



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU



67

TASSILO TESCHE

Vermittelte Körper

Digitale Videoauftritte im Musiktheaterlabor

OLMS

Vermittelte Körper

Digitale Videoauftritte im Musiktheaterlabor

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Tassilo Tesche
2023

Erstgutachter: Prof. Dr. David Roesner
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Elke Bippus
Tag der mündlichen Prüfung: 26. Mai 2020

Tassilo Tesche

Vermittelte Körper. Digitale Videoauftritte im Musiktheaterlabor

Dissertationen der LMU München

Band 67

Vermittelte Körper

Digitale Videoauftritte im Musiktheaterlabor

von
Tassilo Tesche

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**.

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7
31134 Hildesheim
<https://www.olms.de>

Text © Tassilo Tesche 2023

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2023
Zugleich Dissertation der LMU München 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-295171>
<https://doi.org/10.5282/edoc.29517>

ISBN 978-3-487-16420-5

Inhalt

Einleitung	1
Entwicklung der Forschungsfragen am Beispiel von <i>Eraritjaritjaka</i> ...	3
Programmatische Darstellung des Arbeitsfeldes.....	8
Eingrenzung des Betrachtungsausschnitts	12
Methodischer Ansatz, Zielsetzung und Aufbau der Dissertation	14
1. Teil: Theoretische Grundlagen – Prämissen und Potenziale der Arbeit im Musiktheaterlabor	21
1.1 Historische Annäherung: Neue Medien im zeitgenössischen Musiktheater	22
1.2 Der aktuelle Medienbegriff im theaterwissenschaftlichen Diskurs... 25	
1.3 Digitales Video auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters.....	31
1.3.1 Bildbearbeitung in Echtzeit	31
1.3.2 Der Computer als Metamedium.....	32
1.3.3 Medienkontingenz.....	34
1.4 Polyphonische Prozesse im <i>devised theatre</i>	36
1.5 Szenographische Autorschaft und Interaktion hybrider Akteure 38	
1.6 Methodische Grundlagen der künstlerisch forschenden Praxis	43
1.6.1 Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis	45
1.7 Experimente im Musiktheaterlabor.....	52
1.7.1 Das Labor als Experimentalsystem.....	54
1.7.2 Forschungsplan und epistemische Dinge.....	55
1.7.3 Arbeitsphasen und Aufstellung der Forschungsgruppe	57
1.8 Aufbau der Dissertation.....	67
1.8.1 Ein anderes Narrativ?	67
1.8.2 <i>Ars combinatoria</i> und <i>zoom-out</i>	72
2. Teil: Digitale Videoauftritte im Musiktheaterlabor.....	79
2.1 Körperfragmente	80
2.1.1 Fraktale Körper in Baudrillards Videowelt	84
Die Fragmentierung der Körper in <i>Vox Humana</i>	86
Die geschlechtslose Deutlichkeit des Details	94

	Wie erröten digitale Maschinen?	96
	Zwischen den Projektionsflächen	99
2.1.2	Körperfragmente im Musiktheaterlabor	106
	<i>MundHoch4</i> : Video als szenisches Instrument der Vokalperformance ...	107
	<i>Hand, Fuß und Mund</i> : Zeitliche Manipulation und gestischer Ausdruck ...	115
2.1.3	<i>Finger and Mouth</i> : Auftrittformen und Referenzsysteme	120
	<i>Finger und Mund</i> als clowneske Akteure	130
2.1.4	Fragmentierung als Notwendigkeit	135
2.2	Körper als Projektionsfläche	138
2.2.1	<i>Where Are We Now?</i> Ein Musikvideo von David Bowie und Tony Oursler	141
2.2.2	<i>Where Am I Now?</i> Lebendige und <i>unbeseelte</i> Körper im Musiktheaterlabor	146
2.3	Unmittelbarkeit und Vermitteltheit live-projizierter Körper	159
2.3.1	Vom unmittelbaren Weltbezug zum leiblichen „In-der-Welt-Sein“	163
	<i>How to Do Things with Words 2013</i> : Desemantisierung von Stimme und Geste	171
2.3.2	<i>How To Do Things with</i> : Präsenz und Liveness	179
	Eine Spiegelübung: leibhaftige Darsteller als „pale reflections“?	180
	Scheitern als Chance 1: Die Unkontrollierbarkeit des menschlichen Faktors	186
	Scheitern 2: Komische Desemantisierung	190
	Was bringt den Blick wieder zurück auf den Schauspieler?	191
2.3.3	Austins parasitäre Theatralität – ein Szenenwechsel	193
	Die subjektive, postdramatische und postspektakuläre Kamera	203
2.3.4	Die Abwesenheit des Darstellers im „Drama der ‚Medien‘“ ...	230
2.4	Medien als Bote und Spur des abwesenden Körpers	244
2.4.1	<i>The Navidson Records</i> : Die Signatur des Boten	251
2.4.2	<i>The navidson records revisited</i> : Opake Spuren an der Theatermaschine	264
2.4.3	<i>The Navidson Records</i> : Störung und Vermitteltheit	274
2.5	<i>aleXXxX</i> : Zeitliche Entfernung und Prozesse der Individuation	281

3 Stand der Erkundung und Ausblick.....	297
Dank.....	311
Literaturverzeichnis.....	313
Bild- und Videoquellen.....	331
Abbildungsverzeichnis	333

Einleitung

In Heiner Goebbels' Musiktheaterproduktion *Eraritjaritjaka* (2004)¹ richtet sich der Schauspieler André Wilms nach ca. einer halben Stunde der Aufführung frontal an das Publikum. Er steht alleine an der Vorderkante der weiß ausgeleuchteten Fläche, die sein Spielfeld begrenzt, und spricht: „Es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten. Jede Einzelheit seines öffentlichen Verhaltens ist bezeichnend, was immer er tut, wirft Licht auf die Natur der Macht. Wer nichts über sie wüsste, könnte ihre Eigenschaften eine nach der anderen aus einer aufmerksamen Betrachtung des Dirigenten ableiten.“² Während Wilms diese Passage aus *Masse und Macht* von Canetti rezitiert, wendet er sich „à la foule dans la salle“³ oder begrüßt die langsam wieder auftretenden Instrumentalist*innen des Mondriaan Quartetts, als wären sie sein Orchester. Dabei verschmilzt er nicht mit der Rolle des Dirigenten, er zitiert die Bewegungen des Dirigats nur bruchstückhaft. Wilms deutet nur an, wie der Dirigent nach vorne gebeugt steht, er dreht dem Publikum kurz den Rücken zu, er hebt die Arme, aber führt die Bewegung nicht zu Ende. Wenn Wilms aber schließlich mit den Worten „c'est lui qui, pendant ce temps exactement, est le maître du monde“⁴ endet, breitet er die Arme aus und verharrt in einer triumphalen Pose, als würde sein Dirigent den Schlussapplaus in einem großen Opernhaus entgegennehmen.

In diesem Moment wird plötzlich auf der Rückwand des Bühnenbildes, das eine abstrahierte Hauswand darstellt, eine Videoprojektion

1 *Eraritjaritjaka – musée des phrases* von Heiner Goebbels, mit André Wilms und dem Mondriaan Quartett, Bühne und Licht: Klaus Grünberg, Live-Video: Bruno Deville, Sound: Willi Bopp, Kostüme: Florence von Gerkan. Uraufführung am 20. April 2004, Théâtre Vidy, Lausanne (CH). Die folgenden Beschreibungen beziehen sich auf einen Mitschnitt unbekanntes Datums, DVD der Videobibliothek der Theaterwissenschaft München. Timecode des analysierten Monologs: 0:32:15 – 0:37:08.

2 Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt a. Main: Fischer 2014, S. 265.

3 Wilms spricht den Text in *Eraritjaritjaka* auf Französisch. In einer Strichfassung nach: Elias Canetti: *Masse et puissance*. Übers. von Robert Rovini. Paris: Gallimard 1966.

4 Im Original: „und da während der Aufführung die Welt aus nichts anderem bestehen soll als aus dem Werk, ist er genau so lange der Herrscher der Welt.“ Siehe: Canetti: *Masse und Macht*, S. 266.

sichtbar, die den Darsteller verdoppelt. Das Bild einer Live-Kamera zeigt Wilms aus der Perspektive des Publikums, man sieht nun zweimal, wie er aus seiner tiefen Verbeugung erwacht, einmal *leibhaftig* auf der Bühne und direkt dahinter *live* auf der Bühnenfüllenden Projektion. Nach diesem kurzen Moment der Verdoppelung trennen sich die Darstellungen, die Projektion zeigt nun, wie der Schauspieler in die Proszeniumgasse tritt, seinen Mantel greift und, begleitet vom Kameraoperator Bruno Deville, das Theater verlässt. Der Darsteller Wilms, gerade noch leibhaftig anwesend, ist für (fast) den gesamten Rest der Vorstellung nur noch auf der Videoprojektion sichtbar. Er wird dem Publikum wie in einer Videoliveschaltung präsentiert. Anstatt die Operaufführung zeitgleich im Kino zu verfolgen, wie es heute die Public-Viewing-Formate der großen Opernhäuser anbieten, bringt die (scheinbare) Livekamera aber den unscheinbaren Alltag des Darstellers auf die Bühne des Musiktheaters. Im weiteren Verlauf der Vorstellung darf das Publikum Wilms dabei zusehen, wie er in seine Wohnung fährt und wie er dort, mit den Worten Goebbels' „allerhand undramatische Dinge tut“⁵.

Der eingangs dargestellte Monolog stellt sich aus dieser nachträglichen Perspektive als Kontrastmittel dar, als würde Goebbels uns nochmals eindringlich die „Präsenz und Intensität“⁶ vorführen, die vom Körper des Darstellers ausgehen kann, um sich im Weiteren von dieser Unmittelbarkeit zu verabschieden und Wilms nur mehr in einer Fülle von unterschiedlichen Videodarstellungen zu zeigen: Mal erscheint der Körper des Darstellers fragmentiert, wir sehen nur die Großaufnahme seiner Hände oder sein Antlitz übergroß auf der als Leinwand dienenden Kulisse, mal sitzen wir mit Wilms im Auto oder am Küchentisch, als würden wir ein intimes Gespräch mit ihm führen, dann sehen wir ihn durch die Wohnung laufen, als wären die Wände plötzlich durchsichtig geworden, und gegen Ende verliert er sich sogar für einige Minuten in einer surreal animierten Modellwelt. Während die bewegte Kamera Wilms' Körper immer wieder aus unterschiedlichen Entfernungen zeigt, werden momenthaft Kadrierungen gewählt, die auf Darstellungswei-

5 Heiner Goebbels: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“. In: Heiner Goebbels (Hg.): *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S. 11–21, hier S. 16.

6 Ebd., S. 12.

sen aus Dokumentarfilm und cinematographischer Fiktion verweisen. Dieses Spiel mit filmischen Vorbildern, präsentiert auf einer büchenerfüllenden Projektion, könnte tatsächlich den Eindruck vermitteln, als ziele es darauf ab, eine Kinoerfahrung zu bieten, wären da nicht auf der Bühne, direkt vor der als Leinwand dienenden Kulisse, die Körper der Musizierenden.⁷ Obwohl der Schauspieler von der Bühne abgegangen ist und nur noch als Telepräsentation aus der Ferne teilnimmt, obwohl sein Bild nur mehr vermittelt durch ein Medium auf die Bühne transportiert wird, scheint die Aufführung ihre Wirkung gerade aus dem Spannungsfeld zu gewinnen, das zwischen dem vermittelten Körper auf der Projektion und den leibhaftig anwesenden Körpern der Musiker*innen entsteht.

Entwicklung der Forschungsfragen am Beispiel von *Eraritjaritjaka*

Die Begegnung von vermittelten und leibhaftigen Körpern auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters wirft für mich Fragen auf, die ich an zwei szenisch medialen Vorgängen darstellen will, die folgen, direkt nachdem Wilms vom Kameraoperator Deville auf der Bühne abgeholt wird.⁸ Die Projektion zeigt, wie Wilms das Theater verlässt und in ein vor dem Bühneneingang wartendes Auto steigt. Während der kurzen Autofahrt, die durch die Stadt der (jeweiligen) Aufführung (scheinbar) zu seiner Wohnung führt, sitzt der Schauspieler im Fond des Wagens und wird in einer Nahaufnahme gezeigt, die vom Beifahrersitz aus gefilmt wird. Gesicht und Oberkörper des Darstellers füllen die rechte Seite der Projektion, während hinter ihm, im Rückfenster des Wagens, die Straßen der Stadt vorbeiziehen. Wir kennen diese Kameraeinstellung, die den Zuschauenden auf die Reise mitnimmt und gleichsam zu Beifahrerin oder Beifahrer macht, aus diversen Roadmo-

7 Im Unterschied zur Platzierung eines Filmorchesters ist die Störung der Sichtlinie intendiert und Teil der Inszenierung. Das Wissen um diese historische Aufführungssituation kann aber dazu beitragen, dass die Zuschauenden das Zusammenspiel zwischen Projektion und Bühnenmusik akzeptieren.

8 Zu den folgenden zwei Szenen, siehe: *Eraritjaritjaka – musée des phrases*, Mitschnitt unbekanntes Datums, DVD der Videobibliothek der Theaterwissenschaft München. Timecode: 0:37:08 – 0:46:49.

vies.⁹ Im Unterschied zu der gewohnten Vorführung im Kino wird die Projektion in diesem Fall aber von einem lebendigen Körper gestört, denn direkt vor der Leinwand, gleichsam an der Position des Autofahrers, sitzt der Cellist des Mondriaan Quartetts, beleuchtet von Wilms' filmischem Konterfei, und musiziert.

In dieser ersten längeren Kameraeinstellung, die den abwesenden Darsteller zeigt, erlebe ich eine Ambivalenz der filmischen Präsentation von Körpern, die mir in meinem alltäglichen Filmkonsum sonst entgeht. Mir fällt auf, dass die Nahaufnahme Wilms nur als Torso zeigt, und mir wird bewusst, dass ich seinen fragmentierten Körper optisch vervollständige. Dies geschieht im Kino unbewusst und reibungslos, das eigentlich ausschnittshafte Abbild wirkt dort vertraut, ich akzeptiere die Situation umstandslos als ein Gespräch, das im alltäglichen Interieur eines Autos, in gewohnter Entfernung zwischen zwei Akteuren verläuft. Erst durch die Überblendung mit dem leibhaftig anwesenden, vollständigen Körper des Cellisten auf der Bühne wird der fragmentarische Körper des porträtierten Darstellers als unfertig gekennzeichnet. Durch die Anordnung des Cellisten an der Stelle des oder der Chauffeur*in entsteht darüber hinaus ein unfertiges Gruppenbild, das auf die Positionierung von Autofahrer*in *und* Kameraoperator außerhalb der Kadrange verweist und ihr Fehlen im Bild thematisiert. Die Wahrnehmung des Videobildes wird durch den Cellisten als Referenzkörper mit einem Zweifel versehen, der mein vollständiges Eintauchen in das cinematographische Erleben verhindert.

Diese Szene wirft für mich die Frage auf, ob hier nicht ein grundsätzliches Potenzial der Arbeit mit Video im intermedialen Musiktheater erkennbar wird. Können wir verschiedene Darstellungsmodalitäten von Bildmedien diskutierbar machen, indem wir, wie in diesem Fall, leibhaftige und medial vermittelte Körper auf der Bühne gegenüberstellen? Wie muss die Störung der gewohnten Rezeption inszeniert werden, damit unsere Medienerfahrungen herausgefordert, unsere Medienkompetenzen aktiviert und die mit ihnen verbundenen Gewohnheiten kritisierbar

9 Zu denken ist hier z.B. an *Vanishing Point* von Richard Sarafian (1971), *Paris, Texas* von Wim Wenders (1984) oder, um ein aktuelleres Beispiel zu nennen, *Green Book* von Peter Farrelly (2018).

werden? Betrifft die hier beobachtete Verunsicherung der Wahrnehmung nur die bewegten Bilder, oder ermöglicht die skizzierte mediale Begegnung nicht gerade auch Erkenntnisse in Bezug auf die zeitgenössische Rezeption von Musiktheater? Diese Überlegungen lassen sich in einer ersten Forschungsfrage verdichten: *Wie treten Körper in Videoprojektionen auf, und welche Darstellungsphänomene werden durch das Zusammentreffen von vermittelten und leibhaftigen Körpern diskutierbar?*

Kehren wir nochmals zurück zu der beschriebenen Autofahrt und werfen wir einen Blick auf einen direkt folgenden zweiten Vorgang. Nach einiger Zeit hält der Wagen an, Wilms steigt aus, kauft sich eine Zeitung und läuft die letzten Meter bis zur Wohnung zu Fuß. Während dieser kurzen, vom Kameraoperator begleiteten und in einer Halbtotalen gefilmten Wegstrecke kreuzen vereinzelte Passant*innen wie zufällig seinen Weg. Auch diese Alltagsszene findet auf der Bühne ihren Widerhall, vor der Leinwand bilden sich die Silhouetten der hin- und herlaufenden Musiker*innen ab, denn das gesamte Mondriaan Quartett steht auf, platziert die Notenständer neu und überquert dabei mehrmals die Bühne.

Hier deutet sich ein weiteres Potenzial dieser intermedialen Zusammenschau an: Handlungen der Musiker*innen, die ich in einer klassischen Musiziersituation nicht wahrnehmen würde, da sie in ihren technisch musikalischen Anwendungsweisen verborgen blieben, werden in der Verknüpfung mit dem Videobild bedeutungsvoll. Die praktisch motivierte Handhabung der Notenständer deute ich als Kommentar zu den auf dem Video eingefangenen realen Passant*innen, so wie mir zuvor die gleichmäßigen Musiziergesten des Cellisten die Bewegungen des oder der unsichtbaren Autofahrer*in widerspiegeln.¹⁰ Obwohl eine bidirektionale Interaktion der Gezeigten eigentlich nicht gegeben ist (bei Autofahrt und Fußweg in die Wohnung handelt es sich um eine im Vorfeld der jeweiligen Aufführung erstellte Videoaufnahme), werden in der Inszenierung Fahrten ausgelegt, die ein reziprokes Zusam-

¹⁰ Einen ähnlichen Zusammenhang, wenn auch mit Fokus auf andere Phänomene, nimmt David Roesner wahr, der die musikalische Wirkung von Gavin Bryars String Quartet No. 1 an dieser Stelle der Aufführung primär als diegetisch, im Sinne einer Filmmusik beschreibt. Siehe: David Roesner: „The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre“. In: *Contemporary Theatre Review* 18 (2008), S.44–55, hier S.50.

menspiel der Darstellungen nahelegen. So ließen sich die Reaktionen der Akteure auch umgekehrt interpretieren. Ich frage mich: Folgen Wilms' Bewegungen im Fond des Wagens und seine wieder bei Canetti entlehnten, sporadischen Äußerungen vielleicht den Bewegungen des Cellisten, richtet sich Wilms nach dem Rhythmus der auf der Bühne erklingenden Musik? Handelt es sich bei den Gehenden auf der Projektion tatsächlich um zufällige Passant*innen, oder sind es Mitspielende, die sich bewusst mit den Musizierenden auf der Bühne bewegen? In diesen unterschiedlichen Interpretationen klingt an, dass sich im Zusammenspiel der separierten und medial divers dargebotenen Körper vielfältige künstlerische Möglichkeiten ergeben. Meine zweite Forschungsfrage widmet sich diesem Spielfeld: *Wie interagieren vermittelte und leibhaftige Körper auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters?*

Ausgehend von dieser Frage lassen sich in *Eraritaritjaka* weitreichende Überlegungen entwickeln, die mich im Rahmen meiner Untersuchung begleiten werden. Zum Beispiel lässt sich feststellen, dass sich das Zusammenspiel der Gestaltungselemente auf die Wahrnehmung von Raum und Zeit auswirkt. Schon die hier kurz skizzierte Szene des Schreitens und Mitschreitens lässt sich unterschiedlich verorten: Zum einen findet sie auf der Straße statt, Wilms kauft die Zeitung eine halbe Stunde bevor der Kiosk schließt. Zum anderen auf der Bühne des Theaters, die Instrumentalist*innen stellen eine halbe Stunde nach Beginn der Vorstellung ihre Notenständer zur Seite. Je nachdem, welcher Raum in meiner subjektiven Wahrnehmung gerade prävalent ist oder wessen Gegenwart meine Aufmerksamkeit bindet, werden die verschiedenen Darsteller*innen zu Haupt- und Nebenfiguren des intermedialen Gefüges.

