten gehen von einer Bewegung in die Nächste fließend über, dabei ist der Übergang – die Zwischenbewegung, bereits das Entwicklungsstadium der Nachfolgenden. „Mit radarischer Wachheit fühlt sich Ian Kaler so in seine Umgebung ein und lässt zugleich alle Anzeichen seiner greifbaren sinnlichen Physis – schwarz auf schwarzem Grund – verblassen.“²⁸⁸



Bildnachweis 26

Langsam oder schnell, behutsam oder energisch, statisch oder dynamisch bewegt er sich auf der Stelle, schwingt die Arme in die Luft, schüttelt den Torso, geht auf die Knie oder legt sich

²⁸⁵ o.V., Programmtext zu „o.T. | (gateways to movement)“.

²⁸⁶ Ploebst, Helmut, „Ian Kaler. Portrait“.

²⁸⁷ o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁸⁸ o.V., „Radarische Wachheit“.

auf den Boden. Hier verschwimmt, verblasst und verwischt die physische Grenze: „Das Körperinnere scheint sich in den Raum auszuweiten, so dass fraglich werden mag, ob die äußeren Konturen des Körpers auch seine Grenzen markieren.“²⁸⁹ Kalers choreografischer Ansatz sucht das Verbindende genauso wie das Entgrenzende. Er beschäftigt sich mit den „Erweiterungen und Abstraktionen von Körper/lichkeit“²⁹⁰ und mit alternativen Körperkonzepten.

4.4.6 Empathie als choreografisches Konzept

Der Einsatz von elektronischer Musik hat darüber hinaus eine große gesellschaftliche Relevanz wie die Choreografin Doris Uhlich attestiert: „Es geht auch stark um ein Verständnis von Energie und Energiequellen, um das Verhältnis Form und Energie, Individuum und Gruppe. Das Leben ist kein Solo, das Leben ist ein Ensemblewerk.“²⁹¹

Das Stück „nähert sich dem Feld der Empathie über das Teilen von Zeit und Raum und aktiviert diese über ein In-Schwingung-Versetzen von Verhältnissen multipler Körper und arbeitet so einer Öffnung von Körperlichkeit zu“²⁹². Kaler nützt ein Konzept von Freiheit, im Sinne einer Transzendenz und Entkörperung, das nicht zwingend auf Unabhängigkeit basiert. Die Aufführungssituation ist „ein rhythmisch organisiertes Miteinander“ wo Sound und Tanz zu einem „Zustand zeitweiliger, organischer Synchronisation von disparaten Elementen“ führen.²⁹³ Ian Kaler entscheidet sich in seinem Solo-Plus, für eine Aufführungssituation mit einem Live-Elektronik Setting und sieht in seinem choreografischen Prozess ein Experimentierfeld des Sozialen. Die Ko-Präsenz von Tanz und Musik verbindet und bewirkt ein empathisches Einfühlen durch körperlichen Ausdruck. Mit der Aufteilung von Arbeit, Raum, Zeit, der Strukturen und des Sinnlichen wird „ein Körperideal, das sich nicht am Widerständigen und Abgrenzenden aufreißt, sondern seine kraftschonende Sinnhaftigkeit – jenseits bestehender Normen – im grenzenlos Verbindenden sucht“²⁹⁴ von ihm postuliert.

Theodor Lipps, der „Vater der Empathieforschung“²⁹⁵, bezeichnete Empathie Anfang des 20.

²⁸⁹ Evert, Kerstin, *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 191.

²⁹⁰ o.V., „Radarische Wachheit“.

²⁹¹ Zit. nach Doris Uhlich, Fuchs, Carola, „Let’s dance“, *The Gap*, <https://thegap.at/lets-dance/> 2016, (25.04.17).

²⁹² o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

²⁹³ Baumgärtel, Tilman, „Im Rhythmus bleiben. Loops und die Homöostase der Moderne“, (beide Zitate), S. 331

²⁹⁴ o.V., „Radarische Wachheit“.

²⁹⁵ Zit. nach Lipps, Theodor, o.V., „Embodiment sozialer Kognition: Wie das spontane Simulieren körperlicher Zustände uns hilft, die Gedanken und Gefühle anderer zu verstehen und zu teilen“, <https://www.psychologie.hu-berlin.de/de/prof/socog/forschung>, (11.11.17).

Jahrhunderts als einen körperlichen („embodied“²⁹⁶) Prozess, „bei dem wir den physischen Zustand eines anderen Menschen spontan mit unserem eigenen Körper simulieren und uns so in den anderen hineinfühlen und -denken können“²⁹⁷.

„Performance-Kunst lotet die Grenzen aus“, schreibt Ingrid Hentschel. „Im Idealfall bringt ihn [den Zuschauer, Anm. d. Verf.] die Grenzsituation, in die sich der Performer begibt, ebenfalls in eine Grenzsituation, in der er gewohnte Wahrnehmungsmuster aufgibt oder transformiert.“²⁹⁸ Mit seinem choreografischen Ansatz bewirkt Ian Kaler eine Öffnung/Offenheit von Körper/Körperlichkeit und stellt gleichzeitig Genre-Grenzen in Frage. In seiner Arbeitsreihe ist das Formale der elektronischen Musik nicht nur seine große Triebkraft, sondern wesentlich für den choreografischen Prozess. Über eine Formsprache gelingt es ihm, Möglichkeiten zu entwickeln, ohne bestehende Systeme wiederzukäuen, sondern formal Alternativen zu schaffen. Wieviel Formalisierung braucht Sinnlichkeit?²⁹⁹

„Für mich ist das Formale eine Ebene, über die ich auch Inhaltlichkeiten verhandle. Insofern ist das für mich nicht ein Ausweichen, sondern vielmehr eine wichtige Ebene der Austragung. In o.T. geht es nicht ausschließlich um Körperformen, sondern eher um die Frage, wann wir überhaupt über Körper nachzudenken beginnen. Oder was Qualitäten sind, die als Körperlichkeit gelesen werden können, und wie das auch abstrahiert werden kann.“³⁰⁰

4.4.7 Schwarz auf Schwarz

Die Verräumlichung der Musik³⁰¹ (Stockhausen) führte zu einer nachhaltigen Annäherung von Sound und Tanz und einem verstärkten Austausch ihrer Strategien und Denkweisen.

Bei Kaler geht es um ein ganz besonderes Raum-Körper Verhältnis: Kaler forciert das Verhältnis von Klang und Bewegung, indem er beide Dimensionen ungewöhnlich eng aufeinander bezieht. Der Raum als eine musikalische Dimension und der Körper, der diese Komplexität der musikalischen Strukturen reflektiert: „Mit Verräumlichung meine ich eine Expansion oder eine Intensität in der eigenen Körperlichkeit, aber das immer im Verhältnis zum Raum und zu anderen Körpern im Raum“³⁰², erklärt Ian Kaler.

²⁹⁶ Zit. nach Lipps, Theodor, o.V., „Embodiment sozialer Kognition: Wie das spontane Simulieren körperlicher Zustände uns hilft, die Gedanken und Gefühle anderer zu verstehen und zu teilen“.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Hentschel, Ingrid/Klaus Hoffman (Hg.), *Spiel – Ritual – Darstellung. Play – Ritual – Representation*. Münster: LIT Verlag 2005, S. 122.

²⁹⁹ Vgl. Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)‘“.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Vgl. Jansen, Meike (Hg.)/club transmediale (Hg.), *Gendertronics: Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 55.

³⁰² Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)‘“.

