

Sechsfünfzig Meter über der Straße, neben dem Royal Theatre, ungefähr zwanzig Haken in der Haut, an Stahlkabel befestigt und von einem Kran hochgezogen hängt »der Körper« mit dem Blick nach unten, parallel zum Boden, über Kopenhagen. Vierundzwanzig Minuten »schwebt« er in der Luft, permanent vom Wind hin- und hergeschaukelt, sich immer wieder um die eigene Achse drehend. Langsam in die Höhe gezogen, so sagt Stelarc, habe er – der Körper – immer weniger vom Geräusch der Stadt, vom Lärmpegel des alltäglichen Lebens unter ihm, jedoch immer stärker das Quietschen der Haken in der Haut, die aufs äußerste gespannt ist von der Erdanziehungskraft des Eigengewichts, wahrgenommen. Der Wind in der Luft und das Knarren der Haken jedoch sind nur für den Künstler vernehmbar, Geräusche die aus der Verschmelzung oder besser Durchbohrung des Körpers mit technischen Instrumenten entstehen. Zwar handelt es sich hier um eine Aufführung im öffentlichen Raum, doch während der Betrachter von unten nur den hochgehievten Körper sieht, hört der Performer in seiner schwebenden Einsamkeit das Jaulen seiner Haut. Die meisten seiner insgesamt fünfundzwanzig *Suspensions* hat der australische Performance-Künstler Stelarc (der eigentlich Stelios Arkadion heißt und auf Zypern geboren ist), der seit Beginn der 70er Jahre mit diesen Körperaufhängungen oder – medizinisch gesprochen – der schwebenden Aufhängung von Körperteilen schockt, ohne Publikum durchgeführt, möglichst allein mit sich, der Musik der Haut, den Haken und der Umgebung. Verwendete er zu Beginn noch um den Körper gespannte Seile und Gurte, so setzte er 1976 das erste Mal Haken ein, die direkt in seine Haut gebohrt wurden. Am eigenen Fleisch befestigt, ließ er sich mit Kränen über Großstädten, in Meeresbrandungen oder an Aufhängungen in Galerieräumen für einige Minuten in der Luft schweben. Der Traum von der Aufhebung der Schwerkraft – ein Ideal, das das romantische Ballett auf Spitzenschuhen und in der Elevation zu erreichen versuchte – wird hier direkt an den Körper gebunden, dessen Anatomie eigentlich nicht für den Flug gedacht ist und deshalb technische Hilfsmittel benötigt.

Andere Performances aus der Anfangszeit seiner künstlerischen Arbeit, seine Experimente mit den Grenzen und Belastbarkeiten des Körpers, führten Stelarc aber auch zur Erfahrung von verhinderten Tönen. Zu Beginn der 70er Jahre setzte er sich – besser den Körper, denn Stelarc spricht in

Kerstin Evert

BodySounds

Zur akustischen Ebene in den Performances von Stelarc

den Beschreibungen seiner Arbeit nie von »Ich« oder »seinem«, sondern immer nur von »dem Körper« oder »it« – in einer Reihe von Aktionen »sensorischen Deprivationen« aus. Mehrere Tage mit zugenähten Lippen zwischen zwei Brettern eingeklemmt, konnte er weder essen, trinken noch sehen – doch vor allem hatte er vergessen, daß es ihm so nicht möglich war zu gähnen. Sowohl die verhinderte stimmliche Äußerung, als auch die durch ein Piercing von Metall durch Haut hervorgerufenen Geräusche sind Körper-Töne, die ohne weitere technische Verstärkung auskommen, jedoch dadurch in ihrer Lautqualität nahezu ausschließlich auf den Performer selbst zurückwirken.

Betrachtet man Stelarc's Performances, so kann man vier verschiedene Kategorien von Tönen und Geräuschen feststellen, die zum Teil ausschließlich eingesetzt werden, zum Teil aber auch übereinander gelagert und vermischt zusammentreffen. So treten neben die nicht-verstärkten BodySounds seines Körpers (dazu ist auch seine Stimme zu rechnen) die nicht-verstärkten Eigengeräusche der von Stelarc verwendeten Technik. Andererseits aber läßt er nicht nur die technischen und mechanischen Eigengeräusche der von ihm benutzten Apparaturen und Maschinen verstärken, es sind auch unverstärkte, akustisch nicht wahrnehmbare Töne aus seinem Körperinnern – wie Herzschlag, Pulsfrequenz, Gehirnwellen und Blutzirkulation –, die zur betäubenden und verwirrenden Klangkulisse in Stelarc's Aktionen beitragen.