Da ich mir aber angesichts der im weiteren Verlauf der Aufführung stattfindenden Interaktionen immer wieder unsicher werde, ob sich Wilms tatsächlich fern der Bühne in seiner Wohnung befindet, frage ich mich zunehmend, ob ich der medialen Behauptung vertrauen kann.¹¹

¹¹ Diese Wahrnehmung ist höchst subjektiv, mein eigenes Augenmerk ist aufgrund meiner technischen Erfahrungen von Anfang an darauf gerichtet, die technischen Machbarkeiten der Telepräsentation anzuzweifeln. Clemens Risi hinterfragt hingegen in seinem Aufsatz „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung“, wie es möglich ist, dass szenische Vorgänge des Darstellers auf der Projektion so genau auf die Musik gesetzt sind: „Der Schauspieler und die vier Musiker hören aufeinander wie ein um eine Stimme zum Quin-

Wenn Wilms später am Abend ein Fenster in der abstrahierten Hauswand öffnet und auf die Bühne blickt, bestätigt sich dieser Verdacht, und die behauptete Telepräsenz stellt sich als Täuschung heraus: Die Wohnung des Schauspielers befindet sich nicht irgendwo in der Stadt, sondern direkt vor dem Publikum, hinter der als Projektionsfläche dienenden Kulisse. Das bedeutet nicht nur, dass der Darsteller Wilms das Theater während der Vorstellung wahrscheinlich nie verlassen hat, sondern auch, dass es sich bei der beschriebenen Autofahrt um eine vorproduzierte Aufnahme handeln muss. Zum einen entpuppt sich also die Entfernung des Darstellers als Täuschung, d. h. direkte Interaktionen zwischen Wohnung und Bühne sind möglich; zum anderen aber haben die zuvor beobachteten Vorgänge außerhalb der Wohnung (Autofahrt und Fußweg) nicht nur räumlich, sondern ganz ursächlich zeitlich getrennt voneinander stattgefunden, was die beschriebene reziproke Interaktion in diesem Stadium als Konstruktion ausweist.

Angesichts dieser komplexen Verschiebungen im Raum-Zeit-Gefüge der Aufführung scheint es notwendig, herkömmlich behauptete Konstanten der Theatersituation neu zu befragen. Worauf gründet das unmittelbare Erleben, wenn wir nicht mehr sicher sind, ob wir Raum und Zeit mit dem Hauptdarsteller teilen? Kann ein theaterwissenschaftlicher Diskurs, der um die gemeinschaftlich und unmittelbar geteilte Erfahrung von Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit kreist, diesem Bühnengeschehen noch gerecht werden?¹² Oder sollten wir unser Augenmerk nicht eher darauf richten, wie in diesem intermedialen Musiktheater mit der Vermitteltheit der Körper in der Aufführungssituation gespielt wird?¹³ Ist es vielleicht viel lohnender zu untersuchen,

tett erweitertes Kammermusikensemble und sind nach menschlich-musikalischem Ermessen auf die gemeinsame kommunizierfähige Anwesenheit im selben Raum – in Hör- und Reichweite – angewiesen.“ Clemens Risi: „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung. Raum der Musik und Musik des Raumes in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*“. In: Kati Röttger (Hg.): *Welt – Bild – Theater. Bildästhetik im Bühnenraum*. Bd. 1. Tübingen: Narr 2010, S. 243–250, hier S. 248.

¹² Vgl. hierzu die mit diesen Begriffen überschriebenen Kapitel in: Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft: eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Francke 2010.

¹³ Einen entsprechenden Perspektivwechsel schlägt Cormac Power vor: „when theatre does highlight its existence as part of a mediatic system rather than as privileged bearer of unmediated *nowness*, it is more likely to realize its potential to show how the (*im*)mediate is itself mediated.“ Cormac Power: *Presence in Play: a Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Amsterdam: Rodopi 2008, S. 156.

wie in den Widersprüchen zwischen den medialen Behauptungen die Gegenwart der Aufführung verkompliziert wird? Diese Verschiebung des Blickwinkels könnte nicht nur Erkenntnisse über die Konstruiertheit von medialen Repräsentationen (und Theater) generieren, sie öffnet meine Überlegungen auch für die meiner Arbeit zugrunde liegende erkenntnistheoretische Frage: *Wird in der Verunsicherung der gewöhnlich als apriorisch angenommenen Wahrnehmung von Raum und Zeit die generelle Konstruiertheit unserer Wahrnehmungen diskutierbar?*

Festzuhalten ist auch, dass das intermediale Zusammenspiel der Darsteller*innen in *Eraritjaritjaka* nicht nur beiläufig mit einer Verunsicherung von gewohnten Wahrnehmungs- und Verstehensvorgängen spielt. Dadurch, dass die verfremdenden Mittel zum Ende hin offengelegt werden, lädt die Inszenierung dazu ein, ihre medialen Hervorbringungen zu reflektieren. Ausgehend von diesen Überlegungen lässt sich die Hypothese formulieren, dass das zeitgenössische Musiktheater als „Drama der ‚Medien‘“¹⁴ perspektiviert werden kann, als ein Theater, das uns in der Begegnung von leibhaftigen und vermittelten Körpern die Möglichkeit bietet, die Vermitteltheit der Aufführungssituation zu befragen.

Programmatische Darstellung des Arbeitsfeldes

Diese Tour d’Horizon wäre unvollständig, ohne die Frage aufzuwerfen, ob sich ausgehend von der skizzierten Verunsicherung der gewohnten Wahrnehmungs- und Verstehensvorgänge Überlegungen zu einer Standortbestimmung abzeichnen, im Sinne einer programmatischen Definition des Untersuchungsgegenstandes. Hier bietet es sich an, Heiner Goebbels selbst zu Wort kommen zu lassen, der seine Arbeiten immer wieder theoretisch reflektiert und in Vorträgen und Aufsätzen veröffentlicht. Der Entzug und die Telepräsentation des Hauptdarstellers in *Eraritjaritjaka* sind Teil einer definierten künstlerischen Sinnsuche, nach einer „Ästhetik der Abwesenheit“, die sich über einen Zeitraum von über 14 Jahren und eine ganze Reihe von erfolgreichen

14 Goebbels: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, S.13f.

Theaterproduktionen erstreckt.¹⁵ Am Anfang seiner strategischen Überlegungen steht die Befreiung von der übermächtigen Präsenz der Protagonist*innen. Wie Goebbels in seinem „Definitionsversuch[...] eines ‚Theaters der Abwesenheit‘“ entwirft, führt das „Verschwinden des Schauspielers [...] von der Bühne“ als strategische Setzung zu einer ganzen Reihe von Wahrnehmungsverschiebungen.¹⁶ Die Befreiung vom leibhaftigen Körper ermöglicht eine „Aufspaltung der Präsenz auf alle beteiligten Elemente“, und diese Elemente können als einzelne Stimmen in einer „Polyphonie“ der Phänomene wahrgenommen werden. Darüber hinaus ermöglicht die „Aufteilung der Aufmerksamkeit“, das ungewohnte, „kollektive Protagonisten“ in den Vordergrund treten.¹⁷ Diese Auswahl der von Goebbels postulierten Veränderungen im Wahrnehmungsgefüge seiner Arbeiten muss hier ausschnitthaft bleiben, so wie zuvor meine skizzenhaften Schilderungen *Eraritjaritjaka* als künstlerischer Arbeit nicht gerecht werden können.¹⁸ Für meine Untersuchung ist wesentlich, dass durch die Abwesenheit des leibhaftigen Darstellers André Wilms die medialen Darstellungen in den Fokus geraten. Goebbels bezeichnet sein Musiktheater als ein „Drama der ‚Medien‘“, das sich nicht in der direkten Begegnung mit dem Darsteller ereignet, sondern „in der starken und gleichberechtigten Konfrontation aller Elemente [des] Stücks – Bühne, Licht, Musik, Worte, [...] Schauspieler“¹⁹ und, so möchte ich hinzufügen, Video.

15 In seinem Aufsatz „Ästhetik der Abwesenheit – Wie alles angefangen hat“ beginnt Goebbels mit seiner Produktion *Ou bien le débarquement désastreux* von 1993 und endet bei *Stifters Dinge* von 2007. Der Text beruht auf einem Vortrag von Heiner Goebbels im Rahmen der Cornell Lectures on Contemporary Aesthetics am 9. März 2010. Der Vortrag wurde für die gleichnamige Publikation überarbeitet und ins Deutsche übertragen. Siehe: Heiner Goebbels: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.170.

16 Goebbels: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, S.17.

17 Ebd.

18 In Kapitel 2.3.4 wird *Eraritjaritjaka* nochmals ausführlicher im Kontext der hier zitierten Selbstauskunft analysiert. Die zitierte Publikation gipfelt in der Beschreibung von Goebbels' Musiktheaterproduktion *Stifters Dinge* (2007), „einer performativen Installation ohne Darsteller“. Ebd., S.11. *Eraritjaritjaka* ist in seinem Oeuvre meines Wissens bisher die einzige Arbeit, in der Video eine zentrale Rolle spielt. Das intermediale Spiel mit der vermittelten Abwesenheit des Darstellers in den Videoprojektionen von *Eraritjaritjaka* stellt in dieser Abfolge nur ein Durchgangsstadium dar.

19 Ebd., S.13f. Goebbels' Wortwahl, der Begriff ‚Drama‘ bedarf einer Erläuterung: Sein Musiktheater beharrt nicht auf Textlichkeit, und es liegt dem Komponisten Goebbels auch fern, auf die theaterwissenschaftliche Kontroverse um die literarische und performative

Diese in *Eraritärjarka* erprobte und hier programmatisch zum Ausdruck kommende Aufmerksamkeit für eine breite Palette an künstlerischen Mitteln ist nach meiner Lesart nicht als Ausdruck einer Medienbegeisterung zu verstehen. Ganz im Gegenteil drängt sich die Frage auf, ob sie nicht eher als eine künstlerische Reaktion auf die Mediatisierung gelesen werden kann. Die gleichberechtigte Konfrontation der Mittel könnte auf der Einsicht beruhen, dass es kaum sinnvoll ist, der Vermitteltheit unserer Lebenswelt mit der (scheinbaren) Unmittelbarkeit der Performance oder des musikalischen Geschehens zu begegnen.²⁰ Die Frage nach den medienkritischen Diskursen, die auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters geführt werden können, wird mich im Rahmen dieser Untersuchung immer wieder beschäftigen. Anstatt vorzugreifen, will ich an dieser Stelle festhalten, dass sich Goebels in seiner programmatischen Selbstdefinition gegen theatrale Formen abgrenzt, die jeweils ein theatrales Mittel, sei es Text, Musik oder die Körper der Darsteller*innen in den Mittelpunkt stellen. Der Entzug und die Telepräsentation des leibhaftigen Körpers berührt aus dieser Perspektive zwei theaterwissenschaftliche Diskurse, die hier kurzschlüssig benannt werden sollen. Zum einen bildet Erika Fischer-Lichtes Konzentration auf Prozesse der Verkörperung und das Phänomen der Präsenz einen sinnvollen Kontrapunkt für die hier aufgeworfenen Fragen nach der medialen Vermittlung von Körpern.²¹ Zum anderen lässt sich aber auch eine spezifische Abkehr vom medienkritischen Diskurs der Postdramatik vermuten. Anstatt wie es Hans-Thies Lehmann

Funktion von Texten abzuzeichnen. Seine Nutzung des Begriffs scheint eher auf den alltäglichen Sprachgebrauch abzuweisen, im Sinne einer ‚spannungsreichen Konfrontation‘. Als theaterwissenschaftliche Anschlussfläche dieser Definition lässt sich z. B. die ‚Theorie des modernen Dramas‘ von Peter Szondi anführen, in der die Subjekte als Handlungsträger im Dialog eine Ich-Du-Spannung austragen. Siehe: Hans-Peter Bayerdörfer: „Drama“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 76–84, hier S. 83.

²⁰ Roger Copeland konstatiert schon im Jahre 1990: „The ongoing critique of presence is also valuable insofar as it reminds us that no experience (now matter how ‚live‘) is entirely unmediated. [...] Furthermore, the idea that theatre’s ‚liveness‘ is – in and of itself – a virtue, a source of automatic, unearned moral superiority to film and television, is sheer bourgeois sentimentality.“ Roger Copeland: „The Presence of Mediation“. In: *Drama Review* 34 (1990), S. 28–44, hier S. 42.

²¹ Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, eBook 2012, Loc. 250.6. Vertiefend siehe Kapitel 2.3.1.

postulierte, „mit theatraler Körperlichkeit der Entkörperlichung entgegenzuwirken“,²² wählen Goebbels und sein Team den konträren Weg. Durch den Entzug der leibhaftigen Körperlichkeit werden die vermittelten Körper der Videospur aufgewertet. Anstatt den elektronischen Bildern, wie Lehmann vorschlägt, nur ein „vordergründig“ erfülltes Sehen“²³ zu attestieren, scheinen sie den medialen Darstellungen mehr zuzumuten. Vielleicht sind unsere Körperbilder heute so stark durch den alltäglichen Mediengebrauch geprägt, dass sie gerade im intermedialen Zusammenspiel zwischen leibhaftigen und elektronischen Darsteller*innen eine angemessene Darstellung finden?

Ausgehend von meinen Aufführungs- und Arbeitserfahrungen der letzten Jahre möchte ich behaupten, dass der in *Eraritjaritjaka* erlebbare spielerische Umgang mit den visuellen Möglichkeiten der Videotechnik von anderen zeitgenössischen Musiktheatermacher*innen geteilt wird und dass sich das Potenzial ihrer Arbeiten gerade in komplexen Experimenten mit den vermittelt an- und abwesenden Körpern zeigt. Auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters werden die Schauspieler*innen, Sänger*innen, Musikerdarsteller*innen, die Techniker*innen und Kameraoperator*innen nicht nur medial verdoppelt, ihre Anwesenheit ist keineswegs die eines banalen Spiegels, sie lässt sich auch nicht in der Gegenüberstellung von leibhaftiger Präsenz und den „Präsenz-Effekten, [...] der technischen und elektronischen Medien“ abbilden.²⁴ Die Körper erscheinen auf den Videospuren als „fragmentiert, ortlos, unfertig, deformiert oder verschwindend“,²⁵ sie spielen mit ihrer defizitären Darstellung in der Projektion und mit ihrer räumlichen und zeitlichen Entrücktheit. Am Beispiel der komplexen Telepräsenz in *Eraritjaritjaka* zeigt sich, dass sich das Verhältnis der Körper nicht dichotomisch als Anwesenheit oder Abwesenheit darstellt, sondern dass es sich um

22 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren 2015, S. 364.

23 Ebd., S. 442.

24 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 306.7.

25 Goebbels: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, S. 12. Goebbels bezieht sich hier auf Gerald Siegmunds Publikation *Abwesenheit* und beschreibt Darstellungsweisen des Tanzes, die er im herkömmlichen Musiktheater vermisst. Vgl.: Gerald Siegmund: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: Transcript, eBook 2006.

ein Spannungsfeld aus räumlichen und zeitlichen Entfernungen handelt, in dem Erscheinungsformen von Körpern divers verortet werden können. Im zeitgenössischen Musiktheater erscheinen die leibhaftigen und vermittelten Körper als hybride Protagonist*innen, die den Raum zwischen den Polen dieses Spannungsfeldes immer wieder unterschiedlich zur Darstellung bringen.

Eingrenzung des Betrachtungsausschnitts

Die vorliegende Promotion untersucht digitale Videoauftritte im zeitgenössischen Musiktheater und fokussiert dabei einige aktuelle Darstellungsphänomene aus dem oben beschriebenen Arbeitsfeld. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden in den einzelnen Kapiteln des Hauptteils verschiedene Darstellungsformen und Interaktionsmöglichkeiten untersucht. Dabei konzentriere ich mich auf Momente, in denen es zu einer intermedialen Begegnung zwischen projizierten und leibhaftig anwesenden Sänger*innen, Instrumentalist*innen, Schauspieler*innen und Technikerdarsteller*innen kommt. Der Begriff des Auftritts wird hier gewählt, da er die kleinste Struktureinheit des Dramas darstellt, aber als generelle Figur der Ostentation nicht an bestimmte theatrale Aufführungsformen gebunden ist. Wie Doris Kolesch ausführlich, können nicht nur Menschen auftreten, sondern „auch Tiere, Maschinen oder gar Gegenstände sowie Geister und andere übersinnliche bzw. abstrakte Phänomene“.²⁶ Nach Koleschs Definition können auch mediale Phänomene auftreten, wenn sie als veränderndes Element einer bestimmten Konstellation erfahren werden. Für meine Untersuchung ist nicht nur diese Offenheit in Bezug auf die Akteure des Auftritts weiterführend, vor allem erscheint mir die von Ulf Otto herausgearbeitete Tatsache wesentlich, dass der Auftritt „aufs Engste mit jenen Technologien, Diskursen und Institutionen verstrickt [ist, die ihn] zum Träger von Bedeutung werden lassen“. Auftritte sind nach Otto nicht nur Hervorhebungen in einem „Gesellungsereignis“, sie bestehen aus und in ihrer distinkten „Medienwirklichkeit“.²⁷

²⁶ Doris Kolesch: „Auftritt“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 26–28, hier S. 27.

²⁷ Ulf Otto: *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 11.

Sally Jane Normans beobachtet, dass Theater seit Anbeginn mit Körpern verschiedener Dichte spielt, mit dem „In-Szene-Setzen von Formen, die durch Licht, Schatten, Spiegelungen oder Stoff, durch Photographie und Film reproduziert oder direkt mit Videokameras oder anderen Tracking-Systemen erzeugt werden“.²⁸ Wenn Norman fortfährt, „Theater legitimiert Gemischtheit“²⁹ so interessiert mich, welche Körper heute *wie* in ihrer spezifischen Medienwirklichkeit zum Auftritt kommen. Die dichotome Unterscheidung zwischen leibhaftig anwesenden und vermittelt *nur* auf dem Video sichtbaren Körpern entpuppt sich in diesem Sinne als eine (notwendige) Konstruktion. Wie sich in meinen einleitenden Worten zu *Eraritjaritjaka* abbildet, sind herkömmlich mit den Körpern der Protagonist*innen assoziierte Kategorien wie Präsenz und Liveness in Bewegung, und die Wirkung der technisch unterschiedenen Körper wird zum Material der Inszenierung. Anstatt mit einem durchgehenden Körperbild zu operieren, werden im Hauptteil dieser Arbeit verschiedene Blickwinkel eingenommen. Wie in einer Kamerafahrt kommen z. B. die fragmentarischen Körper Baudrillards, Plessners anthropologische *Conditio humana*, Fischer-Lichtes performative Körper, postdramatische und postspektakuläre Körperbilder oder die Botenfiguren der Krämer'schen Medienphilosophie ins Bild.³⁰

Ein ähnlich fluides Vorgehen wähle ich für die begriffliche Definition und Handhabung der Videotechnik. Die in den Fallbeispielen beschriebenen und im Rahmen der Versuchsanordnungen erprobten Video-Setups sind digital erstellt, viele Darstellungen könnten aber auch mit analoger Technik hergestellt werden. Die Formulierung „digitale Videoauftritte“ beschreibt aus dieser Perspektive eine technische Tatsache. Wesentlicher als die technische Umsetzung der Videobilder ist für die vorliegende Arbeit, welche Medienerfahrungen durch das digitale Video in den jeweiligen Versuchsanordnungen und Fallbeispielen adressiert werden. Das Spektrum der im Weiteren diskutierten Darstellungen geht von der cineastischen Fiktion, über Found Footage und Dokumentarfilm bis zu Livestream und digitaler Echtzeitbe-

28 Sally Jane Norman: „Schauspielende Körper: Erscheinungen, Blut und Eingeweide“. In: *Kunstforum International* 133 (1996), H. Die Zukunft des Körpers II, S. 143–149, hier S. 147. 29 Ebd.

30 Hierzu siehe auch die Auflistung der theoretischen Modelle in Kapitel 1.8.2.

arbeitung von Video. Aufbauend auf Yvonne Spielmanns Feststellung, dass Video kein Übergangsmedium zwischen analoger und digitaler Technik darstellt, sondern ein „Figurationsmedium“,³¹ lässt sich die mediale Disposition der digitalen Videotechnik in ihrer Fähigkeit zur Remediatisierung beschreiben, also in der Leichtigkeit, mit der sich ältere Bildmedien wie Kinofilm, Super 8 oder Diaprojektion realisieren lassen.³² Auf diese Spezifik wird im Weiteren dort hingewiesen, wo dieses Potenzial für die Auswertung der intermedialen Bezüge vertieft werden muss. Der Vielgesichtigkeit der Darstellungen begegne ich im Rahmen meiner Dissertation durch eine fortschreitende Anpassung der Begrifflichkeiten.