The emotionality of the jaw wurde in einen neuen Kontext überführt und „als erste Arbeit gezielt für die Architektur und Gegebenheiten der *black box* als Raum, Architektur und Kontext erarbeitet“³⁰³. Wie der *white cube* kommt auch die *black box* ursprünglich aus dem musealen Raum. Der schwarze Raum wurde speziell für die Präsentation von medialer Kunst geschaffen und verweist auf Ian Kalers künstlerisches Interesse – die Verschränkung von bildender Kunst und Choreografie. Der Bühnenraum als *black box* verändert die Rezeptionsbedingungen außerordentlich. Der abgedunkelte Raum wird von den Sounds in Schwingung versetzt und verändert die Qualität des Sehens wodurch das Gehör besonders geschärft erscheint.³⁰⁴

Für Kalers Werkverständnis ist es von Bedeutung, dass er Choreografie als „räumliche Grafik“³⁰⁵ versteht. Er gestaltet damit einen „Emotionsraum, dessen Sog sich kaum jemand entziehen kann“. Dieser Reiz entsteht durch eine Raum-, Sound- und Lichtarchitektur, die den Körper in Clubatmosphären hüllt und die Performance als Erfahrung ins Zentrum rückt. Wo hört der Körper auf und wo beginnt der Raum? Die *black box* ist wirkungsästhetisch geradezu prädestiniert dafür, Phänomene der Entgrenzung und die Auflösung von Grenzen choreografisch zu formulieren. Der schwarze Raum vermittelt dem flimmernden Zuschauerblick ein Gefühl der Auflösung und des Kontur- wenn nicht gar Konsistenzverlusts des Körpers.³⁰⁶

4.4.8 Schlussbemerkung

Kaler entwirft ein Aufführungskonzept, das untersucht, welche Rolle Klang und Rhythmus bei der natürlichen Bewegungssprache spielen und inwieweit der Sound auf das Bewegungsverhalten einwirkt. In seiner Auseinandersetzung entsteht choreografisches Material, das mithilfe von elektronischer Live-Musik und Körperhythmen strukturiert wird.

³⁰³ o.V., Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

³⁰⁴ Vgl. o.V., „Radarische Wachheit“.

³⁰⁵ o.V., „Ian Kaler o.T. | (gateways to movement)“.

³⁰⁶ Vgl. Hackel, Astrid, „Kalkulierte Kontrollverluste: Der Schwarzraum in Meg Stuarts Tanzperformance ALL TOGETHER NOW“, in: Ruth Reiche, Iris Romanos, Berenika Szymanski, Saskia Jogler (Hg.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*. Bielefeld: transcript 2011, S. 40.

5. Reflexion im Rückblick

5.1 Choreografischer Aspekt der Musik. Performativität von Sound

Das Ziel meiner Forschungsarbeit war es, ästhetische Kriterien für die Arbeit und den Umgang mit Sound zu entwickeln. Die Möglichkeiten von Sound im Tanz und in der Performance wurden anhand des Materials ausgelotet. In der Auseinandersetzung mit den drei Performances überlagern sich Sound-Qualitäten und choreografische Motive – die hier präsentierten Ansätze sind die Erkenntnisse der Arbeit:

Der Begriff Sound erwies sich als besondere Herausforderung und als ein in sich komplexes Phänomen. Die sehr offene und weitgreifende Definition von Sound, die sich noch vor der Analyse im Kapitel *Der Sound als ästhetische Kategorie* konkretisierte, ermöglichte es mir, den Begriff im Zuge der Recherche nach und nach zu bestimmen aber gleichzeitig seine Erscheinungsformen auch auszuweiten. Die eingangs in der Definition beschriebene Annahme, dass der Sound als Terminus sogar tendenziell über das rein Musikalische hinausgeht, hat sich für mich in dieser Arbeit bewahrheitet.

Ich habe beim Versuch, mögliche ästhetische Kategorisierungen zu erstellen, unterschiedliche Sound-Qualitäten geprüft und zu Tanz in Beziehung gesetzt. Folglich ließ sich eine Unterteilung in fünf Kategorien erkennen: Sound als Material, Vision, Erlebnis, Erfahrung und Spur. Diese fünf Erscheinungsformen, die sich vor der Analyse herausstellten, haben sich auch in den Beispielen gezeigt.

Es ist zudem auffallend, dass alle Choreografen den Sound als eine ästhetische Form ihrer Performance anwenden. Wie ist nun aber die Clubästhetik aus tanztheoretischer und choreografischer Sicht zu bewerten? Der Clubkontext (schon der Clubbing-Begriff im Ankündigungstext) spricht eher für eine Herangehensweise, die keine besonders künstlerische Auseinandersetzung vermuten lässt, ein unterhaltendes Ziel verfolgt oder sich nicht ausreichend um einen experimentellen, avantgardistischen Charakter bemüht. Die Grenzen zwischen Kommerz und Experiment brechen in der Performance-Szene aber immer häufiger auf. Diese Entwicklung zeigt, dass Hybridformen und -formate mit einer Clubästhetik, die zwischen alltäglicher und ästhetischer Inszenierung changieren, als Trend noch weiter zunehmen werden.

Die Möglichkeiten des Wechselspiels von Musik und Tanz werden von ChoreografInnen/PerformerInnen und KomponistInnen/SounddesignerInnen stets neu befragt. Deshalb erscheinen auch ästhetische Kategorien in immer neuen Variationen und ihre Strategien und Wirkungen sind ausschlaggebend für Konzepte: „Können diese auf der Club-Tanzfläche bestehenden Verbindungen auch auf den Tanz als darstellende Kunst angewendet werden, und könnten sie gar der gleichzeitigen Präsenz von Publikum und Darstellern im Theater eine neue Perspektive geben?“³⁰⁷, fragt das Projekt *Groove Space*. Die Aufführungssituation in allen drei Analyse-Beispielen entspricht einer konventionellen Theateranordnung. Dahingehend wäre ein notwendiger Schritt und eine ästhetische Konsequenz das gewohnte Setting aufzubrechen und ein neues Performanceformat zu etablieren.

Tyminski, van Dinther und Kaler suchen mit Techniken wie dem *Bouncen*, dem *Looping*, dem *Overdubbing*, dem *Swaying* und dem *Blurring*, die sie als ästhetische Strategien und als Einschreibung in den Raum einsetzen, nach Formen der Entgrenzung – des Außer-sich-seins. Alle formgebenden musikalischen Parameter wie auch das *Layering* sind strukturbildend für die Konzeption der Choreografien. Der Einsatz von Loops geht dabei als signifikantestes choreografisches Verfahren hervor. Die unendliche Wirkung der Schleifen schafft eine Präsenzerfahrung und forciert damit eine physische Auslegung von Wahrnehmung.

Die diffizile Auseinandersetzung mit Sound und einem neuen Ästhetik- und Wahrnehmungsbegriff nahm im Rechercheprozess viel Zeit in Anspruch. Teilweise stieß ich bei der weiteren Analyse und Strukturierung aufgrund der Offenheit und Sinnverwandtschaft des jeweiligen Begriffs an Grenzen.

Begriffe wie Energie, Empathie und Emotionalität erwiesen sich während meines Recherche-Prozesses – trotz möglicher Abweichungen in ihrem Verständnis – als beständige Konstanten. Auch die bereits angesprochene Clubästhetik war in der Analyse ein wiederkehrender Aspekt. In der Arbeit kommt es deshalb zu Wiederholungen und Überschneidungen, weil Motive, Gedanken und Begriffe (alternativ zu dem roten Faden) ihre Spuren ziehen.

Diese Studie war der Versuch, Sound und zeitgenössischen Tanz/Performance in ein aktuelles

³⁰⁷ Matthias, Sebastian, „GROOVE SPACE. Tanz Connexions“, <http://www.goethe.de/ins/id/lp/prj/tco/fea/de15443050.htm> 2015, (14.2.17).

Verhältnis zueinander zu setzen und beide Kunstformen in ihrer Verflechtung zu perspektivieren. Tanzwissenschaftliche Erkenntnisse, interdisziplinäre Assoziationen, künstlerische Anregungen sollen in einer abschließenden Zusammenfassung und Reflexion zusammen resonieren und ausklingen.

5.2 Soundpotentiale

Im Zuge der Forschungsarbeit zeigt sich sehr deutlich, dass Sound mehr als ‚nur‘ ein Impulsgeber ist und eben nicht nur zu Bewegung, sondern auch zu weiteren Denk-Prozessen anregt. Karol Tyminski nützt Sound als konstitutives, choreografisches Element im Zuge seiner Bewegungsrecherche, bei Jefta van Dinter moduliert Sound besonders wirkungsvoll den Körper und seinen fluiden Bewegungsduktus. Bei Ian Kaler reflektiert Sound wiederum die Erweiterung des herkömmlich-normativen Körperbegriffs.