Diese Mischung von körpereigenen, maschinellen, mechanischen, verstärkten und unverstärkten Sounds verweist auf ein vom Künstler ausgestelltes Körpermodell, in dem Technik und Körper verschmelzen und dabei das herkömmliche, an der Identität von Ich und Körperkontur orientierte Konzept zu einem diese Begrenzungen sprengenden Körperbild fortschreiben sollen. Deshalb seien hier zunächst kurz Stelarc's wesentliche Ideen vorgestellt, die er nicht nur in seinen Lecture-Performances, sondern auch in manifestartigen Texten verbreitet und die ein wesentliches Element

4 Stelarc, *Cyberstrategien*, 1996, S. 78.

5 A.a.O., S. 80.

1 Stelarc, *Von Psycho- zu Cyberstrategien: Prothetik, Robotik und Tele-Existenz*, Aus dem Englischen übersetzt von Florian Rötzer, in: *Kunstforum international*, Band 132/November-Januar 1996, S. 74. (Im Folgenden zi-

6 A.a.O., S. 78.

2 Stelarc, *Cyberstrategien*, 1996, S. 75.

3 A.a.O., S. 74.

7 A.a.O., S. 81.

8 A.a.O., S. 78.

9 <http://www.merlin.com.au/stelarc/fractal.flesh>

seiner Aktionen darstellen: seine eigentlichen Performances performativ mit Eigenkommentar ergänzen.

Angesichts der fortschreitenden Entwicklung der Technik – die Stelarc als Teil des Menschen und als Erweiterung seiner körperlichen Form und Funktionen betrachtet, denen sich der Mensch aber äußerlich noch nicht angepaßt hat – hält er die vergängliche Form des alternden Körpers mit seinen biochemischen Prozessen für nicht mehr zeitgemäß: »Die Frage steht an, ob ein zweifüßiger, atmender Körper mit binokularem Blick und einem Gehirn in der Größe von 1400 Kubikzentimeter noch eine angemessene biologische Form ist. (...) Der Körper ist weder eine besonders leistungsfähige noch eine besonders haltbare Struktur.«¹ Unter dem Aspekt sich ständig verändernder Lebensbedingungen, der Aussicht auf eine Kolonisierung des Weltraums und einem Leben außerhalb der Erde, arbeitet Stelarc in seinen Performances an der Entwicklung von Mensch-Maschine-Verbindungen und Prothesen-Einsatz am/im Körper. »Der Körper nicht als Subjekt, sondern als Objekt – nicht als Objekt des Begehrens, sondern als ein Objekt der Gestaltung«² ist dabei Voraussetzung für den Ersatz und den Umbau seiner äußeren und inneren Form. Wenn sich Technologie und Mensch vereint haben werden, ist für Stelarc die evolutionäre Entwicklung beendet. Die »postevolutionäre Entwicklung« bietet die Möglichkeit für Experimente am »zusammengestückelten Menschen«³

Stelarc hat zu Beginn der 80er Jahre angefangen, mit einer auf dem rechten Unterarm angebrachten dritten Hand zu experimentieren. Diese dritte Hand wird in der Performance *Amplified Body* über Muskelimpulse aus seinen Beinen und seinem Bauch gelenkt, während die Muskeln seines zweiten, echten Arms über elektronische Impulse von außen fern- und fremdgesteuert werden. In einer Weiterführung dieser Performance, *Ping Body* (1996), wird sein Körper direkt mit einem Computer, der ans Internet angeschlossen ist, verbunden. Benutzer an anderen Orten haben nun die Möglichkeit, die Bewegung seiner Körperteile über Tastatur und Touchscreen zu steuern. Die Bewegung des Körpers wird in *Ping Body* von außen initiiert, an einem anderen Ort (tele-)choreographiert: »Technologie macht es möglich, daß man körperlich von einem anderen Geist bewegt wird. Ein multipler Muskel-Stimulator mit einer computerisierten Schnittstelle erlaubt die komplexe Programmierung von unwillkürli-