Wie Silvie von Kaenel im Rückgriff auf den Dramaturgen Thomas Oberender schreibt, beruht das künstlerische Potenzial der Videotechnik auf der ihr eigenen Offenheit: „Video haftet etwas Transitorisches an. Es schuf ‚einen ästhetischen Bereich, in dem sich Kunst und Nichtkunst, Können und Dilettantismus, Fake und Authentizität, Spontaneität und Marktkalkül, Experiment und Ambitionslosigkeit frei begegnen.“³³ Diese Ambivalenz betrifft nicht nur den praktischen Einsatz von Video als gestalterisches Mittel, sondern beschreibt auch die in der Rezeption wirksamen Erwartungshaltungen. Im Umgang mit dem Zeitmedium werden die aktuellen Mediengewohnheiten und -kompetenzen wirksam, die das Publikum durch die einfache Verfügbarkeit des Mediums in seinem mediatisierten Alltag erproben kann.

Methodischer Ansatz, Zielsetzung und Aufbau der Dissertation

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit nähere ich mich dem skizzierten Untersuchungsfeld mit einem spezifischen methodischen Ansatz,

31 Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005, S. 21.

32 Siehe: Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 2003.

33 Silvie von Kaenel: „Was vermag Video auf dem Theater?“ In: Andreas Kotte, Frank Gerber (Hg.): *Theater im Kasten: Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensiefel, Lars von Trier*. Zürich: Chronos 2007, S. 91–160, hier S. 93. Sie zitiert hier: Thomas Oberender: „Das Drama des Sehens. Live-Video auf der Bühne oder die Politik des Blicks“. In: *Dramaturg* 1 (2004), S. 15–21, hier S. 16.

der geisteswissenschaftliche Reflexion und forschende Theaterpraxis kombiniert. Wie es sich schon in der Begegnung mit *Eraritjaritjaka* abzeichnet, entsteht die Diskursivität meiner Arbeit aus der vertiefenden Analyse einzelner Auftritte, aus der Untersuchung, wie die hybriden Körper in ihrer spezifischen Medienwirklichkeit auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters interagieren. Zu einzelnen Phänomenen aus diesem Arbeitsfeld werden im Musiktheaterlabor Versuchsanordnungen erstellt, die es ermöglichen, die ihnen zugrundeliegenden künstlerischen Konzepte zu untersuchen und mit theaterwissenschaftlichen Modellbildungen zu konfrontieren. Die Dissertation versucht dabei nicht, die theaterwissenschaftliche Forschung zu diesen leibhaftigen und medialen Auftritten umfassend nachzuzeichnen oder, im Sinne einer historischen Abhandlung, Entwicklungslinien im Wechselspiel von technischer und künstlerischer Innovation auszumachen.³⁴ Im Gegenteil soll die Bedeutungskonstitution als subjektiver Erfahrungszugewinn im Rahmen einer Labortätigkeit gekennzeichnet werden, ein Erkenntnisprozess, der in der Dissertationsschrift nochmals analysierend ausgewertet und (wo notwendig) mit ergänzenden theoretischen Modellen befragt wird.

Mein Vorgehen beruht auf der von David Roesner in seinem Aufsatz „Practice-as-Research – ein Paradox mit Potential“ formulierten „Feedback-Schleife zwischen theoretischen Überlegungen und praktischer Erprobung“.³⁵ Roesner entwirft die forschende Theaterpraxis im Rückgriff auf die Verfahren einer in Großbritannien in vielfacher Hinsicht

34 Beispielhaft für eine historische Untersuchung wäre Greg Giesekams *Staging the Screen* zu nennen. Im Sinne eines Kuriosums sei hier angemerkt, dass Giesekam im Rückgriff auf Franz Kranichs *Bühnentechnik der Gegenwart* (von 1933) Produktionen beschreibt, die schon 1911 mit der Behauptung spielen, die Darsteller aus dem Theater heraus zu begleiten und dies via Film auf der Bühne zu zeigen (z.B. die Revue *Rund um die Alster* im Hamburger Neuen Operetten Theater). Siehe: Greg Giesekam: *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave 2007, S. 33.

35 David Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 25–31, hier S. 29. Welche Wege Roesner aufzeigt, um diesen Ansatz für die deutschsprachige Theaterwissenschaft produktiv zu machen und wie die vorliegende Arbeit diesem Pfad folgt, wird in Kapitel 1.6.1 vertieft.

erprobten und seit vielen Jahren institutionell verankerten *Praxis als Forschung*. Der „practical turn“ [...] in den *Humanities*“ ist Teil einer ganzen Reihe „von Entwicklungen, zu denen die Digitalisierung unserer Welt, die damit verbundene Dynamisierung von Inhalten und dem Zugang zu ihnen [sowie] Erkenntnisse der Neuro-Forschung und der Kognitionswissenschaften über unsere Lern- und Verstehensprozesse“ gehören. Gemeinsam ist diesen Entwicklungen, dass sie unser Verständnis von Wissen infrage stellen.³⁶ Für die Geisteswissenschaften ist festzuhalten, dass „nachdem bestimmte Modelle von Wissenserwerb und Vermittlung fragwürdig [...] geworden sind“, zunehmend „Aspekte der Verkörperung, der kinetischen, sensorischen, somatischen Erfahrung sowie das Element des Prozesshaften“ Beachtung finden.³⁷ Anstatt Erkenntnisse zu generieren, die sich „getrost nach Hause tragen“ lassen, kann die forschende Theaterpraxis nach Roesner einen Verstehensprozess befördern, der „eher durch das Verb ‚wissen‘ als durch das Substantiv ‚Wissen‘ beschrieben werden kann.“³⁸ Wissen wird nicht nur als aktiver, dynamischer Vorgang sichtbar, Practice-as-Research zielt auch darauf, dieses „knowing how“ zu aktivieren, um kunst-immanente Fragestellungen zu beantworten.³⁹

Roesner entwickelt die Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis in seinem Beitrag anhand von produktiven Widersprüchen der forschenden Theaterarbeit, die ich im methodischen Teil dieser Arbeit detailliert bespreche und für mein Vorgehen auswerte.⁴⁰ An dieser Stelle soll nur angedeutet werden, wie sich der von Roesner vorgeschlagene zyklische Wechselprozess zwischen „theory und practice“⁴¹ in unserer Arbeit im Musiktheaterlabor abbilden lässt. Das Drehmoment unserer Beschäftigung speist sich aus dem Wechsel zwischen theoretischer Lektüre und Diskussion aktueller Theoreme in der Forschungsgruppe, der gemeinsamen Sichtung von Schlüsselwerken aus der zeitgenössischen

36 Ebd., S. 26.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 28.

39 Ebd., S. 28 sowie S. 26.

40 Siehe Kapitel 1.6.1.

41 Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 28.

Musiktheaterpraxis⁴² sowie der Konzeption und Erprobung von Versuchsanordnungen. Die Feedback-Schleife zwischen theoretischer Diskussion und praktischer Erkundung lässt sich in diesem Arbeitsprozess sehr direkt fassen: Fragen aus der theoretischen Lektüre führen zu praktischen Versuchsanordnungen, und die performative Erprobung dieser Setups gibt zu theoretischen Gedankengängen Anlass. Zwischen einzelnen Versuchsphasen werden Zwischenstände gesichtet und beschrieben, und diese Querschnitte durch den momentanen Stand der eigenen Forschung können die Forschungsbewegung neu ausrichten. Darüber hinaus werden Zwischenergebnisse aus dieser Labortätigkeit an verschiedenen Podien präsentiert und im Rahmen von Tagungen und Einzelpublikationen reflektiert, wobei auch diese *Veröffentlichungen* wieder in die Feedback-Schleife einfließen.

In dieser zirkulären Forschungsbewegung lassen sich zweierlei Erkenntnisstränge ausmachen, die sich gegenseitig ergänzen und befördern: Das forschende Tun im Musiktheaterlabor geht in eine Reflexion theaterwissenschaftlicher Diskurse über, in der bestimmte Begriffe geschärft werden können, und die analytische Beschreibung des Experiments führt zu einer Erweiterung der künstlerischen Mittel der nächsten Versuchsanordnung. Unsere forschende Theaterpraxis hat somit zwei reflexive Ausrichtungen: Zum einen findet sich hier, wie Jens Badura darlegt, eine „spezifisch reflexive Erschließung der Künste – und zwar nicht aus der ‚Außenperspektive‘ der Kunstwissenschaften, sondern aus der Innenperspektive künstlerischer Arbeit [...], die auf eine durch die systematische reflexive Erschließung künstlerischer Praxen ermöglichte Stimulation eben dieser Praxen“ zielt.⁴³ Hier ergeben sich Aufschlüsse über die Kommunikationsformen der künstlerischen Praxis, so z. B.

42 Die Auswahl der Werke folgte keinem Kanon, sondern war durch das Interesse der Beteiligten der Forschungsgruppe geprägt, so diskutierten wir zusätzlich zu den in dieser Dissertation genannten Arbeiten auch Aufführungsdokumente von: Georges Aperghis *Machinations* (2000), Julian Klein/’a rose is’ *Brain Study* (2001/2004), Johannes Kreidler *Feeds Hören TV* (2009/2010), Manos Tsangaris *Orpheus* (2011), Jennifer Walsh *LiveNudeGirls* (2011) u. a.

43 Jens Badura: „Forschen mit Kunst, Keynote“. In: Dramaturgische Gesellschaft (Hg.): Oldenburg 2012. <http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/jahreskonferenz/oldenburg-2012/> (Stand: 03.07.2018).

über die Ergiebigkeit bestimmter Begriffe für die Probenarbeit. Zum anderen suchen wir, durch die Ausrichtung der Versuchsanordnungen an den oben formulierten Forschungsfragen, Anschlussflächen⁴⁴ in Bezug auf bestimmte theaterwissenschaftliche Diskurse und weiten damit die Untersuchung darauf aus, die Tragfähigkeit bestimmter Begrifflichkeiten auch für unsere theoretische Reflexion zu ergründen.

Für beide Erkenntnisinteressen gilt, wie Badura betont, dass im Musiktheaterlabor bestimmte Zusammenhänge evident werden, die sich im weiteren Verlauf des Projekts als ephemere Zwischenergebnisse herausstellen. Die im künstlerischen Tun gefundenen Wege führen zu Erkenntnissen, die sich im Schaffen zwar sinnlich einlösen, aber sich gleichzeitig als subjektive Erfahrungszugewinne zu erkennen geben. Dieser Problematik der forschenden Theaterpraxis begegne ich in dieser Dissertation zum einen, indem ich den Erkenntnisgewinn immer wieder als Zwischenstand kenntlich mache und meine eigene Positionierung im Feld offenlege. Zum anderen werden die Ergebnisse dieser Selbstbeobachtung durch eine nachträgliche Analyse ergänzt und (vorsichtig) ihrer Chronologie enthoben.

Wie ich am Beispiel von *Eraritjaritjaka* darstellen konnte, spannen sich zwischen den leibhaftigen und vermittelten Körpern der Darsteller*innen im zeitgenössischen Musiktheater Entfernungen auf, die sich auf ihre Darstellung und die Interaktion der „menschlichen und nichtmenschlichen Akteure“ auswirken.⁴⁵ Wie angedeutet, werden im Rahmen meiner Untersuchung einzelne Videoauftritte aus diesem Spannungsfeld herausgegriffen und anhand von eigenen Versuchsanordnungen reflektiert. Anstatt eine Vollständigkeit der Phänomene anzustreben, ordne ich die zu beobachtenden Darstellungen im Rahmen der Dissertation nach den unterschiedlichen Entfernungen, die ich zu den Körpern auf den Projektionen einnehmen kann. Die ersten Untersuchungen analysieren die Nahaufnahme von Körperteilen, dann zoomte ich langsam heraus, vom fragmentarischen Detail komme ich

⁴⁴ Zur Anschlussfähigkeit an wissenschaftliche und gesellschaftliche Diskurse, siehe: Ebd.

⁴⁵ Andréa Belliger, David J. Krieger: *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S.15. Wenn in Latours Sinne genutzt, wird der Begriff im Weiteren nicht gegendert. Vertiefend siehe Kapitel 1.5.

zum Rumpf, um dann zum Auftritt des gesamten Körpers zu gelangen. Von der Frage, wie der Körper gezeigt wird, gelange ich so zu der Frage, wie sich der virtuelle Körper zu anderen Körpern verhält. Dabei zeigen sich auf beiden Seiten der Leinwand Spiegelbilder, die in eine Konkurrenz zueinander geraten. Mit dem Körper des Kameraoperators rückt dann der Blick der Apparatur in den Fokus, und es wird möglich, auch die Zuschauenden auf der Leinwand zu zeigen. Wenn sich der Blick wieder der Bühne zuwendet, sind die Darsteller*innen vielleicht schon abgegangen, und es können unterschiedliche Versuche erprobt werden, mit Entfernung und Abwesenheit des Körpers zu arbeiten. Wie in einem *zoom out*, kommen auch hier, wenn die Brennweite des Betrachtungsausschnitts langsam aufgezogen wird, immer mehr Akteure ins Motiv.

1. Teil: Theoretische Grundlagen – Prämissen und Potenziale der Arbeit im Musiktheaterlabor

In den folgenden Kapiteln werden die in der Einleitung umrissenen Fragestellungen und skizzierten Vorgehensweisen unter verschiedenen Vorzeichen theoretisch vertieft. Zum einen wird der Versuch unternommen, den Einsatz von Video auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters aus dem historischen Mediengebrauch des Arbeitsfeldes zu entwickeln. Ausgehend von einzelnen künstlerischen Positionen und theaterwissenschaftlichen Modellbildungen wird der dieser Arbeit zugrundeliegende Medienbegriff geschärft. Dieses Vorgehen ist gleichzeitig der Versuch einer Standortbestimmung, es soll nicht nur die aktuellen Potenziale der Arbeit mit digitalem Video auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters historisch und theoretisch gründen, sondern es bildet darüber hinaus auch meine Perspektive zu Beginn der Forschungsarbeit ab.

Zum anderen wird die Methodik meiner forschenden Theaterarbeit, die Definition und Ausstattung des Musiktheaterlabors, die personelle Aufstellung der interdisziplinären Forschungsgruppe sowie deren institutionelle Verankerung, der Forschungsplan und der Aufbau der Dissertation vorgestellt. Diese ausführliche theoretische Gründung ist notwendig, da die Integration künstlerisch forschender Versuchsanordnungen zwangsläufig dazu führt, dass die Methodik dieser Arbeit nicht auf statische Prämissen zurückgreifen kann. Die methodischen Grundlagen müssen schon deshalb als Projektlösung entworfen werden, da die künstlerische Arbeit im Musiktheaterlabor als Methode *und* Ergebnis bei der Beantwortung der Forschungsfragen aktiviert wird. Wissen wird in der forschenden Theaterpraxis somit als singuläre Erkenntnis erfahrbar gemacht, und die Reflexion der Erkenntnisse aus dem Musiktheaterlabor wird sich im Zuge der Dissertation als ein Prozess des Verstehens entwickeln.⁴⁶

⁴⁶ Vgl. hierzu: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 9–22. (Vorwort der Herausgeber).

1.1 Historische Annäherung: Neue Medien im zeitgenössischen Musiktheater

In den späten 50er- und frühen 60er-Jahren kann sich ein Genre jenseits von Oper, Operette und Musical etablieren, das in Deutschland wahlweise als Neues Musiktheater, Experimentelles Musiktheater oder Instrumentales Theater bezeichnet wird.⁴⁷ Die einende Voraussetzung dieses, von individuellen Experimenten geprägten, Arbeitsfeldes scheint mir, dass eine Generation von Komponist*innen die theatrale Realität des Musizierens neu entdeckt und die Erweiterung des musikalischen Materials der Neuen Musik auf das Musiktheater überträgt. Im Folgenden möchte ich einige Protagonisten dieses Musiktheaters zu Wort kommen lassen, um herauszuarbeiten, wie in ihren künstlerischen Herangehensweisen eine spezifische Offenheit des Genres sichtbar wird. Wie wird die Erweiterung der Darstellungsmittel von diesen Akteuren beschrieben, und welche Impulse kann ich aus ihren Äußerungen für die mediale Gestaltung des zeitgenössischen Musiktheaters gewinnen?

John Cage kommt in seinem Vortrag „45' für einen Sprecher“ bei der Beschreibung eines präparierten Klaviers zu der Feststellung, dass dieses Instrument durch die Präparation in „Hinblick auf all seine Merkmale verwandelt [wird]. Musik ist eine Übervereinfachung der Situation, in der wir uns tatsächlich befinden. EIN OHR ALLEIN IST KEIN WESEN; Musik ist ein Teil des Theaters. [...] Theater ist all die verschiedenen Dinge, die gleichzeitig vor sich gehen.“⁴⁸ Cage beschreibt hier, wie das konkrete erweiterte Instrument seine Aufmerksamkeit gegenüber der Situation schärft und seine Wahrnehmung verwandelt und multimodal erweitert. Die Vorstellung, etwas *nur* als Musik wahrzunehmen

47 Zur historischen Entwicklung dieser Terminologien im deutschsprachigen Raum siehe: Matthias Rebstock: „Spielarten Freien Musiktheaters in Europa“. In: Manfred von Brauneck (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 559–611, hier S. 563ff. Rebstock arbeitet heraus, wie zeitgenössische Projekte zwischen Neuer Musikszene und Theaterszene diffundieren, stellt jedoch fest, dass sich beide Diskursfelder auf das Musiktheater der sechziger Jahre beziehen.

48 John Cage: *Silence*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2012, S. 71. (Hervorhebungen und Interpunktion im Original).

men, bedeutet für ihn – buchstäblich und übertragen – ein Verschließen der Augen, eine bewusste Reduktion der sinnlichen Komplexität der Situation. Das Live-Spielen von Musik birgt für Cage durch das Zusammenspiel von auditiver und visueller Rezeption immer schon die Tendenz des Theatralen. Sein berühmtes Stück 4'33' tritt den Beweis dieser Aussage in ihrer Umkehrung an, gerahmt durch eine „disciplined action“⁴⁹ kann die visuelle Wahrnehmung des performativen Akts die scheinbar ereignislose Stille eines Konzerts als Musik *erfahrbar* machen. Folgerichtig kann für Cage die Komposition zu einem Schlüssel für ein Theater werden, das offen ist für die Einsicht, dass die „Beziehung von Dingen, die gleichzeitig geschehen, [...] spontan und nicht unterdrückbar“⁵⁰ ist. So nutzt er Zufallsmechanismen als Kompositionsstrategien, um immer wieder die Situation des spontanen Zuhörens/Zuschauens zu erzeugen und sich selbst und seinem Publikum die Augen und Ohren zu öffnen.

Auch Mauricio Kagel geht von einem erweiterten Instrumentenbegriff aus und betrachtet sich „als Komponist, der das Wort ‚componere‘ ernst nimmt, also ‚zusammensetzen‘. Wenn man das gelernt hat, kann man klingende und nicht-klingende Materialien benutzen. Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Omnibussen und Oboen komponieren und schließlich auch Filme zusammensetzen“.⁵¹ Dieser Aussage liegt die Vorstellung zugrunde, dass alle Gestaltungselemente auf der Bühne prinzipiell gleichberechtigt sind und zu einer bedeutungsvollen akustischen und visuellen Form zusammengesetzt werden können. Wenn man von der Intentionalität der verwendeten kompositorischen Mittel absieht, teilen beide Perspektiven die Vorstellung, dass prinzipiell alles Teil der musikalisch szenischen Gestaltung werden kann, und beide Komponisten erweitern ihre Zuständigkeit, über die akustischen Materialien hinausgehend, auch auf die Inszenierung der visuellen Gestaltungselemente.

49 Kattrin Deufert: „John Cages Theater der Präsenz“. Dissertation, Berlin: Freie Universität 2001, S.58.

50 Cage: *Silence*, S.83.

51 Martin Kirnbauer: „Fundgruben‘ für Kagels Klangerzeuger. Vom Antiken Theater bis zum objet trouvé“. In: Michael Kunkel u. a. (Hg.): *Der Schall: Mauricio Kagels Instrumentarium*. Saarbrücken: Pfau 2009, S.15–28, hier S.15.