Die Strukturen, Kategorien und Formprinzipien wiederholen sich in den einzelnen Performances und können zu fünf primären ‚Funktionsweisen‘ von Sound näher bestimmt werden. Sound als:

1. auditive **Gestaltung** choreografischer Prozesse
2. ästhetische **Kategorie** choreografischer Ordnungen
3. strukturelles **Verfahren**, Bewegungsmaterial zu generieren
4. **utopische Vision**, den Körper zu abstrahieren
5. **Transformator und Verstärker** von Fremd- und Selbstwahrnehmung

Diese Wirkkräfte veranschaulichen, dass Öffnungen wie auch Metaphorisierungen kaum Grenzen gesetzt sind und sie deshalb auf ein hohes gesellschaftlich-visionäres Veränderungspotential von Sound hinweisen.³⁰⁸ Ein großes Soundpotential ist definitiv „das Aufdecken von Macht- und Herrschaftsverhältnissen sowie von bildkritischen Interventionen und Handlungsoptionen im Feld der Sichtbarkeit“³⁰⁹. Das Visionäre offenbart sich in den Analysebeispielen speziell im Transitbereich von Körper, Sound und Bewegung.

³⁰⁸ Höller, Christian, „Avant-propos: Vom Sound zum Bild zu Techno-Visionen“, in: Sandro Droschl, Christian Höller, Harald A. Wiltsche (Hg.), *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*. Wien/Bozen: Folio Verlag 2005, S. 12.

³⁰⁹ o.V., Programmtext zu „15. Ringvorlesung Gender Studies: Bildpolitiken – Repräsentation ist niemals unschuldig!“, https://gender.univie.ac.at/uploads/media/RV_Folder_WS_2014_15_web.pdf 2015, (18.12.17).

5.3 Vergleich der Arbeitsweisen: Bewegungen komponieren – Sound choreografieren

Das Anti-Musical

Im ersten Analysebeispiel *This is a Musical* wurde die Beziehung zwischen Klangproduktion und Bewegungsrecherche untersucht. Bei **Karol Tyminski** entsteht die kompositorische Innovation aus akustisch veräußerten Innenbewegungen. Mit körperlicher Verausgabung lässt er reale, schmerzende Bewegungen im Raum und in uns emphatisch nachhallen. Die brutale Choreografie versetzt Tyminski in einen Zustand, der ein transformatorisches Potential in sich birgt – die Überführung der eigenen Körperlichkeit in eine abstrakte Soundcollage. Das Körperinnere scheint sich im Raum und über uns auszuweiten. Diese Überführung (Transzendenz) ist allerdings kein Selbstverlust, sondern das zeitweilige Ausblenden vom sichtbaren Körper, um den Blick neu zu schärfen. Durch die ‚Musikalisierung‘ des körperlichen Ausdrucks lässt sich Tyminski’s Körper als ein transzendierender oder transzendierter Körper begreifen.

Konkrete Körper

Durch **Jefta van Dinthers** und **Thiago Granatos** Körper werden elektronische Sounds erfahrbar gemacht. Die ‚konkreten Körper‘ und Objekte werden durch Sounds in ihrer Körperlichkeit verflüssigt. *This is Concrete* zeigt das Phänomen Sound als eine dynamische Kraft, die unmittelbar auf den Körper und die Bewegungssprache einwirkt. Rausch und Ekstase werden als ästhetische Strategien eingesetzt, um die Rückführung der Abstraktion zu ‚konkreten‘ Körpern zu bewirken. Durch Verfahren der Synästhesie, die Gleichschaltung der Sinne, werden die Körper in Slow-Motion zu einer Entgrenzung (Transgression) herangeführt.

Die Emotionalität des Kiefers

Bei **Ian Kaler** wurden choreografische Verfahren analysiert, die eine strukturelle Parallele zu der elektronischen Musik aufweisen. Emotionales und Sinnliches findet man in *o.T.* | (*The emotionality of the jaw*) als Energiedepot des Körpers wieder. Aus den „Intensitäten der Physis“ generiert er seine „Bewegungszustände“.³¹⁰ Die verbrauchte Energie wird von Sounds wieder aufgeladen. Das bedeutet, die Emotionalität als Energieprinzip ist eine Art von innerer Bewegtheit, die über die Physis entsteht und sich durch Aktivitäten von Energieaufwand und Energieverteilung im Körper manifestiert.

³¹⁰ Ploebst, Helmut, „Ian Kaler. Portrait“, (Beide Zitate).

5.4 Der Gender-Shift

Die Beiträge verdeutlichen insgesamt, dass alle drei Stücke zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit oszillieren oder ganz auf eine Geschlechterdefinition verzichten: Eine Gender Zuordnung wird erschwert und heterosexuelles Begehren wird in Frage gestellt. Ihre Körper sind transparent und durchlässig – sie können mit jeder Vorstellung, Utopie oder Vision gefüllt werden. Die Choreografen bringen den Gender-Shift auf verschiedene Weise mit Sound in Verbindung und erzielen damit eine Neuorientierung/Verflüssigung der Geschlechterverhältnisse.

Karol Tyminski stellt seinen queeren Performer-Körper voyeuristisch aus und setzt ihn mit Konsum, Ware, Sex und Leistung in Beziehung: „Dokument seines Exzesses sind die akustischen Spuren seines Körpers, die zum abstrakten Sound geworden sind und im Saal widerhallen“³¹¹. Sie produzieren Schmerz und Entfremdung. Auch heteronormative Muster und ein binäres Geschlechtsverständnis können ‚schmerzen‘. Nicht-heterosexuelle Lebenswirklichkeiten sind noch immer ein blinder Fleck in der Gesellschaft. *This is a Musical* ist ein Plädoyer für die Aufhebung der Genre- und Gendergrenzen – ein choreografisches Statement gegen stereotype Definitionen.

Jefta van Dinther zeigt ein Männerbild, das noch nicht in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist. Ein Mann der statt kraftvoll, sinnlich mit sich und seinem Mitperformer umgeht. Seine Bewegungssprache vermittelt Attribute, die vormals Frauen zugesprochen wurden und als repräsentativ für das Weibliche galten: Schönheit, Emotionalität, Sinnlichkeit, Weichheit: „Wir sind es nicht gewohnt, den Mann in einer sinnlichen Beziehung zu sich selbst, zu seinem eigenen Körper zu sehen“³¹², äußert sich Jefta van Dinther zu seinem Bewegungsstil.

Ian Kaler, vormals An Kaler, vermeidet offensichtliche Bezüge zu sexueller Identität oder Begehren und befasst sich stattdessen mit den „Verschränkungen des Geschlechts und Politiken der Repräsentation“³¹³ (Gender Theorie). Er zeigt den „soziale[n] Körper mit seinen Schichtungen und Oberflächen“³¹⁴ unabhängig von einem biologischen Geschlecht oder von konstruierten genders. Es geht um jene Körperlichkeit, die als Mittel zur Reflexion

³¹¹ Pieper, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“.

³¹² Zit. nach Jefta van Dinther, Strecker, Nicole, „Begehren in unendlichen Weiten“.

³¹³ Ploebst, Helmut, „Ian Kaler. Portrait“.

³¹⁴ Ebd.

gesellschaftlicher Komplexität³¹⁵ möglich wird. In seiner Kunst setzt er sich kritisch mit Bildpolitiken und Politiken der Visualität³¹⁶ auseinander. Kaler arbeitet daran, „der Fixierung von Macht in Herrschaft unbequem Lesbares und queer Entformendes entgegen zu setzen“ und versucht dadurch „die Neugier für Zwischenbereiche und für Verbindungen über abgesicherte und fixierbare Autorität zu stellen.“³¹⁷

5.5 Energieprinzipien und Wahrnehmungsdramaturgien

Wie tritt die körperbasierte Wahrnehmung in den Tanzperformances in Erscheinung?