chen Bewegungen entweder an einem lokalen oder einem weit entfernten Ort.«⁴ Es soll aber genauso möglich sein, mental andere, entfernte Mechanismen zu steuern: Die Bewegung wird deplaziert, nicht von ihrem Ursprungskörper, sondern von einem anderen – Maschine oder Cyborg – ausgeführt. Stelarc betont die Abwesenheit des Körpers am Ort der Handlung, seine Tele-Präsenz. Dieser tele-präsente Körper soll nach Stelarc einen virtuellen, bildlichen Phantomkörper erhalten, der »...innerhalb von Daten und digitalen Räumen handeln...«⁵ kann. Der Körper wird zum Bild, welches für Stelarc den Vorteil der Unsterblichkeit besitzt. Der Körper als Simulakrum, als identische Kopie von etwas, dessen Original nie existiert hat, dessen Bild jedoch über eine wichtige, körpereigene Lebensfunktion – den Atem – gesteuert werden soll. Wenn die vergängliche Struktur des Menschen ersetzt, immer wieder durch neue Teile ausgetauscht werden kann, dann hebt sich für Stelarc auch die Notwendigkeit des Sterbens auf. Der Tod ist für ihn eine »veraltete evolutionäre Strategie«⁶. Genauso aber geht er davon aus, daß sich die Geburt, mit Möglichkeiten der außerkörperlichen Befruchtung und Aufzucht des Fötus, aus dem Körper heraus verlegen läßt. Die äußere Form des Körpers soll frei wählbar sein, dem Zufall entronnen. Jederzeit austauschbar soll man sich seine Körperarchitektur in der technischen Symbiose selbst aussuchen können. Die Welt der Cyber-Körper, die sich Stelarc vorstellt, siedelt »das Selbst... jenseits der Haut an«⁷. Damit befreit sich das Denken für ihn aus dem Gefängnis der körperlichen Beschaffenheit. Der Geist fließt – den »...Psychokörper...«, der »...veraltete Emotionen...«⁸ hervorbringt, hinter sich lassend – unsterblich und frei durch das Netz, mit allem und allen verbunden. In seiner Theorie will er den Material-Körper überwinden, ihn der Vergänglichkeit und seinem eigentlichen Raum, der Erde, entreißen. Der Körper als bewegungsloses, ferngesteuertes und fernsteuerndes Ersatzteillager mit einem ewigen Geist, im Netz in seiner Individualität aufgehoben, sich verändernden Lebensbedingungen angepaßt? »A body that quivers and oscillates to the ebb and flow of net activity.«⁹

Das Quietschen der gespannten Haut entsteht durch die Reibung eines metallischen Fremdkörpers und ist gleichzeitig eine Metapher für die kulturelle und technische Formung des menschlichen Körpers, die nicht erst mit der Entwicklung neuer

Technologien und Medien beginnt. Es ist das kulturelle Außen, das nicht nur die Haut zu einer Karte der Gravitationskraft werden läßt, sondern den Menschen tatsächlich »ein-spannt«, und an das Netz kultureller und kommunikativer Beziehungen erinnert, in das er verwoben ist. Während sich in den *Suspensions* jedoch Metall und Fleisch an der Oberfläche vermischen, versucht Stelarc mit seiner Magenskulptur (*Stomach Sculpture*, 1993) das Körperinnere in den Dienst eines technischen (Kunst-)Objekts zu stellen. Die endoskopisch in seinen Magen als Hohlraum eingeführte Edelmetallkapsel kann sich jedoch nicht nur öffnen und schließen, sondern sendet neben blitzartigem Licht ein tutendes Geräusch aus. Die Aktionen dieses »ortsspezifischen« Kunstwerks werden per Bild und Ton nach außen übertragen. Daß dabei der menschliche Körper zu einem Container für ein Kunstereignis wird, von dem jedoch nur Bilder und übertragene Töne künden, und das eine Art Eigenleben im Magen führt, markiert nicht nur auf drastische Weise, wie der Körper Objekt kultureller Formungen und Einschreibungen – oder besser nanotechnologischer Implantate – ist, sondern es ist gerade das aus dem Magen kommende Geräusch, daß ein »In-den-Magen-Gehen« von Musik oder Tönen nahezu umdreht. Wenn Stelarc fordert, daß die akustische und (wenn man so will) musikalische Ebene seiner Performances physisch erfahrbar sein soll, sozusagen unter die Haut geht, ist es hier andersherum: der Körper selbst, der zum Klang-Körper wird.