Wie man schon aus Kagels Auflistung disparater Objekte schließen kann, ist diese Kompetenz nicht mehr der Logik der Oper als Gesamtkunstwerk verpflichtet, in der alle Gestaltungsmittel unter dem Primat der Musik amalgamiert werden, um sich in einem höheren Sinn aufzulösen. Oder wie es Richard Wagner an anderer Stelle fordert: „Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen“.⁵² Die Ausweitung kompositorischer Strategien auf visuelle Gestaltungsmittel zielt im Neuen Musiktheater nicht auf eine Auslöschung der einzelnen Gestaltungselemente, sondern auf die Akzentuierung ihrer Unterschiedenheit. Die einzelnen Mittel sind von ihrer dienenden Funktion befreit, sie gründen nicht mehr auf einer großen Erzählung, zu deren Wiedergabe sie sich gegenseitig verstärken und bedingen sollen. Um es mit den Worten von Georges Aperghis zu fassen: „The visual elements should not be allowed to reinforce or emphasise the music, and the music should not be allowed to underline the narrative. Things must complement themselves; they must have different natures.“⁵³ Auch wenn Aperghis hier den visuellen Gestaltungsmitteln eine erzählerische Funktion zuordnet und die Funktion der Musik offen lässt, impliziert diese Auskunft, dass er versucht, in verschiedenen Ausdrucksmitteln unterschiedliche oder sogar widersprüchliche Aussagen zu treffen. Bei der Anordnung von Formen und Bedeutungen im Neuen Musiktheater denkt er alle Mittel als distinkte Zutaten, und sein kompositorischer Blick sucht dabei die Reibung zwischen den einzelnen Elementen ästhetisch zu aktivieren.

52 Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: O. Wigand 1850.

53 Berno O. Polzer, Thomas Schäfer (Hg.): „Werkstattgespräch Machinations. Nathalie Singer im Gespräch mit Georges Aperghis“. In: *Katalog Wien Modern*. Saarbrücken: Pfau 2001. Zitiert nach: Matthias Rebstock, David Roesner: *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect 2013, S.20.

1.2 Der aktuelle Medienbegriff im theaterwissenschaftlichen Diskurs

Wie dargelegt, wurde das Neue Musiktheater seit Beginn seiner Entstehungsgeschichte von Komponist*innen geprägt, die gewohnte Arbeitsschemata in der Erstellung von musiktheatralen Aufführungen hinterfragten und dabei oft gerade auch ihr eigenes Arbeitsfeld erweiterten. Die theaterwissenschaftliche Diskussion des zeitgenössischen Musiktheaters konzentriert sich immer wieder auf diese Protagonist*innen und fokussiert die musikalischen und performativen Aspekte der Aufführungen. Diese Sichtweise wird auch von einer Rezeption in der Presse gepflegt, die theaterwissenschaftlich geschult ist. So mag es auch nicht verwundern, dass sich in Theaterkritiken selten vertiefende Aussagen über Raum und Kostüm oder über Licht und Videogestaltung finden. Es zeigt sich, dass die verkürzende Wahrnehmung auf Musik und Performanz der komplexen Mediengestaltung zeitgenössischer Produktionen nicht gerecht werden kann. Wie Birgit Wiens anmerkt, lässt sich diese spezifische *mediale Blindheit* bis auf die historische Genese der Theaterwissenschaft als Disziplin zurückführen, die seit ihrer Abgrenzung von der Literaturwissenschaft von der Suche nach einer eigenen Medienspezifik geprägt war.⁵⁴ Historischen Definitionen von Theater, die den Werkbegriff aus dem Umgang mit Text oder Partitur bezogen, wurde bewusst eine Absage erteilt, und es wurde versucht, das Wesen von Theater gerade aus dem ephemeren Erleben zu bestimmen. Äußere Fixpunkte in dieser Konzeption sind die gemeinsame Verabredung am Ort der Aufführung und die institutionell oder situativ gerahmte, geteilte Zeit. Das geteilte Erleben eines spezifischen Programms von Aktivitäten ist für diesen Aufführungsbegriff unabdingbar, die leibliche Ko-Präsenz von Zuschauer*innen und Darsteller*innen ist somit die besondere mediale Bedingung von Theater.⁵⁵

⁵⁴ Wie Wiens nachweist, findet sich die Bemühung um eine „mediale Spezifität“ schon bei Max Herrmanns Schrift „Das theatrale Raumerlebnis“ von 1931. Vgl. hierzu: Birgit Wiens: *Intermediale Szenographie: Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 32f.

⁵⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft: eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Francke 2010, S. 24.

Wie Ulf Otto in seiner *Theatergeschichte der neuen Medien* zuspitzend formuliert, ist die Medialität des Theaters aus dieser Perspektive also seine Anti-Medialität. Die Präsenz wird nur im unmittelbaren Kontakt erlebt und schließt eine mediale Übertragung aus. „Die Konsequenz dieser Konzeption ist ein Verständnis von Theater als Form von Kommunikation, die prinzipiell nicht mediatisiert ist und werden kann: Die Medialität des Theaters ist die Negation der Mediatisierung – oder eben auch: die Unmittelbarkeit der Kommunikation.“⁵⁶

Aus den hier versammelten Gründen darf es nicht verwundern, dass auch in der wissenschaftlichen Reflexion des zeitgenössischen Musiktheaters die flüchtigen immateriellen Ereignisse der Performance und die ebenso flüchtigen Hörerlebnisse der Zeitkunst Musik bisher vorgezogen werden. Die Prävalenz des Präsentischen fokussiert die Flüchtigkeit des Augenblicks und verliert dabei die materielle Realität eines Theaters aus den Augen, das immer ein Mediengemenge ist und dessen Erscheinungen (und Auftritte) vielleicht gerade über die Interaktion zwischen Medien beschreibbar werden.

Einen möglichen Ausweg aus der diagnostizierten medialen Blindheit der Theaterwissenschaften zeigt Birgit Wiens in ihrer Habilitationsschrift *Intermediale Szenographie*, deren Argumentation ich im Weiteren folgen möchte. Der von ihr vorgeschlagene intermediale Paradigmenwechsel beinhaltet die Abkehr von dem Modell der „(vermeintlich ‚unmittelbaren‘) *En-Face*-Situation, das bisher allen Definitionen des Theatervorgangs zugrunde liegt“ und eine Hinwendung zu der „Mittelbarkeit‘ des Theaters“ in seinen „wechselnden (inter-)medialen Konfigurationen“.⁵⁷ Dieser Perspektivwechsel geht mit der Einsicht einher, „dass das Theater schon seit seinen Anfängen stets unterschiedliche Medien in sich vereinigt hat“ (wie z. B. den Dramentext), und also per se „plurimedial“ ist.⁵⁸

Friedrich Kittler beschreibt Medien als „Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung,

56 Otto: *Internetauftritte*, S. 55. (Hervorhebungen im Original).

57 Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 33. (Hervorhebungen im Original).

58 Ebd., S. 36f.

Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“.⁵⁹ Wie sich im Rückgriff auf Peter M. Boenischs Publikation *KörPERformance* ausführen lässt, kann dem Theater aufgrund seiner geringen Reichweite und ephemeren Speicherkapazität nur die Verarbeitung von Daten gelingen. Wobei diese Prozessierungsfunktion als eine mediale Veräußerung zu denken ist, die immer inkorporierte kognitiv-diskursive Formationen transportiert.⁶⁰ Da Theater also nicht über die gesamte Bandbreite dieser medientechnischen Merkmale verfügen kann, ist es in der Bedeutungskonstitution stets an andere Medien gekoppelt. Theater kann also nicht als Medium, sondern als ein Medien „präsentierendes Geschehen“ entwickelt werden,⁶¹ oder wie Wiens im Rückgriff auf Balme formuliert, als Hypermedium, das „jedes andere Medium zur Darstellung“ bringen kann.⁶² Auf Grundlage dieser Überlegungen entwickelt Wiens die Theaterbühne als intermediales Experimentierfeld, „das erlaubt, die Räume anderer Medien zu erkunden“.⁶³

Wenn Dieter Teichert emphatisch formuliert: „Wie auch immer die Alltags- und Handlungswelt einer Kultur beschaffen ist, das Theater ist fähig, die jeweils prägenden Medien und Zeichen zu integrieren, zu kritisieren und in der verfremdenden Darstellung der Bühne in neuem Licht erscheinen zu lassen“,⁶⁴ stellt sich für mich die Frage, wie sich dieses reflexive Potenzial der Medienkombinationen darstellen lässt. Diese Frage scheint mir auch in Bezug auf den, im vorherigen Kapi-

59 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800, 1900*. München: Fink 1995. Zitiert nach: Peter M. Boenisch: *KörPERformance 1.0: Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*. München: Epodium 2002, S. 43. Eine ähnliche Definition findet sich bei Dieter Teichert, der Medialität über „die Versendung, Verbreitung, Vervielfältigung von Information“ definiert. Siehe: Dieter Teichert: „Medienphilosophie des Theaters“. In: Mike Sandbothe (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin, Boston: de Gruyter 2005.

60 Vgl. hierzu: Boenisch: *KörPERformance 1.0*, S. 44.

61 Vgl. auch: Hans-Christian von Herrmann: „Medialität“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 210.

62 Christopher Balme: „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“. In: Christopher Balme, Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: Epodium 2004, S. 13–31. Zitiert nach: Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 38.

63 Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 19.

64 Teichert: „Medienphilosophie des Theaters“, S. 211.

tel beschriebenen, kompositorischen Umgang mit akustischen und visuellen Gestaltungsmitteln vielversprechend zu sein. Wie kann sich die Akzentuierung der Unterschiedenheit von Medien auf der Bühne auswirken?

Nach Christopher Balme lassen sich unter dem Begriff der Intermedialität drei Vorgehen versammeln: Zum einen der „Medienwechsel“, in dem z.B. ein Text in ein anderes Medium transformiert wird, wie z.B. in einer Literaturverfilmung. Zum zweiten eine besondere Form der „Intertextualität“, im Sinne einer ‚inhaltlichen Referenzbeziehung‘. Und zum dritten der „Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren“.⁶⁵

Wie Wiens festhält, ist die dritte Perspektive für die Betrachtung der „aktuellen ‚Hybridformen‘ des Theaters“ die wichtigste, „in den Blick genommen werden damit [...] intermediale Bezugnahmen“,⁶⁶ die ein „Als Ob“ des Fremdmedialen⁶⁷ herstellen. Das kritische Potenzial der Intermedialität lässt sich gerade dort verorten, wo die intermedialen Bezüge offengelegt werden und somit in ein reflexives Spiel mit den Bedeutungskonventionen münden. Wiens verweist hier auf Irina Rajewsky, die das Phänomen der Intermedialität in ihrer gleichnamigen Publikation aus literaturwissenschaftlicher Perspektive entwickelt. Auch wenn Rajewsky den Terminus Medium weiter fasst und alle „konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsdispositive“ als Einzelmedien anspricht, ist ihr Konzept der Intermedialität gerade für den theaterwissenschaftlichen Diskurs aufschlussreich.⁶⁸ Rajewsky weist selbst darauf hin, dass sich ihre Definition der Intermedialität auf andere Bereiche der Kunst übertragen lässt, denn „[j]edes Medium kann auf andere Medien Bezug nehmen“.⁶⁹ In Rekurs

65 Alle Zitate aus: Balme: „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, S.19f.

66 Wiens: *Intermediale Szenographie*, S.34. (Hervorhebungen im Original).

67 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke 2008. Zitiert nach: Wiens: *Intermediale Szenographie*, S.34. (Hervorhebungen im Original).

68 Rajewsky: *Intermedialität*, S.162.

69 Ebd., S.164.

auf Werner Wolfs Publikationen, nutzt sie den Terminus des ‚Kontaktes‘. Wesentlich ist dabei, dass ein „kontaktnehmendes“ Medium es als Struktur ermöglicht, dass andere Medien als „kontaktgebende“ Systeme erkennbar werden. In einer Rezeptionslenkung wird die „Illusion des Fremdmedialen“ erzeugt, Elemente und/oder Strukturen des kontaktgebenden Mediums werden als „Ähnlichkeitsbeziehung“ zu oder sogar als „Kontamination des kontaktnehmenden Systems“ erlebbar.⁷⁰ Im Unterschied zu einem additiven Nebeneinander von Medien (Multimedialität), oder zu einem reinen Medienwechsel (Transmedialität),⁷¹ steht hier der Vorgang der Anverwandlung im Mittelpunkt. Medienspezifische Formen der Präsentation werden von einem Medium in ein anderes transponiert, bleiben aber als fremdmediales sichtbar und erzeugen so eine Irritation in der Bedeutungskonstitution.⁷²

Diese erste kursorische Erläuterung des Intermedialitätsbegriffs wählt einen spezifischen Ausschnitt der theaterwissenschaftlichen Forschung und zielt nicht darauf, den gesamten Forschungsstand vertiefend abzubilden. Mein Anliegen ist hier, eine begriffliche Grundlage zu schaffen, von der ausgehend ich im Weiteren operieren kann. Im Verlauf der im zweiten Teil dargestellten forschenden Theaterpraxis werden weitere theoretische Modelle vorgestellt und im Sinne einer Feedback-Schleife zwischen praktischen Versuchsanordnungen und theoretischer Reflexion ausgewertet. Dieses Vorgehen ergibt sich aus der sukzessiven Anreicherung des Diskurses, wie er sich im Zuge meiner Arbeit darstellt. So werden nach und nach weitere medientheoretische Texte

⁷⁰ Ebd., S.164ff.

⁷¹ In seiner Unterscheidung zwischen Multi-, Trans- und Intermedialität entwirft Chiel Kattenbelt eine ähnliche Abfolge. Intermedialität bezieht sich hier auf Wechselwirkungen zwischen Medien, in denen „medienspezifische Wahrnehmungskonventionen durchbrochen werden“ und „aus denen eine Neudefinition und Neusensibilisierung der aufeinander einwirkenden Medien resultiert“. Chiel Kattenbelt: „Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien“. In: Henri Schoenmakers u. a. (Hg.): *Theater und Medien*. Bielefeld: Transcript 2015, S.125–132, hier S.129.

⁷² Vgl. auch: Christopher Balme: *Intermediality: rethinking the relationship between theatre and media*. 2009. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10694> (Stand: 11.05.2018). Sowie: Freda Chapple, Chiel Kattenbelt: *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam; New York: Rodopi 2006.

hinzugezogen, wie z.B. *Liveness* von Philipp Auslander oder *Remediation* von Jay David Bolter und Richard Grusin (siehe Kapitel 2.3.2 und 2.3.4).⁷³ Eine medienphilosophische Gründung und Neuausrichtung wird durch die künstlerisch forschende Auseinandersetzung mit dem Begriff der Unmittelbarkeit bei Andreas Arndt und mit dem Botenmodell von Sybille Krämer vorgenommen (siehe Kapitel 2.3.1 sowie 2.4).⁷⁴ Am Ende meiner Arbeit versuche ich, mit Bernard Stiegler einen Ausblick zu wagen, wie die digitale Videotechnik als Gift und Heilmittel für die symbolische Armut unserer mediatisierten Gesellschaft entwickelt werden kann.⁷⁵

73 Philip Auslander: *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London; New York: Routledge 2008; Bolter/Grusin: *Remediation*.

74 Andreas Arndt: *Unmittelbarkeit*. Berlin: Eule der Minerva 2013; Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2008.

75 Bernard Stiegler: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*. Hg. von Erich Hörl. Zürich: Diaphanes 2009.

1.3 Digitales Video auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters

Zurückkehrend auf den Versuch, das zeitgenössische Musiktheater aus der Perspektive seines historischen Mediengebrauchs heraus zu beschreiben, mag es nicht überraschen, dass die Faszination für neue Medien bis heute anhält und die aktuellen Produktionen nicht nur mit Röhrenfernsehern und Omnibussen hantieren, sondern auch mit Beamern, Computern und Internetverbindungen. Das zeitgenössische Musiktheater bildet auch heute immer wieder den Stand der technischen und künstlerischen Medien ab. Im Folgenden soll der Blick beispielhaft auf zwei Möglichkeiten gelenkt werden, die sich, durch die digitale Steuerung von Video, in diesem Arbeitsfeld ergeben.

1.3.1 Bildbearbeitung in Echtzeit

Digitale Videoauftritte lassen neben den leibhaftigen Körpern der Darstellenden Wiedergänger aus Licht erscheinen, öffnen Fenster in virtuelle Räume, erzeugen Loops, die unsere Zeitwahrnehmung infrage stellen, und ermöglichen durch die Entkoppelung von gewohnten medialen Erzeugungszusammenhängen das Spiel mit intermedialen Erwartungshaltungen.⁷⁶ Im Vergleich zur Arbeit mit analogem Video haben sich die visuellen Ausdrucksformen dabei weit über das Abbilden und Entfremden einer abgefilmten Realität hinausgehend erweitert. Zu erinnern sei hier an die Videosynthesizer der 80er-Jahre, mit denen zwar analoge Live-Verfremdungen des Videomaterials möglich waren, bei denen aber immer ein direktes Abbildverhältnis zum Ausgangsmaterial bestehen blieb.⁷⁷ Eine wesentliche Neuerung im Spiel mit unserer Wahrnehmung ist die Tatsache, dass der Computer inzwischen die

⁷⁶ Ein verdeutlichendes Beispiel: In einem digital vernetzten Bühnensetting können die Bewegungen des Bogens nicht nur die Saiten der Geige erklingen lassen, sondern steuern z. B. den zeitlichen Verlauf einer Videoprojektion. Die bekannte Musiziergeste wird nicht mehr mit einem akustischen Ereignis gekoppelt, sondern greift in die visuelle Gestaltung ein.

⁷⁷ Siehe z. B.: Don Slepian *Plaisir Synthétique* von 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=Xewxu3MPPLc> (Stand: 29.05.2018).

Bearbeitung jedes Einzelbildes in einer Echtzeitfolge ermöglicht. Ehemals aufwendige Studio-Effekte, wie z. B. die Blue- oder Greenscreen-Aufnahme können somit auf der Bühne stehende Darsteller*innen im gleichen Moment in virtuelle Welten verpflanzen. Die Darstellerin ist gleichzeitig auf der realen Bühne, deren Realität wir zu teilen glauben, sichtbar und erscheint in der Projektion an einem vollkommen anderen Ort. Die enormen technischen Fortschritte in Bezug auf Rechenleistung und Speicherkapazität und die parallele Entwicklung von potenten Software-Applikationen für den Consumer-Bereich haben in den letzten Jahren zu einem relativen Preisabfall geführt, der es ermöglicht, auch mit Mittelklasserechnern und Laptops überzeugende Videoanimationen zu erstellen. Dieser Demokratisierungsschub ermöglicht es, dass die Virtualisierung von bewegten Bildern auch auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters Einzug gehalten hat. Da jedes mit einer Live-Kamera eingefangene Objekt in Echtzeit verändert werden kann, sollten wir unseren Augen auch auf dem Theater nicht mehr ohne Weiteres glauben.

1.3.2 Der Computer als Metamedium

Noch interessanter als die tendenziell unbegrenzten technisch-künstlerischen Möglichkeiten zur Bildbearbeitung erscheint mir für die Diskussion der intermedialen Möglichkeiten der Bühne die Tatsache, dass der Computer als Werkzeug nicht nur eine Fülle von visuellen Medien herstellen kann, sondern, dass er als Metamedium in die Produktion von diversen anderen Gestaltungen auf der Bühne eingreift.⁷⁸ Auch der Computer agiert plurimedial, er kann als virtuelles Hypermedium andere Medien zur Darstellung bringen, so bilden z. B. die Neuen Medien eine Plattform aus, auf der andere Medien auftreten

⁷⁸ September 1984 bezeichnet Alan Kay in *Scientific American* den Computer als das erste Metamedium, da er „jede Einzelheit jedes anderen Mediums dynamisch simulieren kann – auch Medien, die in der dinglichen Welt gar nicht möglich sind. [...] Er ist das erste Metamedium und als solches besitzt er Freiheitsgrade der Darstellung und des Ausdrucks, die es noch nie gab und die bisher kaum nennenswert untersucht sind.“ Zitiert nach: Stephan Schwingeler: *Kunstwerk Computerspiel – digitale Spiele als künstlerisches Material: eine bildwissenschaftliche und medientheoretische Analyse*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 163.

können (das Internet ermöglicht schriftliche Kommunikation und präsentiert verschiedene Bildmedien, wie z. B. Fotografie, Film ...).⁷⁹ Wenn wir heute bewegte Bilder auf einer Theaterbühne zu sehen bekommen, wird uns in der Regel ein digitales Video gezeigt. Ob wir die Projektion als Kinofilm wahrnehmen oder ob uns scheinbar eine Diashow zugemutet wird, das technische Setting, bestehend aus Computer als Abspielgerät und Beamer als Projektor, ist universal einsetzbar und an den deutschen Bühnen inzwischen Standard. Digitales Video ist aus der zeitgenössischen Theaterpraxis nicht mehr wegzudenken. Aber nicht nur Video wird längst digital verarbeitet, auch Ton-, Licht- und Bühnentechnik werden durch den binären Code gesteuert, prozessiert und getriggert. In der live-elektronischen Praxis gängige Programme, wie Max/MSP/Jitter oder SuperCollider, können algorithmische Funktionen sowohl auf Musik als auch auf Bilddaten anwenden. Der Komponist Ludger Brümmer fasst diese Entwicklung wie folgt:

„In der Vergangenheit der Computermusik⁸⁰ entwickelten sich immer wieder verschiedene Möglichkeiten, mit dem Computer Musik zu machen, die zu neuen Wegen der Interaktion zwischen Hörer und Musik, zwischen Bild und Ton, zwischen Klang und Raum, zwischen musikalischer Sprache und Environment führen. Dabei nähern sich die visuellen und die akustischen Künste durch das von ihnen verwendete Arbeitsmittel einander an. Obwohl sich die verschiedenen Kunstformen mit einem jeweils anderen Medium befassen, sprechen alle diese Kunstformen, die den Computer als Mittel zur Realisierung ihrer Ideen benutzen, in dem Moment die gleiche Sprache, in dem sie die Maschine programmieren.“⁸¹

79 Chiel Kattenbelt führt aus: „Das Theater ist ein Hypermedium im physischen Sinne, so wie das Internet im virtuellen Sinne ein Hypermedium ist. [...] Auf dieser Bühne kann der Darsteller als der ‚Bespieler‘ der unterschiedlichen Medien in den leeren Räumen zwischen den Medien auftreten.“ Kattenbelt: „Multi-, Trans- und Intermedialität“, S. 127.