Die körperliche Komponente von Wahrnehmung vermittelt sich als Energieprinzip, als Aufnehmen und Teilen von Kraft, Raum, Zeit und Körper. Der Begriff der Empathie ist hier die Bereitschaft, Intuition und Erfahrung aber auch den Körper zu teilen. Das bedeutet, ein Bewusstsein für den eigenen Körper, den Sound und andere Körperlichkeiten, alle „wahrnehmenden Subjekte“³¹⁸ im Raum, zu entwickeln.

Der vom Körper initiierte Bewegungsraum erweitert sich zu einem visionären Denk-Raum, bis an jene „ästhetische Entgrenzung des tanzenden Körpers“³¹⁹. Gemeint ist jene wahrnehmungsästhetische Grenze, an der das Körperliche der Bewegung zugunsten schwingender Soundimpulse ganz in den Hintergrund tritt.³²⁰

Rancière bezeichnete dieses Phänomen 2011 in seinen Schriften zur *Aisthesis* als „choreographische Befreiung der Bewegung“, das „ästhetische Potential der Entgrenzung“ oder als „Szenen der Überschreitung“.³²¹

Weil der Tanz als Erlebnis bewertet wird, das sich einer sprachlichen Annäherung eher verweigert, dringen gerade seine Erzähl- und Darstellungsformen oft in neue Wahrnehmungsbereiche ein, die tiefer gehen, als unser Verstand reicht: „Begriffe wie Glück, Ekstase und Trance sind nur Versuche, sprachliche Ausdrücke für das innere Erleben zu

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Vgl. ebd.

³¹⁷ Zit. aus dem Vorlesungstext „Flüchtige Verbindungen, Zwischenbereiche“ zu „15. Ringvorlesung Gender Studies: Bildpolitiken – Repräsentation ist niemals unschuldig! (Teil II)“ einer öffentlichen Vortragsreihe des Referats Genderforschung der Universität Wien bei der Ian Kaler mit Johanna Schäffer über Praktiken der Repräsentation referierte, <http://tupviskom.net/author/admin/page/5>, (18.12.17), 16.06.2015 im Hörsaal B, Campus der Universität Wien, (beide Zitate).

³¹⁸ Ploebst, Helmut, „Energien des Kiefers: Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)“.

³¹⁹ Huschka, Sabine, „Rausch und Ekstase als choreographische KörperSzene“, in: *Rausch - Trance - Ekstase: Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände*, Michael Schetsche, Renate-Berenike Schmidt (Hg.). Bielefeld: transcript 2016, S. 218.

³²⁰ Vgl. ebd.

³²¹ Rancière, Jacques, *Aisthesis. Vierzehn Szenen*, Wien: Passagen Verlag 2013, S. 134, (alle drei Zitate). Verweis bei Huschka, Sabine, „Rausch und Ekstase als choreographische KörperSzene“, S. 218.

finden“³²². Das bedeutet, dass Inhalte sich auf einer anderen Bedeutungs- und Bewusstseins-ebene vermitteln – sich uns nicht mitteilen, sondern sich *erfahrbar* machen.

5.6 Die ‚neue‘ Materialität

Die These der eingangs beschriebenen „ambivalenten Rolle“ (siehe Zitat, S. 1.) des Körpers lässt den Tanz seine Materialität zweifach auslegen: Zum einen choreografisch und zum anderen kompositorisch. Das heißt, die Materialität wird nicht als stabiler, abgrenzbarer Körper, sondern durch das Sichtbarwerden als *Kontur* oder *Silhouette* offen verhandelt, sie markiert die Umrisse die Begrenzung, den Übergang und die Auflösung des Körpers. Der tanzende Körper transferiert seine Bewegungen in Sound, die – kaum werden diese erkennbar – wieder verschwinden.

Ausgehend von dieser Lesart stellt sich mir die von Christian Höller formulierte Frage, „welche visionären Momente sich – um weiter die metaphorische Ebene zu bemühen – von der Sound Ebene auf andere Bereiche (bildnerische, erfahrungsmäßige, gesellschafts-utopische, etc.) übertragen lassen“³²³. Die Materialität des Körpers, die fortan über die Grenzen des physikalisch Machbaren hinaus bearbeitbar geworden ist, führt zu einer „Re-defintion des Körpers“³²⁴. Bei allen Analyse-Beispielen wird der Körper in seiner Begrenzung, seinem Übergang, seiner Auflösung und Offenheit thematisiert. Mit Sound suchen die Performer nach Möglichkeiten, wie sich ihre Körper definieren, im Raum orientieren können und wie auch das Innere sichtbar gemacht werden kann. Wie werden Bewegungen in- und durch elektronischen Sound komponiert?

Susanne Foellmer nimmt den Körper als Inventur des Unabgeschlossenen in den Blick: „Öffnungen wie Ausstülpungen führen zu einem Körperbegriff, der die tendenzielle *Kontingenz* und *Verflüssigung der Körpergrenzen* hervorhebt“³²⁵. Am Körper wird gleichermaßen die Erweiterung und die Begrenzung verhandelt. Ist am Rand des Körpers die ‚neue‘ Materialität zu finden? Mit der These, Sound reflektiere die Wahrnehmung des eigenen Körpers, seiner Teile, Grenzen und Bewegungen, wird der Sound zum Reflexionsmedium des Körpers für das Aufheben/Öffnen der physischen Grenze:

„Was passiert, ist nicht ausgestellt für einen Zuschauerblick, der allzu gerne nach einer klaren Grenze zwischen unbewegten Figuren und bewegten Übergängen dazwischen sucht. Vielmehr hat jeder einzelne Zuschauer im Publikum das Gefühl, mit seiner Wahrnehmung zwischen Bewegung und Stillstand und

³²² Vgl. Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, S. 268.

³²³ Höller, Christian, „Avant-propos: Vom Sound zum Bild zu Techno-Visionen“, S. 13.

³²⁴ Ebd., S. 20.

³²⁵ Foellmer, Susanne, „Der Körper ist eine Baustelle“, in: *Am Rand der Körper: Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 72.

zwischen der Bildung und Auflösung konturierter Schemata des Körpers zu oszillieren, ohne jemals einen der beiden extremen Pole dabei zu erreichen. Im Fokus ist deshalb dasjenige Moment, in dem Bewegung ansetzt, ohne vollends entwickelt zu sein, das Moment, in dem Bewegung im Körper als unbestimmte Bewegung entsteht, weil er von einem anderen Körper affiziert wird. Das Gefühl des ‚Drinnenseins‘ in der unbestimmten Zone zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen der Bildung und der Auflösung einer Kontur – dort, wo der Körper am wenigsten greifbar ist, weil ein anderer Körper gerade auf ihn einwirkt.³²⁶

Auch bei Stefan Apostolou-Hölscher stehen Umrissphänomene im Zentrum des Interesses, wenn er den Moment des Erscheinens und Entschwindens von Körpern festzuschreiben versucht. Der Sound geht in den Analysebeispielen deutlich als Reflexionsmedium hervor, das einen offenen Körperbegriff beansprucht. Durch die Verschiebung seiner Materialität wird der Körper selbst wiederum zum Aufzeichnungsmedium, in das sich der Sound einschreibt. Das Licht, als dritte Komponente, liefert als Darstellungsmedium den synästhetischen Mehrwert. Doch welcher Körperbegriff und welches Körperverständnis wird dem Beschriebenen gerecht? Will der Sound den Körper als mitkomponiertes Medium selbst schaffen? Physische Erscheinungsformen, die sich in ihrer Gestalt immer wieder neu konfigurieren, umorientieren, und daher nicht mehr fassbar sind, können als *Grenzfläche* zusammengefasst werden. Die Grenzfläche als Körperbegriff vermag den Körper zu konturieren und als Umrissphänomen zu begreifen, ohne ihn jedoch systematisch daran festzumachen. Wie wird ein Körper darin möglich und lesbar? Der Körper als Grenzfläche umfasst alle zentralen ästhetischen Strategien und Kategorien, die in der Analyse herausgearbeitet und berücksichtigt wurden: Flüchtigkeit, Materialität, Überschreitung, Transgression, Entgrenzung, Durchdringung, Veräußerung, Haut, Erweiterung – nur um einige zu nennen. Besondere Aufmerksamkeit erhalten die *Kontur*, die *Silhouette* und der *Schatten* als sogenannte Grenz- und Analysefiguren von Umrissphänomenen.