Während in der *Stomach Sculpture* ein Kunst-Objekt, verborgen und nur medial vermittelt erfahrbar, nach außen kommuniziert und Töne sendet, so sind es in anderen Performances Körperfunktionen und Körpersignale selbst, die – normalerweise ebenfalls nicht hörbar – sich in den Außenraum hinein repräsentieren. In verschiedenen Performances hat er mit »erweiterten Körperfunktionen« (*amplified body processes*) gearbeitet, in denen eben diese innerkörperlichen, im Normalzustand nicht nach außen dringenden Funktionen verstärkt und digital übersetzt werden. So sind es innere Körperrhythmen wie Gehirnwellen, Muskelimpulse, Puls und Blutzirkulation, die als klingelnde, klickende, quietschende, pumpende, kreischende und piepsende Geräusche akustisch in den Gehörgang des Zuschauers eindringen. Auch das Öffnen und Schließen seiner Herzklappen oder der Fluß des Blutes werden in Sound übersetzt, was Stelarc ermöglicht, seinen Körper bzw.

dessen Funktionen wie ein Instrument zu spielen. Mit Hilfe eines am Handgelenk befestigten Transmitters kann zum Beispiel sein Blutfluß abgenommen werden, welcher unterschiedliche Tonqualitäten erzeugt, je nachdem, ob das Blut gestaut wird oder im entspannten Zustand der Hand einfach fließt. Vermeintlich natürliche Rhythmen des Körpers werden in diesen Performances über technische Verstärkung wahrnehmbar in den Raum projiziert. Damit kommuniziert der Körper, jedoch in Einzelfunktionen objekthaft fragmentiert, sein Inneres, weitet sich so medial und technisch vermittelt in den Raum aus. Es ist das von Stelarc propagierte, vom Identitätskonzept befreite Körperbild, das sich in dieser Verbindung von menschlichem Körper und technischen Apparaturen visualisiert, welches ein »privates Inneres« im wahrsten Sinne des Bildes ausschließt. Die Verstärkung und Übersetzung der körpereigenen Rhythmen jedoch verweist damit implizit auf ein auf die Renaissance zurückgehendes Konzept, das den organischen Körper als mechanische, biologischen und chemischen Prozessen unterworfenen Maschine, darstellt.

Diese Körperprozesse repräsentieren sich im Außen jedoch nicht nur über Klänge, sondern auch über Bilder, Licht- und Laserstrahlen oder in der Steuerung von Maschinen, Robotern sowie auch in der Bewegung von Stelarc's »dritter Hand«. Die Möglichkeit, in digitalen Prozessen akustische, bildliche oder sprachliche Zeichen und Signale ineinander per Code zu überführen, löst damit eine strikte Unterscheidung von akustischen und optischen Reizen auf. Wie der Herzschlag verstärkt hörbar gemacht werden kann, kann er ebenfalls in im Rhythmus blinkende Laserstrahlen umgesetzt werden, die von einer Brille vor Stelarc's Augen ausstrahlen. Indem dieser innere Rhythmus in bildlichen, klanglichen und choreographischen Elementen sichtbar wird, verbindet sich in diesen Performances auch der Vorgang von Komposition und Choreographie, welche ebenfalls nicht mehr auf eine (tänzerische) Körperbewegung bezogen bleibt, sondern die räumliche und zeitliche Anordnung von Aufführungsparametern nach einem bestimmten Rhythmus meint. Stelarc's Performances sind in der Regel nicht vorab festgelegt, entstehen im Zusammenklang mit den inneren Rhythmen und aus ihnen heraus, welche jedoch wiederum über die physischen Anforderungen der Aufführung verändert werden. Damit hat man es hier mit

einer Art »Echtzeit-Komposition« bzw. »Echtzeit-Choreographie« zu tun. Beide Begriffe können jedoch nahezu als Synonym benutzt werden, da jede Funktion des menschlichen als auch der technischen Körper sowohl als Bild, als Bewegung oder als Klang repräsentiert werden kann. Diese Repräsentation ist damit nicht mimetisch, sondern hat lediglich Verweischarakter auf die inneren Prozesse der Körper-Maschine.