80 Viele technische Entwicklungen (z. B. in der Live-Elektronik und Elektroakustik) gehen auf die Zusammenarbeit von Programmierern und Komponisten in den 1950er-Jahren zurück und gründen letztlich in der Faszination für neues Klangmaterial in den Experimental-Ästhetiken der historischen Avantgarden.

81 Ludger Brümmer: „Der Computer als Instrument der Synästhesie“. In: Akademie der Künste (Hg.): *zero „1“ one*. Berlin 2010.

Vereinfacht könnte man behaupten, dass der Computer – egal, ob er z. B. Ton oder Videodaten prozessiert – eine Reihe von Nullen und Einsen verarbeitet und dass er gegenüber ihrer medialen Ausgabe neutral ist. Entscheidend für die Wahrnehmung ist nur, „mit welcher Frequenz die errechneten Daten analogisiert werden“⁸². Daniel Weissberg formuliert diesen Zusammenhang für die synthetische Klangerzeugung wie folgt: „Es ist gedankliche Energie, die als Erreger ihre Resonanz in einer Zahlenfolge und diese, die ihre in einem Klang findet“⁸³. Damit bringt er Potenzial und Problematik des Computers in Bezug auf seine szenische Verwendung auf den Punkt. Die medialen Transformationsprozesse sind in ihren Möglichkeiten prinzipiell unbegrenzt, sie entziehen sich aber unserer Wahrnehmung, die Berechnung und Steuerung von akustischen oder visuellen Ereignissen durch den binären Code ist unanschaulich. Die Vorstellung einer, diese Vorgänge durchstreichenden, stetigen, gedanklichen Energie, hält als frommer Wunsch an einem sinngebenden Abstraktum fest. Der Computer ist die „universelle Schnittstelle für Musik, Text und Bild“⁸⁴, mit der ein Großteil der medialen Vorgänge auf der Bühne gesteuert werden, und gleichzeitig ist er eine Blackbox, deren interne Vorgänge nicht nur unsichtbar bleiben, sondern in ihrer Abstraktheit jedes historisch gewachsene Medienverständnis überschreiten.

1.3.3 Medienkontingenz

Dieser Befund trifft sich mit unserer Medienerfahrung im Alltag – ein Großteil unserer medialen Praxis, egal, ob Fotografie, Musik oder Kommunikation, läuft inzwischen über unsere Computer oder Smartphones, gleichzeitig bleiben die technischen Vorgänge zur Erzeugung dieser Praxis verborgen. Durch die Allgegenwart des Computers findet ein immer größerer Teil unserer sozialen Interaktionen in Form

82 Ebd.

83 Daniel Weissberg: „Klangerzeugung als Drama und Resonanzphänomen“. In: Michael Harenberg, Daniel Weissberg (Hg.): *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 173–182, hier S. 181.

84 Harry Lehmann: „Digitale Infiltrationen: die gehaltsästhetische Wende der Neuen Musik“. In: *Dissonance* (2012), H. 117, S. 4–10.

von technisch medial vermittelten Handlungen statt, gleichzeitig können wir die Komplexität der medialen Vermittlungen nicht mehr einsehen. Im Vergleich zu analogen medialen Kommunikationsformen (wie das elektrisch/mechanische Telefon) ist die Kommunikation über Facebook, Twitter oder Instagram zu einem Grade technisch vermittelt, dass wir die Funktionsmechanismen nicht mehr nachvollziehen können. Mit der Uneinsehbarkeit der Prozesse geht auch die Gefahr eines zunehmenden Kontrollverlustes über die kommunikativen Handlungen einher. Die mediale Vermitteltheit hat genau da, wo sie durch die Neuen Medien am allermächtigsten wird, ein schwarzes Loch. Auch wenn ich meine weiteren Überlegungen nicht auf eine medienkritische Perspektive verkürzen möchte, müssen wir uns eingestehen, dass uns die Geschwindigkeit, mit der die mediale Vermitteltheit der Kommunikation in den letzten Jahren zugenommen hat, vor die Aufgabe stellt, unsere kommunikativen Strategien immer wieder neu auszurichten.

In Rekurs auf diesen lebensweltlichen Hintergrund erscheinen die intermedialen Praktiken von großer Aktualität. In der zeitgenössischen Medienkonfiguration kann das Theater als kontaktnehmende Kunstform eine Plattform für die Begegnung von Menschen und Medien bieten. Digitale Video-Setups können hier als Grundlage dienen, um in der Verknüpfung von unmittelbaren und virtuellen Ereignissen immer wieder neue Bedeutungsstrukturen zu erproben. Aus dieser intermedialen Perspektive betrachtet, kann Theater „zur hypermedialen Trainingsmaschine“⁸⁵ werden, mit der wir unsere Medienerfahrungen und -kompetenzen überprüfen und weiterentwickeln können.

Diese These kann vielleicht als Anhaltspunkt dienen, wie auf Grundlage des hier entwickelten erweiterten Materialbegriffs der musikalischen Avantgarde der 60er-Jahre die intermediale Perspektive genutzt werden kann, um die Reibungen zwischen den Medien auszuhorchen und die Vermitteltheit der kommunikativen Situationen unserer mediatisierten Alltagswelt auf der Bühne zu reflektieren.

85 Boenisch: *KörPERformance 1.0*, S. 44.

1.4 Polyphonische Prozesse im *devised theatre*

In ihrer Publikation *Composed Theatre* untersuchen Matthias Rebstock und David Roesner Theaterproduktionen, die sich unter der Prämisse vereinen lassen, dass alle Parameter der Bühne im Arbeitsprozess durch kompositorisches Denken organisiert werden. Dieser Untersuchungsansatz und die oben entwickelte Vorstellung von einem Neuen Musiktheater, welches sich aus einer Ausweitung kompositorischen Denkens heraus definiert, ist nicht deckungsgleich, sondern bildet eher eine Schnittmenge. Die Genrebezeichnung Neues Musiktheater beschreibt ein Endprodukt, eine Aufführung, in der die Theatralität des Musikmachens zum Ereignis gemacht wird. *Composed Theatre* fokussiert den Prozess, wissend, dass Theater im Probenprozess komponiert und die Musikalität trotzdem im Endergebnis verborgen bleiben kann. Diese Prozessorientierung macht es möglich, ein sich ständig medial erweiterndes Feld über Genre Grenzen hinweg zu beobachten und Arbeiten von so unterschiedlichen Regisseuren und Komponisten wie Bob Wilson, Christoph Marthaler, Einar Schleef oder George Aperghis, Manos Tsangaris und Heiner Goebbels zu befragen. Darüber hinaus wird in der Betrachtung der Prozesse die Bedeutung anderer Akteure virulent. Da das heutige Instrumentarium des Neuen Musiktheaters „live video, lighting design, live sound electronics“⁸⁶ umfasst und ein sich ständig veränderndes technisches Know-how erfordert, suchen die regieführenden Komponist*innen zwangsläufig die Zusammenarbeit mit Spezialisten. Wie Rebstock betont, ist *Composed Theatre* im Idealfall „devised theatre“⁸⁷, entsteht in enthierarchisierten Arbeitsprozessen als ein kollektives Tun, in dem Komponist*innen, Programmierer*innen, Lichtdesigner*innen, Videokünstler*innen, Bühnen- und Kostümbildner*innen auf Augenhöhe kommunizieren. Oder wie es Roesner in Bezug auf die Arbeit von Heiner Goebbels formuliert, Polyphonie ist nicht nur eine musikalische, sondern gerade auch eine wichtige soziale

⁸⁶ Rebstock/Roesner: *Composed Theatre*, S. 9.

⁸⁷ Ebd., S. 21.

Technik für einen Probenprozess, „that privileges the dialogic working through and embracing of friction over harmonisation and unity“.⁸⁸

Viele Protagonist*innen des *Composed Theatre* teilen die Einsicht, dass die konventionellen Arbeitsprozesse des Theaters hinterfragt werden müssen, um zu überraschenden Ergebnissen zu kommen. Die hier zitierte Aussage macht aber gerade aus intermedialer Perspektive Sinn, Widersprüche und Reibungen zwischen Medienphänomenen oder ihren Protagonist*innen werden nicht nur im Prozess zugelassen oder sogar gesucht, sondern prägen auch die Aufführungen vieler Produktionen des zeitgenössischen Musiktheaters. Im Unterschied zu kommerziell ausgerichteten Musical- und Opernproduktionen, deren ästhetisches Interesse an Überwältigungsmomenten oft mit der Ausnutzung von medialen Doppelungseffekten einhergeht (ein typisches Beispiel solch einer klischierten Medienkombination: musikalische Auflösung und gleißendes Licht⁸⁹), stellt das zeitgenössische Musiktheater in der Regel die Reibung der Medienphänomene aus. Die vorliegende Arbeit teilt die Auffassung der Autoren, dass Einblicke in den Prozess notwendig sind, um der Komplexität dieser Arbeiten gerecht zu werden, denn gerade in der Arbeit mit Medien spricht das zeitgenössische Musiktheater mit vielen Stimmen. Es soll hier der Versuch unternommen werden, die Forschung an der Prozessbeobachtung von Rebstock und Roesner zu schulen, aber die Perspektive auf das zeitgenössische Musiktheater an einer anderen Spezialisierung und Arbeitsweise auszurichten, als dies in der Studie geschieht. Wobei sich hier die durchaus überraschende Frage anschließt, ob außer Komponist*innen und Regisseur*innen noch andere Akteure des *Composed Theatre* das Bühnengeschehen im Prozess (oder in der Aufführung) *komponieren*.

⁸⁸ Ebd., S. 347.

⁸⁹ So schreibt das Leipziger Damen Conversations Lexikon von 1834: „Auflösung, musikalische, nennt man den Uebertritt eines oder mehrerer dissonirenden Intervalle zum consonirenden Akkord. [...] Die Auflösung ist dem Musiker, was dem Maler die Verschmelzung des Schattens ins Licht“. Zeno.org: „Auflösung, musikalische“. In: *Damen Conversations Lexikon*. Bd. 1. Leipzig 1834, S. 360–361. <http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834/A/Aufl%C3%B6sung,+musikalische> (Stand: 02.07.2018).

1.5 Szenographische Autorschaft und Interaktion hybrider Akteure

Die enthierarchisierten Arbeitsprozesse des zeitgenössischen Musiktheaters begünstigen nicht nur eine Polyphonie der Gestaltungselemente, sie lassen auch zu, dass die akustischen und visuellen Phänomene divers organisiert werden. Wie Hans-Thies Lehmann beschreibt, kann die Bedeutungskonstitution der Aufführung nach der Abkehr von einem dominanten Mittel von anderen Elementen aus gedacht werden. Lehmann führt hier sowohl die „Musikalisierung aller Theatermittel“⁹⁰ als auch die visuelle Dramaturgie ins Feld: „Sequenzen und Korrespondenzen, Knoten und Verdichtungspunkte der Wahrnehmung [werden] von optischen Daten her definiert. Es entsteht Theater der Szenographie“.⁹¹ Auch wenn diese Beobachtungen zum postdramatischen Zeichengebrauch in Lehmanns Text den Boden bereiten, um mit der anschließenden Analyse der Körperlichkeit zu behaupten, dass die semiotische Perspektive durch das Ineinsfallen von Signifikant und Signifikat aufgelöst werden kann, findet sich hier eine wichtige Umwertung. Im Zuge der von Lehmann thematisierten Bedeutungskonstitution durch „szenische ‚Graphie“⁹² wird die Arbeit der Szenograph*innen zur Autorschaft, sie schreiben mit Räumen und überschreiben Räume und nehmen somit wesentlichen, strukturellen Anteil an der zeitlichen Komposition der Aufführung. Arnold Aronson greift 2005 in seinen *Essays on Scenography* ebenfalls auf die griechische Herkunft des Wortes zurück und übersetzt *skenographia* als „scenic writing“.⁹³ Aus dieser Setzung heraus formuliert er die Aufgabe der Szenographie: „It implies something more than creating scenery or costume or light. It carries a connotation of an all-encompassing visual-spatial construct as well as the process of change and transformation that is an inhe-

90 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 155. Lehmann zitiert hier einen unveröffentlichten Vortrag von Helene Varopoulou mit dem Titel „Musikalisierung der Theaterzeichen“. Siehe: Helene Varopoulou: „Musikalisierung der Theaterzeichen“. Gehalten auf: 1. *Internationale Sommerakademie*, Frankfurt a. Main, August 1998.

91 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 159.

92 Ebd.

93 Arnold Aronson: *Looking into the abyss: essays on scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2005, S. 7.

rent part of the physical vocabulary of the stage.“⁹⁴ Die Autorschaft der Szenograph*innen über „[t]he visual, spatial, and aural fields (and occasionally the olfactory and tactile components)“ umfasst nicht nur „sämtliche bildlichen und plastischen Elemente“⁹⁵, sondern nach Aronson auch die Gestaltung der Prozesse der Transformation, die diese im Verlaufe der Aufführung erleben.

In der zeitgenössischen Musiktheaterpraxis wird die ‚Herrschaft über die Zeit, die in der traditionellen Oper/Operette den Komponist*innen und im aktuellen Sprech- und Musiktheater auch den Regisseur*innen obliegt, wesentlich von Szenograph*innen ausgeübt. Zum einen arbeiten immer mehr Theaterprojekte mit installativen oder itinerarischen Raumlösungen, die das Publikum in Bewegung setzen. Mit dem Ausscheren aus der Theatron-Achse wird die Entwicklung von Raumdramaturgien zu einer wesentlichen Aufgabe der Szenograph*innen. Zum anderen umfasst die Tätigkeit der Szenograph*innen auch die Gestaltung von Video und angrenzenden Neuen Medien. Projektionen in allen Ausprägungen, als Schrift, Graphik, Bild oder Filmprojektion, werden zu wichtigen Gestaltungsmitteln. Die Arbeit mit Video und die Gestaltung räumlicher Konfigurationen, die eine bestimmte optische (aber auch akustische) Wahrnehmung in der Zeit mit sich bringen, lässt die Arbeitsbereiche von Komponist*innen, Regisseur*innen und Szenograph*innen zunehmend verschwimmen. Gerade der prozessorientierte Ansatz des *Composed Theatre*, der die Gestaltung von Zeit aus einer Anwendung kompositorischer Verfahren auf alle Elemente der Aufführung zu definieren sucht, kann hier neue Impulse gewinnen.

Wie oben dargelegt, unterläuft das zeitgenössische Musiktheater die klassischen Hierarchien und gewohnten Arbeitsteilungen des Stadttheaterbetriebs, und die Polyphonie der Prozesse in einem „devised music theatre“ führen dazu, dass „Professionalitätskonzepte [...] neu

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Christopher Balme: „Szenographie“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 347–349.

bestimmt werden müssen.⁹⁶ Zeitgenössisches Musiktheater entfaltet sich aber nicht nur in einem enthierarchisierten Probenprozess. Da sich die künstlerische Projektarbeit eher an einer konzeptionellen Idee als an einem fertigen Werk entspinnt, können, wie Rebstock festhält, die Arbeitsprozesse selbst mit der jeweiligen Projektidee entworfen werden.⁹⁷ Ausgehend von meinen Arbeitserfahrungen der letzten Jahre kann ich bestätigen, dass dies die oben skizzierte Perspektive der Szenograph*innen begünstigt. Gerade da szenographische Überlegungen bei der Gestaltung von Uraufführungen des zeitgenössischen Musiktheaters konzeptionell früh eingebunden werden, können Szenograph*innen nicht nur das Bühnen- und Kostümbild, das Licht- und Videodesign der Aufführungen entwerfen, sondern auch die Transformation aller bildlichen und plastischen Phänomene entwickeln und in Zusammenarbeit mit anderen Protagonist*innen realisieren. Diese Expertise ist Ausgangspunkt meiner Praxis im Musiktheaterlabor, die Reorganisation der Aufführungssituation und die zeitliche Anordnung der Medien bilden zwei wesentliche Stellschrauben aus, die den „exploratorischen Umgang mit Materialien in Erkenntnis gewinnender Absicht“ ermöglichen.⁹⁸

Wie dargelegt, zielt die vorliegende Dissertation nicht darauf, der Ausweitung kompositorischen Denkens auf die visuelle Gestaltung der Aufführung mit einer Aufwertung szenographischen Handelns zu begegnen und z. B. die Rolle des Szenographen im zeitgenössischen Musiktheater zu untersuchen. Dem intermedialen Fokus meiner Forschungsarbeit folgend, wird Szenographie weniger als ästhetisches Objekt, denn als „Medienkonfiguration“ entworfen.⁹⁹ Anstatt, wie

96 Matthias Rebstock: „Spielarten Freien Musiktheaters in Europa“. In: Manfred von Brauneck (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 559–611, hier S. 587. Rebstock verweist an dieser Stelle in seiner Standortbestimmung des Freien Musiktheaters auf die Arbeitsprozesse des *Composed Theatre* bei Aperghis und Goebbels.

97 Vgl. hierzu Rebstock: „Spielarten Freien Musiktheaters in Europa“, S. 585.

98 Hans-Jörg Rheinberger: „Labor“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 311–314, hier S. 312f. Siehe Kapitel 1.7.2.

99 Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 114. Birgit Wiens formuliert die Frage, was Szenographie „als ästhetisches Objekt, Medienkonfiguration und überhaupt als Dispositiv eines mit Mitteln der Kunst bzw. des Theaters geführten Raumdiskurses“ leisten kann. Siehe auch:

Birgit Wiens im Rückgriff auf Patrice Pavis vorschlägt, Szenographie als Dispositiv zu beschreiben, bevorzuge ich im Weiteren die Begrifflichkeiten der Akteur-Netzwerk-Theorie. Beide Netzwerkkonzepte zeichnen sich dadurch aus, „dass heterogene Elemente miteinander verknüpft werden“.¹⁰⁰ Szenographien können somit als hybride Konstellationen aus Dingen, Apparaten und Menschen untersucht werden. Wie Andrea Seier festhält, liegt der Fokus der Diskursanalyse im Rahmen des Dispositivs „auf den Macht/Wissen-Relationen“. Handlungen und Handlungsoptionen werden in ihrer Beziehung zu Wissens- und Machtformationen untersucht.¹⁰¹ In der Akteur-Netzwerk-Theorie werden Apparate und technische Artefakte zu Quasi-Subjekten, die Effekte nach sich ziehen, die als Handeln beschreibbar sind, d. h. die Akteur-Netzwerk-Theorie fragt nach den jeweiligen Kooperationspartnern: „Wenn wir handeln, wer handelt außerdem noch? Wie viele Handlungsträger sind außer uns noch präsent? [...] Wieso werden wir alle von Kräften gehalten, die wir nicht selbst gemacht haben?“¹⁰²

Die Forderung der Akteur-Netzwerk-Theorie, Menschen wie technische Apparate als soziale Akteure zu behandeln, beruht auf der Beobachtung, dass der Mensch nicht mehr bloß mit Maschinen hantiert, sondern zunehmend mit „denkenden ‚Dingen‘“ interagiert. Belliger und Krieger nennen zu dieser Entwicklung „ubiquitous computing“, virtuelle Realität, künstliche Intelligenz, Robotik, etc.“¹⁰³ Die Begriff-

Patrice Pavis: „Szenographie“. In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1: Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek: Rowohlt 2007. S. 969-971.