³²⁶ Apostolou-Hölscher, Stefan, *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld: transcript 2015, S. 49.

5.7 Tänzerische (Denk-)Figuren

5.7.1 Kontur



Ian Kaler, Bildnachweis 27

Kontur, von französisch *contour* „Umriss“, ist die „Bezeichnung für die äußere Begrenzungslinie eines Lebewesens oder Gegenstandes“³²⁷. Die Kontur bezieht sich auch auf Linien, die nach innen in den Vordergrund weiterlaufen – also auf alle Linien, die bei einem Schattenriss nicht zu sehen wären. In der Natur besteht nichts nur aus einem bloßen Umriss, daher sind Konturierungen bereits eine Form der Abstraktion.³²⁸ Fraglich ist, ob die äußere Kontur des Körpers auch seine Grenze markiert. Das dynamische Prinzip der spezifischen Bewegungsqualitäten von Ian Kaler in *o.T. | (the emotionality of the jaw)* lässt die vibrierende Kontur seines Körpers verwischen. Mit Kontur wird auch die Vorstellung, die wir von einer körperlichen Form haben, bezeichnet.

5.7.2 Silhouette



Karol Tyminski, Bildnachweis 28

Silhouette, aus dem Französischen, wird übersetzt mit „Schattenbild“ oder „Umrisslinie“. „Unter Silhouette versteht man eine Umrisszeichnung, bei der die Binnenfläche innerhalb der

³²⁷ Hartmann, P.W., „Das grosse Kunstlexikon“. Stichwort: „Kontur“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5000.html, (24.01.18).

³²⁸ Vgl. ebd.

scharfbegrenzten Konturen für gewöhnlich schwarz ausgefüllt ist.³²⁹ Der Performer Tyminski beginnt seine Bewegungsrecherche buchstäblich als Silhouette, in deren Begrenzungsfläche alle Sinne hineinspielen. Gleichzeitig entzieht sich der Körper unserem Blick und wird allein durch seinen Klang definiert.

5.7.3 Schatten und Umriss



Thiago Granato, Bildnachweis 29

Der Schatten ist der unbeleuchtete Raum hinter einem beleuchteten Körper. Eine durch Lichtquelle erzeugte Projektion auf einer Fläche.³³⁰

„Der Schatten eines Körpers erscheint da, wo der Körper erst noch sein, wo er vielleicht nicht einmal hinkommen wird. Der Schatten schließt den Ort in den Körper mit ein“³³¹, beschreibt Kathrin Tillmanns den Schatten als sichtbare Ausweitung des Körpers und als ästhetischen Sonderfall. Die Performer-Körper in *This is Concrete* verlieren ihre Umrisslinie, verschwinden, um gleichzeitig an anderer Stelle wieder als Schattenriss aufzuleuchten. Der Umriss bezieht sich auf den Übergang zwischen Vorder- und Hintergrund, also nur auf „die natürliche äußere Begrenzungslinie eines Körpers oder eines Gegenstandes“³³².

³²⁹ Hartmann, P.W., „Das grosse Kunstlexikon“. Stichwort: „Silhouette“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8344.html, (24.01.18).

³³⁰ Vgl. Neumann, Johann Philipp, *Handbuch der Physik*, Band 1, Gerold 1835, digitalisiert 16. März 2012, S. 259.

³³¹ Tillmanns, Kathrin, *Medienästhetik des Schattens: Zur Neubestimmung des Mensch-Technik-Verhältnisses im digitalen Zeitalter*. Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 245.

³³² Hartmann, P.W., „Das grosse Kunstlexikon“. Stichwort: „Umriss“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9242.html, (24.01.18).

5.8 Ausblick

Eingangs stellte ich die Frage, welche Chancen, Grenzen und Herausforderungen der Sound an den tanzenden Körper stellt. Der Sound ist konstitutiver, integraler Bestandteil der Entstehung dessen, was einmal Bewegung werden soll: Das zentrale Medium, das Körper/lichkeit erscheinen und verschwinden lässt.

In der vorliegenden Studie wurde versucht die Potentiale von Sound in den einzelnen Performances herauszuarbeiten, ihre Wirkungsweisen zu untersuchen und, darüber hinaus, visionäre Denkanstöße anzuregen.

Sound *in* und *als* Bewegung oder Spur zu denken, ist sicher keine Neuerrungenschaft, doch die Potentiale und Perspektiven, die dadurch ermöglicht werden – *wie* diese Beziehung zwischen Bewegung und Klang choreografisch und konzeptionell erforscht wird, eröffnet ein innovatives Forschungsfeld. Mit dem 2017 bei transcript erschienenen und von Sabine Karoß und Stephanie Schroedter herausgegebenen Jahrbuch: *TanzForschung*, Band 27, *Klänge in Bewegung Spurensuchen in Choreografie und Performance*, das während der Fertigung dieser Arbeit erschienen ist, wurde ein wichtiger Schritt in diese Forschungsthematik gesetzt.

6. Bibliografie

6.1 Literaturverzeichnis

- ALGE, Barbara, „160070 PS Music and Dance (2016S)“, Vorlesungsverzeichnis Universität Wien, http://online.univie.ac.at/vlvz?titel=&match_t=substring&zuname=Alge&vorname=&match=substring&lvnr=&sprachauswahl=1&von_t=&von_m=&von_j=&wt=&von_stunde=&von_min=&bis_stunde=&bis_min=&semester=S2016&extended=Y 2016, (10.11.16.).
- ANGERER, Marie-Luise, „Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der Körper“, in: Anna-Carolin WEBER, Marie-Luise ANGERER, Yvonne HARDT (Hg.), *Choreographie – Medien – Gender*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, siehe <https://www.diaphanes.net/titel/bewegte-koerper-2404>, (18.12.17).
- ANGERER, Marie-Luise, „Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der Körper“, in: Anna-Carolin WEBER, Marie-Luise ANGERER, Yvonne HARDT (Hg.), *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 79-96.
- APOSTOLOU-HÖLSCHER, Stefan, *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld: transcript 2015.
- BAUDRILLARD, Jean/Noailles, Enriquer VALIENTE, *Gesprächsflüchtlinge*. Aus dem Französischen von Richard STEURER und Peter ENGELMANN (Hg.). Wien: 2007.
- BAUMGÄRTEL, Tilman, „Im Rhythmus bleiben. Loops und die Homöostase der Moderne“, in: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin: Kadmos Kulturverlag 2015, S. 329-348.
- BEAUCHAMP, Airek, „Live Through This: Sonic Affect, Queerness, and the Trembling Body“, in: *Sounding Out!*, <https://soundstudiesblog.com/2015/09/14/sonic-tremblings-sound-affect-queer-body/> 2015, (18.12.17).
- BINAS-PREISENDÖRFER, Susanne, „Rau, süßlich, Transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff“, orig. in: *PopScriptum 10 – Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_binas.htm, (14.02.17).
- BLANKENBURG, Walter (1952/1989), „Chor“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 2. Kassel und Basel: Bärenreiter 1952, S. 1230-1265.
- BOLDT, Esther, „Alte Verbündete: zeitgenössische Wechselbeziehungen in Tanz und Musik“, <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20363512.html> 2013, (10.10.16.).
- BRANDSTETTER, Gabriele, „La Destruction fut ma Beatrice“ – Zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loie Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur, in: Erika FISCHER-LICHTE, Klaus SCHWIND (Hg.), *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1991, S. 199-207.