Dieses Komponieren beim Choreographieren und umgekehrt führt der Künstler in seiner jüngsten Performance *Exoskeleton* (Hamburg 1998) fort, nutzt dabei jedoch nicht mehr die inneren Funktionen seines Körpers, sondern die Bewegungen eines speziell für diese Performance kreierten Laufroboters. Es handelt sich dabei um ein sechsbeiniges, spinnenähnliches Gerät, auf – oder besser in – das Stelarc mit Hilfe eines Extraskelletes befestigt wird. Er steht so festgeschnallt auf einer drehbaren Plattform zwischen den pneumatisch betriebenen Beinen des Roboter-Spinne und bewegt diese über bestimmte, vorab festgelegte Armpositionen, die den sechs Bewegungsmöglichkeiten der Maschine – vor-, rück- und seitwärts laufen, schwingen, sich drehen sowie sich aufrichten – zugeordnet sind. Der in die Maschine eingespannte Körper gibt die Beweglichkeit seiner eigenen Beine zugunsten der Steuerung einer schwerfälligen Maschine auf. Dem nicht gerade graziösen Schwanken und Schütteln des Roboters ausgesetzt, sind seine Körperfunktionen hier auf Armbewegungen reduziert. So ist es auch die laufende Spinne, deren Mechanik und Pneumatik über Mikrophone abgenommen und zu einer betäubenden Klangkulisse von Stampfen, Schnauben, Pumpen und auf Samples gelegten Sounds verstärkt wird. Jedoch verleiht gerade der pneumatische Antrieb des Roboters der Maschine einen sowohl akustisch als auch optisch belebten Charakter. Die Roboter-Spinne scheint geradezu – über einen langen Schlauch, quasi einer Art Nabelschnur mit dem »Leben spendenden« Kompressor verbunden – zu atmen. Auch hier wird wieder der innere und äußere Rhythmus eines mechanischen Körpers in Licht und Tonsignale übersetzt. Anders jedoch als in der *Stomach Sculpture* ist nicht die Technik in den menschlichen, sondern der menschliche Körper in die Technik eingefügt. Beide Performances künden jedoch von einer Verschmelzung und Verkopplung von Mensch und Maschine, von einem Cyborg-Konzept, das den organischen und den technischen Körper nicht unterschie-

den sieht, beides gegenseitig in den Dienst des anderen stellen will.

Indem Stelarc in seinen Performances seinen Körper und dessen physische Funktionen – verstärkt und nicht-verstärkt – im Gemisch mit ebenfalls (un-)verstärkten Eingengeräuschen von Technik zu einem disharmonischen Klanggebilde verbindet und andererseits die mediale Repräsentation dieser körper-technischen Rhythmen in ein Gemisch aus optischen, akustischen Signalen und Bewegungsfunktionen übersetzt und damit die Unterscheidung von Komposition als klanglich-zeitliches und Choreographie als räumlich-zeitliches Arrangement aufhebt, erweitert der Künstler das musikalische Konzept John Cages. Cage betrachtete jedes akustische Ereignis als Musik, hob eine hierarchische Unterscheidung von Geräuschen und Tönen auf, so daß auch Straßenlärm oder Meeresrauschen zeit-räumliche, musikalische Events wurden. In einer *Seaside Suspension* (1981) setzte Stelarc den Körper dem Wind und den Wellen aus – ohne Zuschauer, die Naturgeräusche vom Quietschen der Haut begleitet, nur für den Künstler selbst wahrnehmbar. In Stelarc's Performances kann nicht mehr nur jedes Geräusch Musik sein, er kann auch jede Bewegung und jedes Bild in Ton überführen und andererseits jede Bewegung in Klang transformieren. Damit werden auch optische Eindrücke bzw. körperliche Bewegungen zum Klangereignis, wird Bewegung zur Musik und Musik zur Bewegung, letztlich verbunden über die inneren Rhythmen des Körpers und den digitalen Code. Atem, Herzschlag und Puls als physische Grundfunktionen des Lebens werden in diesem Zusammenhang nahezu animistisch zwischen organischem und technischem Körper als Mittler eingesetzt. Body-Sounds verweisen also auf einen physikalischen Körperbegriff, der zunächst einmal jede meßbare, dreidimensionale Form bezeichnet. Der menschliche Körper als Maschine und die belebt-erscheinende Apparatur treten zusammen als technischer Körper, der immer schon kulturell geprägt bzw. Produkt von Kultur ist. Das Oszillieren zwischen Ton und Bild entspricht dabei dem ausgestellten Hybrid zwischen organischem Fleisch und anorganischer Maschine. Allerdings bleibt der stärkste akustische Eindruck, den Stelarc vermittelt, sein durchdringendes, aus der Tiefe des Magens kommendes, unverkennbares Lachen, das, nicht verstärkt und nicht medial-bearbeitet, immer wieder über die eigenen Körperrichtungen geradezu »aus-bricht«. ■