100 Andrea Seier: „Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“. In: Tobias Conradi, Heike Derwanz, Florian Muhle (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*. Paderborn: Fink 2013. S. 151–172, hier S. 155.

101 Seier zitiert Foucault: „Das Dispositiv ist also immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben, immer aber auch an eine Begrenzung oder besser gesagt: an Grenzen des Wissens gebunden, die daraus hervorgehen, es gleichwohl aber auch bedingen. Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.“ Siehe: Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1992.

102 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2007, S. 304. Zitiert nach: Seier: „Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“, S. 161.

103 Andréa Belliger, David J. Krieger: *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. S. 15.

lichkeit der Akteur-Netzwerk-Theorie kann also für die Beschreibung der hybriden Interaktionen mit den virtuellen Realitäten der Bühnenvideos fruchtbar sein. Darüber hinaus eignet sich ein Netzwerk unterschiedlicher Positionierungen, die Kontingenz der Erfahrungen im Musiktheaterlabor zu beschreiben und dabei die Ergebnisoffenheit der (künstlerischen) Forschung zu bewahren.¹⁰⁴

104 Zu den Positionierungen ‚situierter Wissen‘ nach Donna Haraway, siehe Kapitel 1.8.1.

1.6 Methodische Grundlagen der künstlerisch forschenden Praxis

Für eine methodische Fundierung unserer forschenden Theaterpraxis bietet sich das Diskursfeld der künstlerischen Forschung an. Da künstlerische Forschung zwar in aller Munde ist, der Diskurs aber in der deutschsprachigen akademischen Landschaft noch nicht „über eine kritische Masse von Forschenden, Konzepten, Debatten und Publikationen verfügt“¹⁰⁵ und somit als forschende Disziplin keine allgemein anerkannten methodischen Herangehensweisen bietet, wurde ich im Zuge des Promotionsprojekts vor die Aufgabe gestellt, mir den Stand dieses Forschungsfeldes zu erschließen und darauf aufbauend meine eigenen künstlerisch forschenden Methoden zu entwickeln. Diesen ersten Arbeitsschritt konnte ich im Rahmen des Graduiertenprogramms „ProArt“ der LMU leisten. 2013 durfte ich das interdisziplinäre Symposium „LaborARTorium“ gemeinsam mit Maria Goeth und Anna-Sophie Jürgens programmieren und zusammen mit weiteren Doktorierenden der LMU organisieren. Diese umfangreiche Tagung, mit über 40 Vorträgen und Lecture Performances, brachte nicht nur Doktorierende und Kunstschaffende aus ganz Europa nach München, sondern versammelte auch Vordenker und Protagonisten der jungen Disziplin (wie z. B. Jens Badura, Florian Dombois, Julian Klein und Albert Lang). Aus dieser Tätigkeit ist die Publikation *LaborARTorium – Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst* hervorgegangen, die ich in Zusammenarbeit mit Anna-Sophie Jürgens Ende 2015 beim Transcript Verlag veröffentlichen konnte.¹⁰⁶ Es bietet sich an, einige Beiträge der Tagung im Weiteren vorzustellen und das Vorgehen meiner Promotion anhand ausgewählter Positionen zu entwickeln.

105 Arne Scheuermann, Yeboaa Ofosu: „Scheuermann: Zur Situation der künstlerischen Forschung“. In: Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Hg.): *Kunst und künstlerische Forschung: Musik, Kunst, Design, Literatur, Tanz*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2010, S. 214–223.

106 Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015.

In unserer herausgeberischen Tätigkeit konnten wir uns einen gewissen Überblick über die verschiedenen Ansätze der Forschenden verschaffen und kamen zu der generellen Einsicht, dass die Methoden der Künstlerischen Forschung immer Projektlösungen sind, die für ein bestimmtes Unterfangen erstellt werden und keine direkte Übertragung auf andere Projekte ermöglichen. Wie Anke Haarmann an anderer Stelle für die Methodologie der Künstlerischen Forschung fordert, ist nicht die Allgemeingültigkeit der methodischen Setzung ausschlaggebend, sondern die „Immanenz und Stringenz“ des methodischen Vorgehens, das sich aus der spezifischen ästhetischen Arbeit entwickelt und auf ihre Verfahren beziehen lässt.¹⁰⁷

Wohl lassen sich aber einzelne Fährten nachvollziehen, die von künstlerisch Forschenden begangen werden. Jens Badura formulierte bei seinem Vortrag für die Tagung „LaborARTorium“, drei durch ihre verschiedenen Erkenntnisinteressen unterschiedene Strategien künstlerischer Forschung.¹⁰⁸ Er benennt zum einen (a) die in der Einleitung schon erläuterte systematisch reflexive Erschließung der Künste aus der Innensicht der künstlerischen Arbeit. Zum zweiten (b) unterscheidet er diese von Projekten, die im Sinne einer künstlerischen Entwicklungsforschung durch „Material- und Methodenerkundung, Formexperimente etc.“ darauf abzielen, neue künstlerische Praxen zu entwickeln. Ein dritter Projekttypus (c) umfasst „Forschungen, die im Modus ästhetischer Welterschließung Dimensionen der Wirklichkeit erfahrbar machen, die den Wissenschaften verschlossen bleiben.“¹⁰⁹ Bei diesem letzten Projekttypus werden die komplementären Perspektiven von Kunst und Wissenschaft als verschiedene *Zugriffe auf Welt* definiert, die in einen Dialog gesetzt, einen Transfer von spezifischen Dimensionen der Erfahrung ermöglichen.¹¹⁰

107 Anke Haarmann: „Methodologie“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 85–88, hier S. 87.

108 Jens Badura: „Künstlerische Forschung – Kontexte einer Behauptung“. Gehalten auf: LMU München am 06. Dezember 2013.

109 Die Zitate beziehen sich auf einen früheren Vortrag Baduras mit ähnlicher Ausrichtung. Siehe: Badura: „Forschen mit Kunst, Keynote“, S. 6.

110 Interessante Projekte zu diesem Projekttypus setzen sich z. B. mit dem immanenten Wissen des Handwerks auseinander, siehe hierzu z. B.: Juliane Laitzsch: „Beutezüge an den Rändern des Gegenstandes, I Take Part and the Part Takes Me“. In: Anna-Sophie Jürgens,

Für alle Projekttypen gilt, wie in der Einleitung schon angedeutet, dass die im künstlerischen Tun beschrittenen Wege zu Erkenntnissen führen, die sich im Schaffen zwar sinnlich einlösen, aber sich gleichzeitig als subjektive Erfahrungszugewinne zu erkennen geben. In der künstlerischen Forschungsarbeit erlebt man diese Kontingenz der Konzeptualisierungen sehr direkt immer wieder im Scheitern der ästhetischen Erkundung. Nach Badura kann diese sinnliche Erfahrung als Korrektiv zu einer wissenschaftlichen Praxis dienen, die versucht, die schon im Forschungsantrag formulierten Erkenntnisse affirmativ zu bestätigen. Dagegen kann die im Scheitern erlebte Kontingenz daran erinnern, dass Wissenschaft eine sinnliche und versuchende Dimension bewahren muss. Die wissenschaftliche Praxis ist, wie die ästhetische, immer eine epistemische Konstruktion, sie transportiert „ihren je eigenen Potenzialitätscharakter, der immer auch Möglichkeiten des Andersseins einschließt“.¹¹¹ Dieses durchaus kritische Potenzial der künstlerischen Forschung kann als Anregung verstanden werden, die weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehend neue Impulse in die theaterwissenschaftliche Forschung trägt.

1.6.1 Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis

Wie in der Einleitung angedeutet, beruht mein Vorgehen auf der von David Roesner in seinem Beitrag „Practice-as-Research – ein Paradox mit Potential“ formulierten Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis. Roesner reflektiert die Verfahren der in Großbritannien in vielfacher Hinsicht erprobten und seit vielen Jahren institutionell verankerten *Praxis als Forschung* und zeigt dabei Wege auf, wie dieser Ansatz für die deutschsprachige Theaterwissenschaft produktiv gemacht werden kann.

Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 257–268. Anette Rose: „Sichtbarmachung als Wissensproduktion, Zur künstlerischen Methode der Enzyklopädie der Handhabungen“. In: Jürgens, Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 199–212.

¹¹¹ Jens Badura: „Philosophie als Performance“. In: Martin Tröndle, Julia Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 345–354, hier S. 347.

Das hier konturierte Konzept einer forschenden Theaterpraxis geht nach Roesner mit produktiven Widersprüchen einher, denen in jedem Projekt individuell begegnet werden muss. Im Weiteren sollen die in seinem Aufsatz formulierten sechs Paradoxe als Folie genutzt werden, um meinen methodischen Zugriff im Rahmen dieser Promotion zu erläutern.

Als ersten Widerspruch nennt Roesner die unterschiedenen Eigenesetzlichkeiten von Kunst und Forschung. Im Unterschied zur wissenschaftlichen Forschung legt die künstlerische Praxis in der Regel ihre Prämissen nicht offen, sie begründet weder ihre Methoden noch macht sie ihre Prozesse transparent. Die künstlerische Arbeit zielt in der Regel auch nicht auf evaluierbare Erkenntnisse, sondern produziert einen Überschuss an Bedeutung.¹¹² Wie Roesner vorschlägt, begegne ich diesem Widerspruch, indem ich die forschende Theaterpraxis im Rahmen der Promotion von meiner sonstigen künstlerischen Praxis abgrenze. Das künstlerisch forschende Tun wird als zweckgebundenes Wirken entwickelt, das zwar mit künstlerischen Mitteln agiert, diese aber als methodische Werkzeuge begreift und im Prozess erörtert. Darüber hinaus wird das Erkenntnisinteresse durch die Beantwortung von konkreten Forschungsfragen geleitet. Diese Abgrenzung manifestiert sich auch institutionell, da Erarbeitung und Präsentation der Versuchsanordnungen (zum Großteil) im akademischen Rahmen stattfinden.

Als zweites Paradox benennt Roesner den Widerspruch zwischen expliziter und impliziter Forschung: Zum einen wird der Praxis „intrinsischer Wert als Forschung zugesprochen“, zum anderen „braucht es stets eine Etikettierung und Kontextualisierung von außen“.¹¹³ Um im akademischen Kontext als Forschungsvorhaben anerkannt zu werden, müssen z. B. bestimmte wissenschaftliche Kriterien übernommen werden: „Als Forschung wird gewertet, was eine oder eine Reihe von Forschungsfrage(n) [...] formuliert und deren Beantwortung verfolgt“, sich in einem relevanten wissenschaftlichen Kontext verortet und seine Methoden transparent macht.¹¹⁴ Bei der Erstellung unserer Versuchsanordnungen versuchten wir, diesen Anforderungen z. B. dadurch zu

112 Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 27.

113 Ebd.

114 Ebd., S. 27f. Hier verweist Roesner auf Förderkriterien die der *Arts and Humanities Research Council* Englands für practice-as-research-Projekte (von 1998 bis 2009) vorschah.

entsprechen, dass wir die jeweilige Forschungsfrage und Methode innerhalb der Forschungsgruppe diskutierten und Teilergebnisse an wissenschaftlichen Podien präsentierten. Die hier angesprochene Übertragung wissenschaftlicher Kriterien auf die Konzeption von künstlerisch forschenden Projekten wirkt sich z. B. auf die Formulierung von Forschungsvorhaben aus, die bei der Antragstellung mit wissenschaftlichen Projekten konkurrieren.¹¹⁵ Für die vorliegende Promotion ist anzumerken, dass die institutionelle Anbindung der Forschungsgruppe durch verschiedene Foren gegeben war,¹¹⁶ die wir (durchaus auch parasitär) zu nutzen wussten. Auch ist hier anzumerken, dass die vorliegende theaterwissenschaftliche Dissertation eine analytische Auswertung unserer forschenden Theaterpraxis vorstellt, also einer Explikation der impliziten Forschungsbewegung gleichkommt.

Als dritten Punkt führt Roesner an, dass „Forschung als Praxis [...] eine Neubewertung von Wissen“ erfordert.¹¹⁷ Eine forschende Theaterpraxis kann z. B. „Aspekte der Verkörperung“ oder das „Element des Prozesshaften“ betonen.¹¹⁸ Die zu erwartenden Erkenntnisse können daher „eher durch das Verb ‚wissen‘ als durch das Substantiv ‚Wissen‘ beschrieben werden“.¹¹⁹ Wie Roesner ausführt, wird die Frage „was heißt eigentlich ‚Wissen?‘“ auch in den Geisteswissenschaften diskutiert. Anstatt auf eine reine Akkumulation von Wissen abzielen („knowing that“), deutet sich im Zuge des practical turn eine Hinwendung zu Lern- und Verstehensprozessen an („knowing how“). Hier schließt sich die Frage an, wie der in unserer forschenden Theaterpraxis zweifelsohne erlebte „Prozess der Erkenntnis“ in der Dissertation reflektierend wiedergegeben werden kann, ohne dass sein spezifisches Erkenntnispotential im Zuge der Objektivierung verloren geht.¹²⁰

115 Siehe dazu: Florian Dombos: „Kunst als Forschung. Ein Rückblick. Florian Dombos im Interview mit Anna-Sophie Jürgens und Tassilo Tesche“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 33–42.

116 Zur institutionellen Anbindung siehe Kapitel 1.7.3.

117 Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 28.

118 Ebd., S. 26.

119 Ebd., S. 28.

120 Ebd.

An vierter Stelle benennt Roesner die Notwendigkeit, Theorie und Praxis konzeptionell abzugrenzen, obwohl die forschende Theaterpraxis nach einem fließenden Wechsel zwischen Außen- und Innensicht verlangt. Die „Feedback-Schleife zwischen theoretischen Überlegungen und praktischer Erprobung“ bildet einen „zyklischen Wechselprozess“ aus, dessen „Drehmoment“ in jedem Projekt neu ausgehandelt werden muss.¹²¹ Entgegen einer wissenschaftsphilosophischen Tradition, wie sie z. B. von Karl Popper formuliert wurde, ist diese Feedback-Schleife keine hierarchische Konstruktion, in der ein Theoretiker „dem Experimentator den Weg weist“¹²², und auch kein Prozess, in dem der Experimentator als Schiedsrichter über theoretische Hypothesen regiert. Theoretische Reflexion und praktischer Versuch sollen als gleichberechtigte Vorgehen entwickelt werden, die sich in einer zirkulären Bewegung gegenseitig anregen und befördern.

Diese konzeptionelle Schwierigkeit problematisiert Roesner im fünften Paradox wie folgt: „Während sich im naturwissenschaftlichen Labor meist klar zwischen den Forschenden und dem Forschungsgegenstand unterscheiden lässt [...], sind im Theaterlabor die ForscherInnen meist auch ihr eigener Gegenstand und Versuchsobjekt“.¹²³ Mit Verweis auf Vilém Flusser hält Roesner fest, dass die gegenseitige Veränderung von Beobachter und Gegenstand für alle Disziplinen der Theaterwissenschaft relevant ist.¹²⁴ In der praktischen Theaterforschung stellt die

„psycho-physische Untrennbarkeit von Forscher und Gegenstand“ aber ein gravierenderes Problem dar. Um dieser Problematik zu begegnen, versuchten wir, in unseren Versuchsanordnungen möglichst mit externen Performer*innen zu arbeiten, und agierten bei unseren Experimenten immer als Forschungsgruppe, um abwechselnd eine Perspektive von außen einnehmen zu können. Trotzdem muss festgehalten werden, dass

121 Ebd., S. 28f.

122 Karl Raimund Popper: *Logik der Forschung*. Tübingen: J. C. B. Mohr 1976. Zitiert nach: Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2006, S. 24.

123 Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 29.

124 Ebd. Roesner verweist hier auf: Vilém Flusser: *Die Revolution der Bilder*. Köln: Bollmann 1995.

der im Musiktheaterlabor vorherrschende Kommunikationsmodus konstitutiv auf eine gegenseitige Beeinflussung abzielt. Zwischen Performer*innen und den anderen als Publikum oder Regieteam agierenden Forscher*innen (die z.B. Video- und Soundeinspielungen bedienen oder den Verlauf des Experiments mit Handlungsanweisungen steuern) finden wechselseitige Manipulationen statt. Wie Roesner anmerkt, müssen immer wieder neue Verfahren entwickelt werden, wie diesem Paradox der „teilnehmenden Beobachtung“ begegnet wird.¹²⁵ In der Auswertung unserer Versuchsanordnungen im Rahmen dieser Dissertation soll der Versuch unternommen werden, die eigene Positionierung im Feld offenzulegen. Gleichzeitig muss der Gefahr begegnet werden, dass die analytisch und literarisch geglättete Darstellung nicht mehr viel über den Forschungsgegenstand verrät, sondern wie Wolfgang Kaschuba es formuliert, vor allem das Thema „Ich und das Feld“ beschreibt.¹²⁶

Den Reigen der produktiven Widersprüche abschließend kommt Roesner in Punkt sechs nochmals auf die Prozesshaftigkeit der forschenden Theaterpraxis zurück. Zum einen ist es im Sinne einer methodischen Selbstreflexivität sinnvoll, den Entstehungsprozess offenzulegen, gleichzeitig bedarf die daraus resultierende Unabgeschlossenheit einer zusätzlichen „Kommentierung [...], um Teil einer Forschungsveröffentlichung sein zu können“.¹²⁷ Dies betrifft die vorliegende Arbeit auf zweierlei Weise. Zum einen ist die Unabgeschlossenheit des Entstehungsprozesses als Movers der Forschungsbewegung sichtbar zu machen. Im Nachvollzug der Forschungsbewegungen im Musiktheaterlabor wird eine fortschreitende Anreicherung des Diskurses erlebbar. Dieser Erkenntnisprozess soll im Rahmen der Dissertation inchoativ dargestellt werden, als ein *Entbrennen* an einzelnen künstlerischen Positionen, Versuchsanordnungen und den in ihnen verhandelten theoretischen Modellen. Der Versuch, das Fortschreiten der Erkundung darzustellen, birgt aber die Gefahr, missverständlich zu sein, so agieren z.B. frühe Kapitel des zweiten Teils dieser Arbeit mit theoretischen Modellen, die sich aus heutiger Perspektive als überholt erweisen. Zum

125 Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 29.

126 Wolfgang Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München: C.H. Beck 2012, S. 196f.

127 Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 30.

anderen also stellt sich im Rahmen der Dissertation die Aufgabe, die evolutive Bewegung der forschenden Theaterpraxis in ein sinnstiftendes Gesamtgefüge zu überführen. Die im Musiktheaterlabor erprobte Feedback-Schleife wird, wie Badura es formuliert, im Nachhinein sinnfällig, in einem Vorgang des *reflectere*, des *Zurückbeugens*, als ein ordnendes Nachvollziehen der bis hierher beschrittenen Wege.¹²⁸

Wie eingangs dargelegt, zielt die von uns ins Werk gesetzte Feedback-Schleife auf die Überprüfung von Begrifflichkeiten. Die Versuchsanordnungen im Musiktheaterlabor werden an bestimmten theaterwissenschaftlichen Diskursen ausgerichtet, der Probenprozess zielt darauf, diese Theoreme praktisch zu erkunden und zu hinterfragen, dabei werden bestimmte Begriffe geschärft, und die nun erfolgte Aktualisierung wirkt sich wieder auf die Erstellung weiterer Experimente aus. Unsere forschende Theaterpraxis hat somit zwei ineinander verschränkte Erkenntnisstränge. Zum einen verändert sich unsere Kommunikationsform auf der Probe, und zum anderen soll die Tragfähigkeit bestimmter Begrifflichkeiten für unsere theoretische Reflexion ergründet werden.

Eine mögliche Abgrenzung zwischen der Feedback-Schleife auf der Probe und im Forschungskontext ergibt sich aus den unterschiedlichen Funktionen der Sprache. Die, der Probenarbeit zugrunde liegende, kommunikative Strategie zielt in der Regel nicht auf eine wissenschaftliche Schärfung von Begriffen, sondern auf das kreative Potenzial des Gesagten. Das kommunikative Geschehen hat eine zielgerichtete Offenheit, es ist auf die Entstehung von neuen künstlerischen Ereignissen ausgerichtet. In der dramaturgischen Arbeit ist sprachlich alles erlaubt, die kommunikative Struktur zielt nicht auf eine gedankliche Stringenz, sondern folgt einer, der sinnlichen Erkenntnis zuträglichen Pragmatik.¹²⁹ In Umkehrung zu der oben formulierten zielgerichteten Offenheit der Kommunikation im Probenprozess, lässt sich das im Forschungs-

128 Diesen Gedanken verdanke ich dem (unveröffentlichten) Vortrag von Jens Badura auf der Tagung „LaborARTorium“: Badura: „Künstlerische Forschung – Kontexte einer Behauptung“.