- BRANDSTETTER, Gabriele/Gabriele KLEIN (Hg.), „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)“, in: *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“* (2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage). Bielefeld: transcript 2015, S. 9-28.
- BRUT, Programmtext zu „Boom Bodies“, http://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2017/2017_04_April_2017/2017_04_feedback_Doris-Uhlich_2017, (16.03.17).
- BÜSCHER, Barbara, „Simultaneität, Überlagerung und technische Kopplung zweier Performance-Systeme. Die Cunningham Dance Company und Live Electronic Music 1965-72“, in: Michael MALKIEWICZ, Jörg ROTHKAMM (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin 2007, S. 258.
- DEGELE, Nina, *Gender/Queer Studies*. München: Fink (UTB) 2008.
- DIBELIUS, Ulrich: *Moderne Musik I*. München: 1966, 4. Auflage 1988.
- DIESSELHORST, Sophie, „Kunst ohne Titel und jede Menge Fragen in einer Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst: Ein Punkt zu viel, ein Strich zu wenig“, in: *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/15030838> 2010, (28.04.17).
- DINTER, Jefta van, „This is Concrete“, <http://jeftavandinther.com/this-is-concrete.html>, (14.02.17).
- DITTA, Rudle, „Skulpturen in Bewegung“, *Schaufenster Die Presse*, <http://schaufenster.diepresse.com/home/salon/3883282/Skulpturen-in-Bewegung> 2014, (18.12.17).
- DUDEN online, Stichwort: „Sound“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Sound> (11.03.17).
- DUDEN Rechtschreibung, Stichwort: „Sound“, 17., Neubearbeitung und erw. Aufl. Mannheim 1973.
- ESHUN, Kodwo, *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: 1999.
- EVERT, Kerstin, *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- FELBERMAIR, Sophia, „Grind: Mehr Schatten, weniger Licht“, *ORF.at*, <http://www.jeftavandinther.com/grind-review-7.html> 2014, (14.02.17).
- FELIX, Stephan, „Techno. Deutschlands Puls in BPM“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/kultur/musik/2014-12/techno-deutsche-kultur-symposium-udk-berlin> 2014, (14.02.17).
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika/Doris KOLESCH, *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2014.
- FOELLMER, Susanne, „Der Körper ist eine Baustelle“, in: *Am Rand der Körper: Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 69-73.
- FUCHS, Carola, „Let’s dance“, *The Gap*, <https://thegap.at/lets-dance/> 2016, (25.04.17).
- FÜRNKRANZ, Magdalena, „Peter Rabenalt: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons.“,

- https://rezenstfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=310, (25.01.18).
- GELDMACHER, Pamela, *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: transcript: 2015.
 - GERT, Valeska, *Mein Weg*. Leipzig 1931. (2. gering veränd. Aufl. im Selbstverlag o.O.u.J., ca. 1950); reprint in: Wolfgang MÜLLER, Valeska GERT, *Ästhetik der Präsenzen*. Berlin: Schmitz 2010.
 - GIETL, Susanne, „Körperreisen“, *kulturschoxx*, <http://www.kulturschoxx.de/buehne/koerperreisen-jefta-van-dinthers-werk/> 2016, (14.02.17).
 - GRABER, Oliver P., „Komposition und Choreographie-Aspekte ihres Zusammenwirkens“, Diss., Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 1997.
 - GRADINGER, Malve, „Dienst und Herrschaft. Über das Verhältnis von Tanz und Musik“, in: *Oper & Tanz. Zeitschrift für Opernchor und Bühnentanz*, <http://www.operundtanz.de/archiv/2003/04/tanz-musik.shtml>, (14.02.17).
 - HACKEL, Astrid, „Kalkulierte Kontrollverluste: Der Schwarzraum in Meg Stuarts Tanzperformance ALL TOGETHER NOW“, in: Ruth REICHE, Iris ROMANOS, Berenika SZYMANSKI, Saskia JOGLER (Hg.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*. Bielefeld: transcript 2011, S. 33-46.
 - HAHN, Daniela, „WiSe 16/17: TanzTexte: Writing Movement and Compositional Practices“, *Vorlesungsverzeichnis Freie Universität Berlin*, <http://www.fu-berlin.de/vv/en/1v/315404?m=121767&pc=37686&sm=273470>, (14.2.17).
 - HARENBERG, Michael/Daniel WEISSBERG (Hg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: transcript 2010.
 - HARTMANN, P.W., „Das grosse Kunstlexikon“. Stichwort: „Kontur“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5000.html, (24.01.18).
 - HARTMANN, P.W., „Das grosse Kunstlexikon“. Stichwort: „Silhouette“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8344.html, (24.01.18).
 - HARTMANN, P.W., „Das grosse Kunstlexikon“. Stichwort: „Umriß“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9242.html, (24.01.18).
 - HEDDE, Jan, „Serie ‚Das Wort‘. Aus der Gosse auf die Straße“, *Der Spiegel*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/queer-eine-begriffserklaerung-a-1105388.html> 2016, (18.12.17).
 - HEITJOHANN, Jens, „Resonanzen“, <http://jensheitjohann.de/resonanzen/>, (11.11.17).
 - HENTSCHER, Ingrid/Klaus HOFFMAN (Hg.), *Spiel – Ritual – Darstellung. Play – Ritual – Representation*. Münster: LIT Verlag 2005.
 - HINDI, Jassem, „Ghost Dancer“, <https://www.impulstanz.com/archive/2016/workshops/id3043/>, (26.06.2017).
 - HÖLLER, Christian, „Avant-propos: Vom Sound zum Bild zu Techno-Visionen“, in: Sandro DROSCHL, Christian HÖLLER, Harald A. WILTSCHKE (Hg.), *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*. Wien/Bozen: Folio Verlag 2005, S. 11-16.
 - HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN, „Embodiment sozialer Kognition: Wie das spontane Simulieren körperlicher Zustände uns hilft, die Gedanken und Gefühle

- anderer zu verstehen und zu teilen“, <https://www.psychologie.hu-berlin.de/de/prof/soccog/forschung>, (11.11.17), (zitiert nach Theodor Lipps).
- HUSCHKA, Sabine, „Bewegung auf-lesen – Blicke ordnen. Wahrnehmungs- und Erinnerungsräume schaffen“, in: Isa WORTELKAMP (Hg.), *Bewegung Lesen | Bewegung Schreiben*. Berlin: Revolver 2011, S. 77-97.
 - HUSCHKA, Sabine, „Rausch und Ekstase als choreographische KörperSzene“, in: *Rausch - Trance - Ekstase: Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände*, Michael SCHETSCHKE, Renate-Berenike SCHMIDT (Hg.). Bielefeld: transcript 2016, S. 217-237.
 - HUSCHKA, Sabine, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königskausen & Neumann 2000.
 - HUSEMANN, Pirkko, *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld: transcript Verlag 2009.
 - JANSEN, Meike (Hg.)/club transmediale (Hg.), *Gendertronics: Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.
 - KALER, Ian, <http://www.iankaler.org>, (18.12.17).
 - KALER, Ian, Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw)“, <http://www.iankaler.org/performance/o-t-the-emotionality-of-the-jaw/> 2015, (18.03.17).
 - KAMPNAGEL, „GREATEST HITS 2014 ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / ROSAS / ICTUS ENSEMBLE: VORTEX TEMPORUM“, <http://www.kampnagel.de/de/programm/vortext-temporum/?rubrik=archiv> 2014, (14.02.17).
 - KITTEL, Sören, „Der Traumtänzer“, in: *Magazin im August*, Ausgabe #1, 08/2014, <http://www.tanzimaugust.de/magazin/magazin-2014-archiv/magazin-im-august-jefta-van-dinther/>, (11.11.17).
 - KLAGES, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt. Berlin: Niels Kampmann Verlag 1934.
 - KLEIN, Gabriele (Hg.), *Choreografischer Baukasten. Das Buch*. Bielefeld: transcript 2015.
 - KLEIN, Gabriele, *Electronic Vibration: Pop Kultur Theorie*, (Erlebniswelten Band 8). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
 - KLEMENTZ, Constanze, „Tanz als Audiovision. See this Sound“, <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/45>, (14.02.17).
 - KLETT, Renate, „Es fließt Blut!“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2012/18/KS-Dimchev> 2012, (22.12.17).
 - KOLESCH, Doris: „Listening to the Arts: Das Akustische als Material in den Künsten. PANEL Theater/Tanz/Performance: Wenn Körper und Klang erzählen“, Interview in: Ekkehard SKORUPPA, Marie-Luise GOERKE, Gaby HARTEL, Hans SARKOWICZ (Hg.), *Choreographie des Klangs – Zwischen Abstraktion und Erzählung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG 2015, S. 140-156.
 - KRAJNIK, Robert, *Vom Theater zum Cyberspace: Körperinszenierungen zwischen Selbst und Algorithmus*. Bielefeld: transcript 2016.
 - KRENN, Veronika, „Soviel ist sicher: Nichts ist sicher“, *Falter*, ImPulsTanz 2015, e-paper unter https://issuu.com/falter.at/docs/impulstanz_15 2015, (13.04.17).

- KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM, Programmtext zu „o.T. | (gateways to movement)“, <http://www.mousonturm.de/web/de/veranstaltung/gateways-to-movement> 2016, (13.04.17).
- LEBKÜCHER, Sarah V., „Vibrating Bodies. Filmische Affektästhetik, somatische Wahrnehmung und intermediale Bildrepertoires im Technofilm“, Diplomarbeit, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 2014, http://othes.univie.ac.at/32014/1/2014-03-05_0707671.pdf 2014, (14.02.17).
- LEUWWEN, Theo van, *Speech, Music, Sound*. Houndmills and London: Palgrave Macmillan 1999.
- MALKIEWICZ, Michael/Jörg ROTHKAMM (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin 2007.
- MATTHIAS, Sebastian, „GROOVE SPACE. Tanz Connexions“, <http://www.goethe.de/ins/id/lp/prj/tco/fea/de15443050.htm> 2015, (14.02.17).
- NEUMANN, Johann Philipp, *Handbuch der Physik*, Band 1, Gerold 1835.
- NOLLMEYER, Olaf, „Feldenkrais’ Pädagogik im Stimmtraining“, http://www.stimme-koerper-klang.de/html/feldenkrais_im_stimmtraining.html, (11.11.17).
- NORDMANN, Nils, „Geschichte, Genres und Ästhetik der Elektronischen Musik“, Bachelorarbeit, Institut für Musik und Musikwissenschaften. Hildesheim 2009. Arbeit als PDF: <http://www.nilsnordmann.de/BachelorarbeitNilsNordmann2009.pdf>, (14.02.17).
- NUNO, Fabienne, *Wandel der visuellen Wahrnehmung: Gesellschaftliche Voraussetzung am Beispiel Man Ray und aktuelle Tendenzen in der Jugendkultur*. Hamburg: Diplomica Verlag 2009.
- PFEIFER, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 8. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005.
- PIEPER, Malte, „THIS IS A MUSICAL. karol tyminski“, *tanztexte*, <https://tanztexte.wordpress.com/author/mltppr/> 2016, (17.12.17).
- PLOEBST, Helmut, „Energien des Kiefers, Ian Kaler zur Uraufführung von ‚o.T. | (the emotionality of the jaw)‘“, in: *corpus – Internet Magazin für Tanz Choreografie*, <http://www.corpusweb.net/energien-des-kiefers-2.html> 2015, (18.03.17).
- PLOEBST, Helmut, „Ian Kaler. Portrait“, *Tanzplattform Deutschland*, <http://www.tanzplattform.de/index.php?id=435> 2014, (10.04.17).
- PLOEBST, Helmut, „Jefta Van Dinter. Portrait“, *Tanzplattform Deutschland*, <http://www.tanzplattform.de/index.php?id=162> 2014, (14.02.17).
- PONS online, Stichwort „transgressio“, <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/transgressio>, (25.01.18).
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Wien: Passagen Verlag 2013.
- ROTTEVEEL, Tian, „Eine unendliche Affäre. Über das Verhältnis zwischen Musik und Tanz“, in: *Tanzraum Berlin Magazin*, <http://tanzraumberlin.de/Magazin-Artikel--435-0.html?id=626> 2015, (14.02.17).
- RUDLE, Ditta, „JEFTA VAN DINTHER / CULLBERG BALLET: ‚PROTAGONIST‘“, in: *Tanzschrift*, <http://www.tanzschrift.at/buehne/kritisch-gesehen/524-jefta-van-dinther-cullberg-ballet-protagonist>, (18.12.17).
- RÜTH, Uwe, „Stimmung – Atmosphäre – Aura. Wahrnehmung in der künstlerischen

- Klanginstallation“, in: Ulrich TADDAY (Hg.), *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband*. München: Edition text + kritik 2008, S. 67-85.
- SAARY, Margareta, „Musical“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musical.xml, (9.12.2017).
 - SANIO, Sabine, „Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?“, in: Ulrich TADDAY (Hg.): *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband*. München: Edition text + kritik 2008, S. 47-66.
 - SCHAİK, Eva van, „Das kinetische Gedächtnis“, in: *Theaterschrift*, 8/1994.
 - SCHÄTZLEIN, Frank, „Sound und Sounddesign in Medien und Forschung“, in: Harro SEGEBERG, Frank SCHÄTZLEIN (Hg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005, (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft – GfM. Bd. 12), S. 24-40.
 - SCHMIDT, Franz, „Aesthetik“, in: Günther und Irmgard SCHWEIKLE (Hg.), *Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 4.
 - SCHROEDTER, Stephanie, „Neues Hören für ein neues Sehen von Bewegungen: Von der Geburt eines zeitgenössischen Balletts aus dem Körper der Musik – Annäherungen an Martin Schläpfers musikchoreo-graphische Arbeit“, in: Stephanie SCHROEDTER (Hg.) *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 43-110.
 - SCHROEDTER, Stephanie, „Tanz im Musiktheater. Musik im Tanztheater“, *Vorlesungsverzeichnis Freie Universität Berlin*, <http://www.fu-berlin.de/vv/de/modul?sm=62059&id=37686&p=121754&layout=print> 2013, Covertext, (11.03.17).
 - SCHULZE, Holger, „Über Klänge sprechen. Einführung“, in: Holger SCHULZE (Hg.), *Sound Studies. Traditionen, Methoden, Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 9-15.
 - SCHULZE, Janine, „Den Tanz hören und die Musik sehen: vom performativen Zusammenspiel der Künste bei William Forsythe und Thom Willems“, in: Michael MALKIEWICZ, Jörg ROTHKAMM (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin: Vorwerk 8 2007.
 - SHEPHERD, John, „Warum Popmusikforschung?“, in: *PopScriptum 01 - Begriffe und Konzepte*, Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_shepherd.htm 1992, (26.01.18).
 - SOPHIENSAELE, Programmtext zu „Heartcore“, <http://www.sophiensaele.com/produktionen.php?IDstueck=1447&hl=de&akt=print> (14.02.17).
 - SPECHT, Christoph, „Genredefinition Musical Play“, in: *Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical*. Berlin: Frank und Timme 2009.
 - STRECKER, Nicole, „Begehren in unendlichen Weiten“, in: *K.WEST Das Kulturmagazin des Westens*, <http://www.kulturwest.de/buehne/detailseite/artikel/begehren-in-unendlichen-weiten/>, (11.11.17).
 - STRZYSCH-SIEBECK, Marianne, „Der Brockhaus Musik: Personen, Epochen,

Sachbegriffe“; [Komponisten, Interpreten, Werke, Sachbegriffe], herausgegeben von der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim 2001, [Red. Leitung: Marianne Strzysch-Siebeck], in: *Universal-Lexikon*, http://universal_lexikon.deacademic.com/301639/sinfonisches_Ballett 2012 (14.02.17).