129 Zu einer „pragmalinguistischen Analyse der Probensprache“ siehe: Thorsten Mundi: *Benno, fieps Dich rein! Die Probensprache des Theaters als Medium der Bedeutungsproduktion*. Frankfurt a. Main: Peter Lang 2005.

prozedere angestrebte sprachliche Vorgehen als eine „spezifische Erkundung mit unspezifischer Zielbestimmung“ entwickeln.¹³⁰ Diese Formulierung, mit der Badura für ein essayistisches Selbstverständnis von Forschung einsteht, beschreibt für mich sehr gut die durchaus überraschende Einsicht, dass wissenschaftliche *und* künstlerische Forschung in ihrer Verschriftlichung sprachlich möglichst genau und zugleich inhaltlich ergebnisoffen agieren sollte. Die Forschungsarbeit entpuppt sich als eine methodisch und sprachlich stringente Entdeckungsreise mit offenem Ausgang.

130 Badura: „Philosophie als Performance“, S. 347.

1.7 Experimente im Musiktheaterlabor

Das Laboratorium verweist durch seine Herkunft vom lateinischen *labor* auf Anstrengung, Mühe und Arbeit. Im klösterlichen Kontext des 15. Jahrhunderts taucht der Begriff zum ersten Mal als Bezeichnung eines Raums auf, der synonym zum *scriptorium* verwendet wohl vor allem auf die Mühen der Schreibarbeit abzielte. Über die alchemistischen und später chemischen Laboratorien geht der Siegeszug der Begrifflichkeit weiter, bis er heute im allgemeinen Sprachgebrauch das Zentrum der experimentellen Naturwissenschaft bezeichnet und damit aus einer positivistischen Sicht den räumlichen „Knotenpunkt der westlichen Gesellschaft an sich“ beschreibt.¹³¹

In ihrer Diskursgeschichte der Probe zeichnet Annemarie Matzke nach, wie die Prozesse des Probens seit Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder ihre zeitgenössischen Wissenskonstellationen abbilden. So beglaubigt die von Stanislawski formulierte Idee eines Theaters als „Maschine“ oder „Fabrik“ das Konzept industrieller Arbeitsräume.¹³² Ihre bauliche Fassung findet diese Vorstellung während der Institutionalisierung des Theaters im 19. Jahrhundert in der Einrichtung von Probebühnen, es entstehen Arbeitsräume, die andere Sichtbarkeiten herstellen sollen als die Bühnen der Repräsentation. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit kann hier, in einem Team von Expert*innen, Theater als Produkt konstruiert werden. Matzke weist darauf hin, dass diese räumliche Abtrennung der „Arbeit am Theater“ ambivalent ist, da das Publikum nun auch räumlich vom Herstellungsprozess ausgeschlossen ist, kommt es gleichzeitig zu einer Mystifizierung der Probenprozesse. In den Avantgarden des 20. Jahrhunderts wird die Naturwissenschaft als Wissenskonstellation für Prozesse der künstlerischen Arbeit prägend, die theatrale Praxis wird als Experiment entworfen, und das

131 Vgl. hierzu: Kevin Liggieri: „Diskursive Materialität. Das Labor als Ort ästhetischer Aufschreibssysteme“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 59–72.

132 Michel Pruner: *La fabrique du théâtre*. 2005. https://login.proxy.bib.uottawa.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/BU-Ottawa/fiche_livre.asp?idprod=343284 (Stand: 04.09.2018). Zitiert nach: Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater: eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 255.

Labor als Ort der Wissenschaft wird zum Modell dieses künstlerischen Arbeitsraums. „Für die Probenarbeit bedeutet das, dass nicht mehr die ‚Fabrikation‘ der Inszenierung ihr Ziel ist, sondern das Fabrizieren von theatralem Wissen, abgeleitet aus dem Konzept einer theatralen Forschungspraxis.“¹³³ In einer ersten Inanspruchnahme dieses Denkbildes wird das Labor als Ort der „Konzentration“ gefordert. Meyerhold formuliert die Idee des Theaters als „Experimentierbühne“, in der Theaterschaffende arbeiten können, aber nicht verpflichtet sind, an die Öffentlichkeit zu gehen. Matzke sieht hier „die Idee eines Produzierens von Wissen jenseits des Paradigmas von Zeigen und Schauen“ am Werk.¹³⁴ In den 60er-Jahren wird diese Konzentration als ein Rückzug aus den Institutionen gedacht, in den essentialistischen Theaterkonzeptionen von Grotowski bis Brook wird das Laboratorium als Gegenort zum Theaterapparat entworfen, als ein Ort absoluter Konzentration, räumlicher Abgeschlossenheit und zeitlicher Entgrenzung. Das Labor wird zur Utopie verklärt und gleichzeitig zum *leeren Raum* oder Nichtort degradiert, es wird damit zu einem Ort, der keine eigene Realität mit sich bringen darf.

Die bei Matzke entlehnte Chronologie zeigt, wie Theaterschaffende in der Beschreibung der eigenen Praxis auf die jeweils zeitgenössischen Diskursfelder zugreifen und Begrifflichkeiten des Fabrizierens und Forschens definieren. Einen interpretierenden Rückgriff auf die anfangs entwickelten historischen Bedeutungsebenen des Laboratoriums ließe sich auch der Begrifflichkeit des *Labs* zuschreiben, das im zeitgenössischen Vokabular des Tanztheaters den Probenraum bezeichnet und hier gleichsam auf die Tätigkeit des Experimentierens wie auf die dort stattfindende körperliche Arbeit verweisen kann. Um die Vorgänge im Musiktheaterlabor begrifflich fassen zu können, will ich im Weiteren auf die wissenschaftshistorische Perspektive Hans-Jörg Rheinbergers zugreifen. Dieses Vorgehen bietet sich an, da Rheinberger nicht nur zur explorativen Praxis im naturwissenschaftlichen Labor forscht, sondern auch dezidiert zur künstlerischer Forschung publiziert.

133 Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 261.

134 Ebd.

1.7.1 Das Labor als Experimentalsystem

Hans-Jörg Rheinberger beschreibt die Arbeits- und Denkweisen der Laborarbeit ausgehend von seiner Praxis als Molekularbiologe, dabei fokussiert er die Materialität der Naturwissenschaften und beschreibt das Experimentalsystem Labor als Konstruktion, das, entgegen landläufiger Klischees über die Naturwissenschaften, Improvisation und Zufall begünstigt. Labore sind „trickreiche Anlagen“ und „Orte der Emergenz“, hervorgebracht, um „nicht Ausdenkbares einzufangen“.¹³⁵ In seinem Beitrag zum Handbuch *Künstlerische Forschung* führt er aus, dass die wissenschaftliche wie auch künstlerische Forschung versucht, den Materialien „Effekte abzugewinnen, die an ihnen beim ersten Hinsehen nicht wahrgenommen werden können“.¹³⁶ Die Widerständigkeit des Materials muss durch Vorrichtungen und Verrichtungen überwunden werden, das erfordert eine Vertrautheit mit den Materialien, die sich erst im Laufe eines langen Arbeitsprozesses einstellt. Dieses Herumtasten, ein blindes *unter der Hand spüren* der Geräte, ist bei Rheinberger als eine nicht-begrifflich fassbare Vertrautheit positiv konnotiert.¹³⁷

Als Pendant zu dieser Kontinuität im Materiellen ist dem Experimentalsystem in der explorativen Praxis ein Wechsel im Zugriff eigen. Damit im Labor Neues entstehen kann, müssen die Forschungsprozesse zukunfts offen sein, „Neues ist aber, wenn es seinen Namen verdienen soll, nicht vorwegnehmbar. Es ereignet sich im Arbeitsprozess als Ergebnis der konstellativen Verfahren, denen die Arbeitsmaterialien ausgesetzt werden“.¹³⁸ Anstatt strikter Forschungspläne befürwortet Rheinberger, und das sowohl für die wissenschaftliche als auch für die künstlerische Forschung, eine dynamische Stabilität dieser Verfahren. Das Fortdauern dieser Trajektorie unterscheidet die künstlerische For-

135 Hans-Jörg Rheinberger: „Experiment, Forschung, Kunst“. In: *Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft* (2012), S. 9–12.

136 Hans-Jörg Rheinberger: „Labor“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 311–314, hier S. 313.

137 Vgl. hierzu: Nils Rölller: „Stocken, Stottern, Tappen. Zum Stock als Universalgerät“. In: Departement Kunst und Medien Z, Giaco Schiesser, Christoph Brunner (Hg.): *Praktiken des Experimentierens*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2012, S. 114–125, hier S. 115.

138 Rheinberger: „Labor“, S. 313.

schung auch von „anderen, kurzfristigen Formen des künstlerischen Experimentierens“.¹³⁹

Zu diesen beiden grundsätzlichen Bestimmungen – der Kontinuität im Materiellen und der dynamischen Stabilität im Zugriff – gesellt Rheinberger die Beobachtung, dass Forschungsprozesse diskursive und kollektive Verfahren sind. Für die hier beschriebene künstlerische Forschungsarbeit ist seine Beschreibung der Vorgänge im Labor äußerst erhellend, sie definiert die Vorzeichen, unter denen ich im Folgenden die inhaltliche, institutionelle und personelle Aufstellung des Projekts schildern kann.

1.7.2 Forschungsplan und epistemische Dinge

Wie dargelegt, wird meine Forschungsarbeit von der Beobachtung angetrieben, dass der Computer die Möglichkeiten der Videogestaltung auf der Bühne des Neuen Musiktheaters erweitert und als Metamedium mit anderen Gestaltungsmitteln verknüpft. Diese neuen medialen Möglichkeiten können zu künstlerischen Darstellungen genutzt werden, die sich gerade dort als überraschend erweisen, wo sie die überkommenen Konstanten der theatralen Wahrnehmung infrage stellen.¹⁴⁰ In Anbetracht der Virtualisierung von Körperbildern, der Vorstellung, dass ein Darsteller hier und gleichzeitig woanders sein kann, drängt sich die Frage auf, ob sich die *Scheinwelt* des Theaters tatsächlich noch über körperliche Präsenz sowie räumliche und zeitliche Kontinuitäten bestimmen lässt, oder ob hier nicht gerade die historische Konstruiertheit dieser Wahrnehmungen sinnfällig wird. Diese kritische Befragung der Theatermittel und der mit ihnen gewachsenen Wahrnehmungsgewohnheiten entspinnt sich an einer Feedback-Schleife zwischen Denken und Tun, die reale Zirkularität der künstlerisch forschenden Arbeit lässt sich aber nur schwerlich im Detail planen und nicht in chronologische Handlungsstreifen auflösen. Die Frage, ob ein theoretischer Gedanke zu einer bestimmten künstlerischen Handlung führen wird, ist der komplexen Realität des Schaffens unangemessen. Die Chrono-

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Wiens: *Intermediale Szenographie*, S.114.

logie wird erst in der Verschriftlichung relevant, die ordnend Anfangs- und Endpunkt setzt. Darüber hinaus lassen sich die um Körper, Raum und Zeit in digitalen Videoauftritten kreisenden Fragen – wie sie einleitend am Beispiel von *Eraritjaritjaka* entwickelt wurden – nicht als Hypothesen entwickeln, an denen sich dann experimentelle Versuchsanordnungen in einem Forschungsplan aufreihen lassen. Der Versuch, eine Reihenfolge zu erstellen und den Forschungsplan nach bestimmten Phänomenen der Körper-, Raum- und Zeitwahrnehmung zu gliedern, würde der Feedback-Schleife ihre mäandrierende Freiheit nehmen und käme einer Vorwegnahme der Forschungsergebnisse gleich.¹⁴¹

Um dieser Schwierigkeit in der Erstellung (und Darstellung) des Forschungsplans zu begegnen, bietet sich nochmals ein Blick in das Labor als Möglichkeitsraum an. Die von Rheinberger geforderte dynamische Stabilität des Zugriffs geht mit einer spezifischen Offenheit einher. Die im vorherigen Kapitel beschriebene Kontinuität der technischen Dinge trifft im Experimentalsystem auf die Vagheit der epistemischen Dinge. Epistemische Dinge sind in Rheinbergers Analyse keine prophetischen Hypothesen, sondern die eigentlichen Wissensobjekte: „Epistemische Dinge sind die Dinge, denen die Anstrengung des Wissens gilt – nicht unbedingt Objekte im engeren Sinn, es können auch Strukturen, Reaktionen, Funktionen sein.“ Sie präsentieren sich in einer „für sie charakteristischen, irreduziblen Verschwommenheit und Vagheit“,¹⁴² ihre begriffliche Unbestimmtheit ist notwendig, da sie handlungsbestimmend ist. Im Rückgriff auf die Wissenschaftstheoretiker Yehuda Elkana und Ludwig Fleck bezeichnet Rheinberger diese Wissensobjekte auch als „unklare Ideen“ oder spricht von „Begriffen, die im Fluß sind“.¹⁴³

In den im Musiktheaterlabor vorgenommenen Versuchsanordnungen zeigen sich Funktionen von Medien (von digitalen Videoprojektionen, aber auch von anderen Medien), die mit den mir zur Verfügung ste-

141 Wohl aber stellt sich die Frage, wie momentane Erkenntnisse aus der frei mäandrierenden Beschäftigung mit diesen epistemischen Feldern im Nachhinein, im Zuge der Verschriftlichung gruppiert werden können. Siehe Kapitel 1.4.2.

142 Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, S. 27.

143 Vgl. Ebd.

henden Begrifflichkeiten nicht zu fassen sind. Die Art und Weise, wie das Zusammenspiel der Medien in der intermedialen Situation funktioniert, ließe sich vielleicht als Wissensobjekt meiner Erkundung bezeichnen: Wie lässt sich der Vermittlungsprozess in ihrem In-Erscheinung-Treten beschreiben und gewichten? Wie funktionieren die von mir untersuchten intermedialen Transformationen im Detail (also nicht nur welche Grunddefinitionen kann ich hier anlegen, sondern was passiert, wenn ich innerhalb einer intermedialen Konfiguration an einer medialen Stellschraube drehe)? Welches Potenzial birgt die Digitalisierung für diese Prozesse der intermedialen Theaterarbeit (aber auch: Welches Potenzial hat die intermediale Theaterarbeit für die Digitalisierung)? Diese Liste an Fragen wird jeden Tag länger, und jede weitere Frage verändert das epistemische Objekt, denn es „hat keine andere Form als diese Liste“, es verkörpert, „paradox gesagt, das, was man noch nicht weiß“.¹⁴⁴

Wie sich aus diesen Überlegungen schließen lässt, ist der Versuch, den Forschungsplan nach den epistemischen Dingen auszurichten, für das Experimentalsystem nicht produktiv. Um die innere Logik der Forschungsbewegung im Vorfeld zu entwerfen, bot sich, ganz im Sinne Rheinbergers, eher die Chronologie der technischen Dinge an. Eine Kontinuität, die von den Materialien, Vorrichtungen und Verrichtungen bestimmt wurde. Die Logik des Arbeitsplans ergab sich hiermit auch aus personellen und organisatorischen Aufstellungen im Labor, aus gemeinsamen Arbeitsphasen in der Forschungsgruppe und Terminen, an denen Zwischenergebnisse zur Diskussion gestellt und bestimmte Präsentationsformen erprobt werden konnten.

1.7.3 Arbeitsphasen und Aufstellung der Forschungsgruppe

Im Folgenden möchte ich diese Chronologie in drei Arbeitspakete gliedern und formulieren, wie sich diese von den Herangehensweisen her materiell, d. h. praktisch wie inhaltlich unterscheiden. Die Details zu diesem Versuch, die inhaltliche Ausrichtung der Arbeitsphasen anhand

144 Ebd., S.28.

von materiellen Gegebenheiten zu schildern und an ergänzenden Präsentationsformen auszurichten, sind – zur Verdeutlichung – am Ende des Kapitels in tabellarischer Form zu finden. Wichtig ist mir, die dynamische Stabilität des praktischen Vorgehens präsent zu machen, Kontinuität und Trajektorie anhand von drei Laborphasen und ihren wesentlichen Fragestellungen zu beschreiben.

Für die erste Arbeitsphase im Musiktheaterlabor legten wir in der Forschungsgruppe den Schwerpunkt auf eine großflächige Erkundung der für uns infrage kommenden künstlerischen Forschungsprozesse. Folgende Fragen waren für diese Annäherungsphase ausschlaggebend: Welche Vorrichtungen, d.h. in unserem Fall welche intermedialen technischen Setups können wir mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln erstellen? Welche Verfahren, welche Arbeitsweisen lassen sich mit diesen Mitteln und unserem Know-how entwickeln und ausbauen? Wesentlich war dabei auch eine Neuausrichtung unserer Arbeit, während in bisherigen Probenprozessen die Erkundung künstlerischer Möglichkeiten durch den „professional imperative“ unserer Projektarbeit geprägt war, wurde unsere Arbeit hier durch den „research imperative“ begrenzt und definiert.¹⁴⁵ Daraus ergab sich die Frage, wie sich unsere künstlerische Forschung vom normalen Probenprozess, d.h. von der explorativen Praxis in der Musiktheaterarbeit unterscheidet und wie sich die im Musiktheaterlabor erprobten Formen von Intersubjektivität diskutieren und methodisch fassen lassen. Im Zuge dieser methodischen Vergewisserung erstellten wir die ersten Versuchsanordnungen, die hier zum Einsatz kommenden Video-Setups *Hand, Fuß und Mund* (siehe Kapitel 2.1.2) und *How to Do Things with Words 2013* (siehe Kapitel 2.3) werden im Hauptteil dieser Arbeit vertiefend analysiert. Letztere Versuchsanordnung wurde auf der Tagung „digital stage“ ZHdK und beim internationalen Symposium zu künstlerischer Forschung

145 Angela Piccini definiert diese Unterscheidung in ihrer historiographischen Beschreibung der Institutionalisierung von *Practice-as-Research* in Großbritannien als eine der wesentlichen Bewertungskriterien von künstlerisch forschenden Projekten, die schon 1998 von der Standing Conference of University Drama Departments (SCUDD) formuliert wurden: Angela Piccini: „An Historiographic Perspective on Practice as Research“. In: *Studies in Theatre and Performance* 23 (2004), S.191–207, hier S.196. Siehe auch: Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S.27.

„LaborARTorium“ der LMU München vor einem Fachpublikum gezeigt und zur Diskussion gestellt. Eine erste theaterwissenschaftliche Reflexion dieses Setups findet sich im Tagungsband *LaborARTorium – Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst*.¹⁴⁶

In einer zweiten Laborphase setzten wir uns mit unterschiedlichen Körperdarstellungen aus zeitgenössischen Musiktheaterarbeiten und Videoinstallationen der bildenden Kunst auseinander. Diese Beschäftigung mündete in der Versuchsanordnung *Where am I now?* (siehe Kapitel 2.2), die ein Musikvideo von David Bowie und Tony Oursler zum Anlass für eine Live-Videoarbeit nimmt, um die unheimliche Präsenz von verlebendigten Objekten zu untersuchen. Eine zweite Versuchsanordnung aus dieser Phase (*Naurutopia*) behandelte die Frage, wie sich Prozesse der Interaktion zwischen Klang und Bild, zwischen Elektroakustik und Video mit dem Computer gestalten lassen und wie wir den Computer als performatives Instrument erlebbar machen können. Da diese Versuchsanordnung den Fokus vor allem auf die stimmliche Performativität setzte, findet sie nicht Einlass in die vorliegende Dissertation. Die Ergebnisse aus *Where am I now?* gingen aber teilweise in die Versuchsanordnung *Naurutopia* ein, die wir im Rahmen der Tagung „performing voice“ präsentierten. Diese Arbeit wurde bei der Tagung von einem Vortrag flankiert („Look who’s triggering! – Der Computer im experimentellen Musiktheater“), und erste Erkenntnisse wurden im Anschluss für den Tagungsband ausgewertet („*Presenting Unpresent Voices*. Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“).¹⁴⁷

In der dritten Arbeitsphase wurden einzelne, im Labor erarbeitete, technische Setups und Verfahren isoliert und in zwei ganz unterschiedliche Kontexte implementiert. Zum einen in die akademische Lehre und zum anderen in eine, durch ein Musiktheaterfestival als Aufführungs-

¹⁴⁶ Leo Dick, Tassilo Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 301–320.