- STUK Arts Center, Programmtext zu „o.T. | (the emotionality of the jaw) Ian Kaler“, <http://www.stuk.be/en/program/ot-emotionality-jaw>, (10.12.17).
- SWANN, Kieran, „This is a musical. American Realness 2017“, <https://kieranswann.wordpress.com/this-is-a-musical-american-realness-2017/> (21.03.2017).
- SYMPOSIUM DER GESELLSCHAFT FÜR TANZFORSCHUNG/gtf 2016, „Sound – Traces – Moves. Klangspuren in Bewegung“, http://gtf.danceinfo.de/fileadmin/Redaktion/PDF/Sound_Traces_Moves_Druck-Programmheft_klein_2.pdf, (11.03.17).
- TANZFORUM Berlin, Textbeitrag zum Festival „Tanztage Berlin 2016“, <http://www.tanzforumberlin.de/trailer881.php>, (13.02.2017).
- TANZQUARTIER, Programmtext zu „This is Concrete“, <http://www.tqw.at/de/content/concrete> 2013, (14.02.17).
- TANZRAUM Berlin Magazin, „Radarische Wachheit“, <http://tanzraumberlin.de/Magazin-Artikel--435-0.html?id=680> 2015, (18.03.17).
- TARNICK, Dörte, „Techno Körper Ritual“, orig. in: *PopScriptum 7 – Musik und Maschine*. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07_tarnick.htm 2001, (14.02.17).
- TEUBL, Thorsten, „Tanzdramaturgie im Spannungsfeld von Kunst und Management. Ein Gespräch mit Thorsten Teubl“, in: Yvonne HARDT, Martin STERN (Hg.), *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld: transcript 2011, S. 107-118.
- THORAUSCH, Thomas/Klaus-Jürgen SEMBACH, „Die Verzauberung der Welt. Die Klassik des Tanzes von 1713-1913“, *Deutsches Tanzarchiv Köln*, <http://www.sk-kultur.de/tanz/tanzmuseum/seiten13/ausstellung.htm> 2013, (14.02.2017).
- TILLMANN, Kathrin, *Medienästhetik des Schattens: Zur Neubestimmung des Mensch-Technik-Verhältnisses im digitalen Zeitalter*. Bielefeld: transcript Verlag 2017.
- TSAKALIDIS, Konstantin, *Choreographie - Handwerk und Vision: Fachbuch für Choreographen, Tänzer und Performer*. Düsseldorf: Stage Verlag 2010.
- UHLICH, Doris, Programmtext zu „Ravemachine“, <http://www.dorisuhlich.at/de/projekte/30-ravemachine> 2016, (16.03.17).
- UNIVERSITÄT Siegen, „Medienästhetik“, <http://www.medienaesthetik.uni-siegen.de/medienaesthetik/>, (27.02.17).
- UNIVERSITÄT Udk-Berlin, „Sound Studies“, <https://www.udk-berlin.de/studium/sound-studies-master-of-arts/>, (27.02.17).
- UNIVERSITÄT Wien, Referat Gender Forschung, Programmtext „Flüchtige Verbindungen, Zwischenbereiche“ zu „15. Ringvorlesung Gender Studies: Bildpolitiken – Repräsentation ist niemals unschuldig!“,

https://gender.univie.ac.at/uploads/media/RV_Folder_WS_2014_15_web.pdf 2015, (18.12.17).

- WARSTAT, Matthias, „Didaktische Potenziale und Erfordernisse der Aufführungsanalyse. Thesen zu einer theaterwissenschaftlichen Methode im Unterricht“, in: Marion BÖNNINGSHAUSEN, Gabriele PAULE (Hg.), *Wege ins Theater. Spielen, Zuschauen, Urteilen*. Berlin: LIT Verlag 2011, S. 51-64.
- WEIBEL, Peter (1991), „Transformation der Techno-Ästhetik“, Wiederabdruck in: Rolf SACHSSE (Hg.), *Gamma und Amplitude. Medien und kunsttheoretische Schriften*. Berlin: Philo Fine Arts 2004, S. 443-453.
- WEIBEL, Peter, „Transformation einer Techno-Ästhetik“, in: F. RÖTZER (Hg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 205-246.
- WEIBEL, Weibel, Peter, „Sound Art. Klang als Medium der Kunst“, in: *ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe*, <http://soundart.zkm.de/informationen/sound-art-klang-als-medium-der-kunst-peter-weibel/>, (20.03.17).
- WEISS, Allen S., *Experimental Sound & Radio*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1996.
- WEISS, Peter Philippe, *Wenn Design die Materie verlässt: Sound. Das Design der Emotionen, der Imagination und der Lebendigkeit*. Norderstedt: BoD - Books on Demand GmbH 2015.
- WERNER Jauk, „Musikalität“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikalitaet.xml, (09.12.17).
- WERREMEYER, Jörg, *Die grossen Komponisten: Wissen leicht gemacht*. München: Compact 2005.
- WESEMANN, Arnd, „Bühnenkörper auf der Intensivstation. Lichtcomputer und Musikmaschinen - Elektronische Experimente im internationalen Tanztheater“, in: *Frankfurter Rundschau*, 7. Juni 1997.
- WILDE, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984.
- WOITAS, Monika, „Hörbare Bewegung. Ballettmusik als kompositorische Herausforderung“, in: *Diskussion Musikpädagogik*, Heft 65 *Musik bewegt*. Hamburg: Hildegard Junker Verlag 2015, S. 26-32.
- WOITAS, Monika, „Konstruktionen für Auge und Ohr – kompositorische Verfahren und choreographisches Denken bei Igor Strawinsky“, in: Ulrich MOSCH (Hg.), *Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag*. Saarbrücken 2008, S. S.160-173.
- WORTELKAMP, Isa, „Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung“, in: Gabriele KLEIN, Christa ZIPPRICH (Hg.), *Tanz. Theorie. Text*. Münster: LIT 2002, S. 597-609.
- YUN, Vina, „Keine Frauen hinter den Decks“, orig. ersch. in: *Missy Magazine* 02/13, <https://missy-magazine.de/2013/09/04/keine-frauen-hinter-den-decks/>, (27.02.17).

6.2 Schriftverkehr

- HAHN, Daniela, Email-Korrespondenz am 03.08.2017.

6.3 Bildnachweis

- BILDNACHWEIS 1-15 „This is a Musical“ von Karol Tyminski, Tanztage Berlin 2016, Sophiensæle, Screenshots (00:25, 00:26, 00:16, 00:14, 01:01, 00:30, 00:31, 00:43, 00:42, 01:48, 01:55, 00:48, 00:52, 02:16, 01:49) aus dem Video von Walter Bickmann, Aufnahme: 16.01.2016, Dauer: 03:02, <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/this-is-a-musical/>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 16/17 „This is Concrete“ von Jefta van Dinther/Thiago Granato, Screenshots (04:42, 06:41), <https://vimeo.com/98169505>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 18, „This is Concrete“ von Jefta van Dinther/Thiago Granato, Foto: Renato Mangolin, <http://www.pact-zollverein.de/en/stage/programme/this-is-concrete>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 19 „This is Concrete“ von Jefta van Dinther/Thiago Granato, Screenshot (23:00), <https://vimeo.com/98169505>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 20 „o.T. (the emotionality of the jaw)“ von Ian Kaler, Foto: Eva Würdinger, <http://www.stuk.be/en/program/ot-emotionality-jaw>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 21 „o.T. | (the emotionality of the jaw)“ von Ian Kaler, Foto: Eva Würdinger, <http://www.iankaler.org/performance/o-t-the-emotionality-of-the-jaw/>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 22/23 „o.T. | (the emotionality of the jaw)“ von Ian Kaler, Foto: Eva Würdinger, <http://www.mindgap.org/2015/06/blurring-affect-nervous-system/>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 24 „o.T. | (the emotionality of the jaw)“ von Ian Kaler, Foto: Eva Würdinger, (Download von Google Bilder am 27.12.17).
- BILDNACHWEIS 25 „o.T. | (the emotionality of the jaw)“ von Ian Kaler, Foto: Eva Würdinger, <http://www.stuk.be/en/program/ot-emotionality-jaw>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 26 „o.T. | (the emotionality of the jaw)“ von Ian Kaler, Foto: Eva Würdinger, <http://www.iankaler.org/performance/o-t-the-emotionality-of-the-jaw/>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 27 „o.T. | (the emotionality of the jaw)“ von Ian Kaler, Foto: Eva Würdinger, <http://www.iankaler.org/performance/o-t-the-emotionality-of-the-jaw/>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 28 „This is a Musical“ von Karol Tyminski, Tanztage Berlin 2016, Sophiensæle, Screenshots (00:25) aus dem Video von Walter Bickmann, Aufnahme: 16.01.2016, Dauer: 03:02, <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/this-is-a-musical/>, (27.12.17).
- BILDNACHWEIS 29 „This is Concrete“ von Jefta van Dinther/Thiago Granato, Screenshot (01:08), <https://www.youtube.com/watch?v=QknDCk8PYE0>, (27.12.17).