¹⁴⁷ Tassilo Tesche: „Presenting Unpresent Voices. Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“. In: Anne-May Krüger, Leo Dick (Hg.): *Performing Voice: Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Friedberg: Pfau 2019, S. 149–165.

ort gegebene, theatrale Präsentationsform. Diese Öffnung ermöglichte Fragen in Bezug auf das Potenzial der intermedialen Visualisierung für Forschung und Lehre. Welche Verfahren aus der künstlerischen Forschung lassen sich in die Lehre implementieren? Lässt sich der Forschungsprozess in der Lehre fortsetzen und können wir ihn für ein Publikum öffnen? Was verändert sich, wenn wir unser forschendes Tun als Performance ausstellen? Wie verändern sich unsere Rollen als Forschende? Entsprechend dieser Erweiterung fanden einzelne Teile dieser Arbeitsphase im Rahmen eines Lehrauftrags am Studiengang Théâtre Musical an der HKB Bern statt sowie in einer Probenphase am Konzert Theater Bern (КТВ) statt. Die Ergebnisse aus der Versuchsanordnung *MundHoch4* (siehe Kapitel 2.1.2) wurden als Teile der installativen Performance *The Navidson Records* (siehe Kapitel 2.4) bei der Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater gezeigt. Diese Präsentation wurde durch zwei Formate ergänzt, in denen einzelne Aspekte der Forschungsarbeit diskutiert wurden, zum einen bei einem Vortrag am TWM Forschungskolloquium der LMU und zum anderen bei einem Podiumsgespräch des transdisziplinären Symposiums „Visualisierung“ der Arbeitsgemeinschaft kulturelle Dynamiken der Österreichischen Forschungsgemeinschaft.¹⁴⁸

Das Forschungsprojekt wurde personell, räumlich und technisch nur durch die Bündelung verschiedener akademischer Rahmungen möglich, die sich auf unterschiedliche Weise um die drei Arbeitspakete anordnen. Die Keimzelle der Forschungsgruppe wurde durch das vom SNF finanzierte Forschungsprojekt „Zur Sprechpraxis im Composed Theatre“ an der HKB Bern gebildet. Dieses dreijährige Forschungsvorhaben (Dauer: Januar 2013 bis Dezember 2015) widmete sich der transdisziplinären Erforschung ganz unterschiedlicher Aspekte stimmlicher Performativität. So umfasste es z. B. zwei sehr verschiedene PHD-Projekte,¹⁴⁹ die sich aus der Zusammenarbeit des Phonetischen Laborato-

148 Siehe: Sabine Coelsch-Foisner, Christopher Herzog (Hg.): *Visualisierung: Bildwissen – Wissensbilder. Wissenschaft und Kunst: Kulturelle Dynamiken/Cultural Dynamics 4*. Heidelberg: Winter 2020, S. 197-234.

149 Siehe: Leo Dick: *Zwischen Konversation und Urlaut: Sprechaufttritt und Ritual im „Composed Theatre“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018. Sowie: Dimos Kostis: „Use of speech and prosody in Composed Theatre“. In: Adrian Leemann u. a. (Hg.): *Trends in phonetics and phonology*. 2015.

riums der Universität Zürich mit dem Studienbereich Théâtre Musical, Hochschule der Künste Bern und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern ergaben. Innerhalb dieses umfänglichen Spektrums wurde auch ein Fenster geschaffen, das sich, von Leo Dick geleitet, der intermedialen Erforschung stimmlicher Performativität im zeitgenössischen Musiktheater widmete. Das hier versammelte vierköpfige Team setzte sich aus folgenden Personen (in alphabetischer Reihenfolge) zusammen: Leo Dick (Komposition), Cyrill Lim (Elektroakustik und Programmierung), Dana Pedemonte (Graphicdesign und Kamera) und Tassilo Tesche (Szenographie).

Obwohl die personelle Aufstellung des Teams die Erprobung von intermedialen Konfigurationen auf der Bühne begünstigte, setzten wir bewusst auf eine Begegnung von Theaterschaffenden und nach eigener Aussage theaterfernen Mitarbeiter*innen: Durch einen Blick gleichsam von außen konnten Dana Pedemonte und Cyrill Lim dem Verfallen in Muster der Theateroutine entgegenwirken. Die interdisziplinäre Zusammenarbeit wurde nicht auf eine pragmatische Arbeitsteilung im Probenprozess ausgerichtet, sondern zielte auf eine Reibung ab, die sich immer wieder aus den übergeordneten Fragen des Forschungsprojekts ergab. Um den *research imperative* in der Erstellung von Versuchsanordnungen zu verfolgen, kündigten wir die herkömmlichen hierarchischen Arbeitsstrukturen des Musiktheaters auf und setzten auf wechselnde Anleitungssituationen, die sich aus dem Schwerpunkt der anstehenden Laborarbeit ergaben. Auch für die performative Präsentation der Arbeitsergebnisse (bei wissenschaftlichen Tagungen) verneinten wir die Organisation einer dramaturgisch motivierten, z. B. nach Wirkungskriterien ausgerichteten Gesamtform und stellten die einzelnen Ergebnisse in eine Abfolge, die paritätisch nach den unterschiedlichen Arbeitsperspektiven organisiert war.

Die Anstellung als wissenschaftliche Mitarbeiter*innen ermöglichte uns nicht nur den Zugriff auf die Forschungseinrichtungen der HKB Bern, sondern gewährte einen kontinuierlichen Austausch in der Gruppe. Leo Dick und Cyrill Lim konnte ich für die dritte Arbeitsphase in anderer Funktion einbinden und mir somit als praktische Mitarbeiter und Diskussionspartner auch über das Ende des SNF-Forschungsprojekts hinaus erhalten. Über diesen Nukleus hinausgehend kamen

in den verschiedenen Phasen noch zahlreiche Mitarbeiter*innen hinzu. An dieser Stelle sei vor allem Anna-Sophie Jürgens genannt, mit der ich das vom Graduiertenprogramm „ProArt“ der LMU unterstützte internationale Symposium „LaborARTorium“ programmieren konnte und mit der ich im Anschluss auch den Tagungsband herausgeben durfte. In der dritten Arbeitsphase kamen als enge Mitarbeiter der Regisseur Till Wyler von Ballmoos und der Komponist Ole Hübner hinzu sowie der Elektroakustiker Kristian Hverring und einige Studierende des Studiengangs Théâtre Musical der HKB Bern, die als Performer*innen von *The Navidson Records* einen wichtigen Platz einnehmen. Know-how und Expertise dieser Mitarbeiter*innen prägten nicht nur Aufbau und Ergebnis der Versuchsanordnungen, darüber hinausgehend wurden durch die inhaltlichen Diskussionen in der Gruppe auch immer wieder die nächsten Schleifen des Feedbacks angeregt und entscheidend geprägt.

Auch die räumliche und vor allem technische Ausstattung des Labors ist für die hier nachgezeichneten Forschungspfade von großer Bedeutung. Durch die Anbindung an das Forschungsprojekt „Zur Sprechpraxis im Composed Theatre“ konnten wir für die ersten beiden Arbeitsphasen die Blackbox der HKB Bern nutzen, ein ca. 130 Quadratmeter großes Studio für Videoaufnahmen mit professioneller Lichttechnik und Angliederung an das mit Computer und Videotechnik ausgestattete Medialab. Die dritte Arbeitsphase konnte durch das institutionelle Zusammenspiel von HKB mit der Biennale München und dem KTB gelingen, d. h. wir konnten für die technische Unterstützung weiterhin auf das Medialab der HKB zugreifen und für die nun etwas umfänglicheren Versuchsanordnungen die Räumlichkeiten der Probebühnen des KTB nutzen. Für die Forschung *an* und *durch* intermediale Praxis sind natürlich nicht nur technische Geräte, wie Scheinwerfer, Videokameras und Beamer notwendig, zwingend ist vor allem die Ausstattung mit Computern und entsprechender Software. Da die verwendete Computertechnik zu dem alltäglichen Arbeitswerkzeug der beteiligten Protagonist*innen gehört, konnte hier zum großen Teil auf private Rechner und Lizenzen zugegriffen werden. Wichtig für die Auswahl der Computertechnik war für mich dabei, Betriebssysteme und Programme zu nutzen, die eine repräsentative Verbreitung in der intermedialen Theaterpraxis haben. Unsere Wahl fiel hier in Bezug auf die

elektroakustische Arbeit auf Max MSP und Ableton Live und betreffend der Videobearbeitung auf Max MSP/Jitter, Isadora und Modul8, die alle auf der Macintosh-Plattform laufen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Kontinuität bei der technischen Ausrüstung und der personellen Aufstellung, d. h. bei Material und Know-how, durch die fluide institutionelle Anbindung an verschiedene akademische Kontexte gegeben war. Durch diese Vertrautheit wurde es möglich, „die epistemischen Dinge innerhalb eines Experimentalsystems fluktuieren und oszillieren“ zu lassen und einen „offenen Horizont für das Auftauchen unvorwegnehmbarer Ereignisse“¹⁵⁰ zu schaffen.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass der Untersuchungsgegenstand selbst eine Offenheit der methodischen Herangehensweisen einfordert, da die Art und Weise, wie sich unsere heutigen Medien-erfahrungen und -kompetenzen auf die Wahrnehmung von Theater auswirken, von Entwicklungssprüngen und Paradigmenwechseln geprägt ist. So lassen sich bestimmte Medien-erfahrungen, wie z. B. die der Samstagabendshow, bei der die gesamte Familie vor dem Fernseher versammelt wird, jüngeren Medienuser*innen kaum mehr vermitteln. Ähnlich dürfte es sich mit dem Phänomen des YouTubers darstellen, das wiederum einer älteren Generation tendenziell fremd bleiben wird. Diese zwei Ereignisse sind auf technisch unterschiedliche Art und Weise mit dem Medium Video verknüpft, und die mit ihrem Gebrauch einhergehenden Veränderungen beeinflussen die Perzeption von Theater und wirken in die Konzeption von zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen zurück. Video als theatrales Gestaltungselement im zeitgenössischen Musiktheater und als allgegenwärtiges Medium des Alltags ist fortdauernd technisch in Entwicklung und unentwegt ästhetischen Veränderungen unterworfen. Die vorliegende Arbeit trägt diesen multiplen Transformationsprozessen bei der Gestaltung ihrer praktischen Versuchsanordnungen Rechnung. Spezifische Fragen zum Mediengebrauch sollen in kleinteilige Experimente überführt werden, die ein Heranzoomen an die medialen Prozesse ermöglichen. In der

praktischen Erkundung dieser Versuchsanordnungen sollen Sichtbarkeitsfelder erzeugt werden, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, dass sich der Forschungsgegenstand in ständiger Bewegung befindet und die Methoden der Untersuchung niemals endgültige Aussagen zulassen.

Tabellarische Darstellung der Arbeitsphasen

AP 1: Methoden künstlerischer Forschung (2013–2015)

- **Versuchsanordnungen:** *How to Do Things with Words 2013* (siehe Kapitel 2.3) und *Hand, Fuß und Mund* (siehe Kapitel 2.1.2), Konzeption und Erstellung mit Leo Dick, Cyrill Lim, Dana Pedemonte, Tassilo Tesche an der HKB Bern (Blackbox, Fellerstraße)
- Lecture Performance: *How to Do Things with Words 2013* (Probenphase im Rahmen der von Leo Dick geleiteten Forschungsgruppe „Zur Sprechpraxis im Composed Theatre“ an der HKB Bern, Finanzierung: SNF, Konzept: Leo Dick, Cyrill Lim, Dana Pedemonte, Tassilo Tesche und Performance: Javier Hagen), Präsentation am 28.11.2013 an der Tagung „digital stage“, ZHdK Zürich sowie am 07.12.2013 im Rahmen von „LaborARTorium“ LMU München
- Interdisziplinäres Symposium: „LaborARTorium“ zu Methoden künstlerischer Forschung an der LMU München, 06./07.12.2013 (Finanzierung: „ProArt“ und Kulturreferat der Stadt München, Konzeption und organisatorische Leitung der Tagung: Maria Goeth, Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche)
- Publikation des Tagungsbandes *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst* im transcript Verlag Bielefeld, Herausgeber: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (2015). Im Rahmen dieser Publikation Veröffentlichung erster Forschungserkenntnisse aus der Lecture Performance *How to Do Things with Words 2013* (Autoren: Leo Dick, Tassilo Tesche)

AP 2: Körperbilder und Stimmen im experimentellen Musiktheater (2014–2016/2018)

- **Versuchsanordnungen:** *Where Am I Now?* (siehe Kapitel 2.2) sowie *Naurutopia*, Konzeption und Erstellung Leo Dick, Cyrill Lim, Dana Pedemonte, Tassilo Tesche an der HKB Bern (Blackbox, Fellerstraße)

- Performance: *Naurutopia* (Probenphase im Rahmen der Forschungsgruppe „Zur Sprechpraxis im Composed Theatre“ HKB Bern, Konzept: Leo Dick, Cyrill Lim, Tassilo Tesche und Performance: Sophie Bansac, Barbara Berger, Ariane von Graffenried, Javier Hagen, Annekatriin Klein, Marc Unternährer und Pascal Viglino), Präsentation am 29.11.2014 im Rahmen der Tagung „performing voice“
- Symposium: „performing voice – Vokalität in musikalisch-performativen Settings“ an der HKB Bern und der Hochschule für Musik Basel, 27.–29.11.2014 (Organisation durch die SNF Forschungsgruppe der HKB Bern, Leitung Leo Dick). Vortrag Tassilo Tesche: „Look who’s triggering! – Der Computer im experimentellen Musiktheater: Arbeitshypothesen zwischen Unmittelbarkeit und medialer Vermitteltheit“
- Verschriftlichung erster Forschungserkenntnisse aus der Versuchsanordnung *Naurutopia* unter dem Titel „Presenting Unpresent Voices – Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“ im Tagungsband *performing voice*.¹⁵¹

AP 3: Vermittelte Körper (2014–2018)

- **Versuchsanordnungen:** *MundHoch4* (siehe Kapitel 2.1.2) und *The Navidson Records* (siehe Kapitel 2.4), Konzeption und Erstellung: Kristian Hverring (Inuk Thomsen), Benedict Schiefer, Till Wyler von Ballmoos, Tassilo Tesche, Erarbeitung im Rahmen der Internationalen Plattform neues Musiktheater, HKB Bern, Konzert Theater Bern (KTB), Münchener Biennale für neues Musiktheater und einzelner Arbeitstreffen in Berlin
- Performance *The Navidson Records* (Künstlerische Leitung: Till Wyler von Ballmoos, Tassilo Tesche) erste Präsentation bei der Biennale Bern am 18.09.2014, Vertiefung der Versuchsanordnung *The Navidson Records* in Rahmen von diversen Workshops im Studiengang Théâtre Musical an der HKB Bern sowie einer vierwöchigen Probenphase am KTB Bern 25.04.–21.05.2016 (Künstlerische Leitung: Till Wyler von Ballmoos, Tassilo Tesche)

¹⁵¹ Tesche: „Presenting Unpresent Voices. Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“.

- Präsentation der installativen Performance *The Navidson Records* an der Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater 29.05.–03.06.2016 und am KTB Bern 08.–11.09.2016, Konzept: Till Wyler von Ballmoos, Tassilo Tesche, Performance: Noémie Brun, Andries Cloete, Estelle Costanzo, Marie-Clémence Delprat, Maxine Devaud, Leo Dick, Michael Feyfar, Béatrice Gaudreault-Laplante, Ole Hübner, Kristian Hverring, Katelyn King, Lana Kostic, Cyrill Lim, Rosalba Quindici, Ruben Mattia Santorsa, Tassilo Tesche, Sibill Urweider, Till Wyler von Ballmoos und *der chor*
- TWM Forschungskolloquium der LMU am 08.11.2017, Vortrag von Leo Dick und Tassilo Tesche: „Teilnehmende Beobachtung – Beobachtende Teilnahme: Zur Methodik einer künstlerischen Feldforschung im *Composed Theatre*“
- Transdisziplinäres Symposium „Visualisierung“ am 11./12. Januar 2018 in Wien, ARGE Kulturelle Dynamiken, Österreichische Forschungsgemeinschaft (ÖFG), Podiumsdiskussion mit Prof. Sabine Coelsch-Foisner und Prof. Herbert Kapplmüller zu *The Navidson Records* an der Biennale München

1.8 Aufbau der Dissertation

Wie sich aus dem im vorherigen Kapitel wiedergegebenen Arbeitsplan ablesen lässt, wurden die drei Arbeitsphasen im Versuchslabor von unterschiedlichen Formen der Präsentation gerahmt. Teile der Laborarbeit wurden als Performance an Tagungen gezeigt und als Lecture Performance oder Vortrag, als Kolloquium oder Podiumsdiskussion öffentlich reflektiert. In diesen unterschiedlichen Formen der Präsentation konnten immer wieder Zwischenstände der Arbeit gezeigt und diskursiv in Worte gefasst werden. All diese Präsentationsformen sind Teil der Feedback-Schleife, die Aufführungen wie auch die begleitenden Reflexionen sollen aber nicht als Ergebnisse von Forschungsprozessen ausgestellt werden, sondern als Ereignisse im Experimentierraum und Dispositive, aus denen weitere Reflexionen hervorgehen.¹⁵² Die Chronologie der Ereignisse in diesen drei Arbeitsphasen nun nochmals, im Zuge der Dissertation, vervollständigend nachzuzeichnen, würde die Gefahr bergen, sie „subsumierend und identifizierend“¹⁵³ als Endergebnisse darzustellen. Anstatt eine teleologische Logik des Gelingens zu behaupten, soll für die Dissertation ein anderes Vorgehen entwickelt werden.

1.8.1 Ein anderes Narrativ?

Im Folgenden möchte ich die Notwendigkeit, ein spezifisches Narrativ zu entwickeln, anhand einiger Positionen der Wissenschaftsforschung skizzieren. Karin Knorr Cetina wendet ethnographische Methoden im modernen Alltag an und widmet sich der Erforschung der Praktiken naturwissenschaftlichen Tuns. In ihrer Publikation mit dem Titel *Die Fabrikation von Erkenntnis* untersucht sie, wie Ronald Hitzer und Anne Honer beschreiben, dass sich das „wilde Rasonieren“ im Labor in der Verschriftlichung von Forschungsergebnissen, „über mehrere Läuterungsstufen hinweg zur ‚zahmen Rhetorik‘ der publizierten Ergebnisse

152 Vgl. Julia Wehren: „Aufführung“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 231–234.

153 Kathrin Busch: „Essay“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 235–238, hier S. 236.

wandelt“.¹⁵⁴ Sie konstatiert, dass im naturwissenschaftlichen *Paper* literarische Aufschreibesysteme zum Einsatz kommen, denn in der Transformation vom Experimentalsystem zum Text soll das ganze Experiment einen neuen „rationalen Rahmen“ bekommen. Die als Ergebnis präsentierten Tatsachen entstehen aber durch kommunikative Verständigung über interpretative Akte. Sie konstatiert, dass „Wahrheit‘ [...] auch in den Naturwissenschaften weniger eine Frage der Logik (ist), als eine Frage der sozialen Akzeptanz“.¹⁵⁵

Diese konstruktivistische Sicht auf wissenschaftliche Veröffentlichungsarbeit erscheint wenig überraschend, wenn wir auf die schon beschriebene pragmatogone¹⁵⁶ Forschungsperspektive Rheinbergers zurückblicken. Zur Erinnerung, nach Rheinberger finden sich die Forschenden im Labor tastend und tappend zurecht, in einem Modus „beiläufiger Aufmerksamkeit“ fühlen sie die Werkzeuge unter der Hand, stummes und implizites Wissen ist unerlässlicher Teil ihres gestischen Repertoires. Im Rückgriff auf Polanyi bezeichnet er vollkommen artikuliertes Wissen als „eine der zwar großen, aber gescheiterten Illusionen der analytischen Philosophie“.¹⁵⁷

Wenn wir diese beiden Positionen zusammenbringen, entsteht der Eindruck, dass naturwissenschaftliches Wissen nicht durch objektive Erkenntnis gewonnen wird, Daten gerinnen nicht aus objektiven Gegebenheiten, aus *brute facts*, sondern werden erst kontextgebunden produziert, um dann durch Texte verbindlich gemacht zu werden, die diesen Entstehungsprozess invisibilisieren sollen. Naturwissenschaftliche Erkenntnis wird durch eine „Übung in Endpersonifizierung“ konstitu-

154 Ronald Hitzler, Anne Honer: „Vom Alltag der Forschung: Bemerkungen zu Knorr Cetinas wissenschaftssoziologischem Ansatz“. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* (1989), H. 4, S. 26–33, hier S. 29. (Hervorhebung im Original).

155 Ebd., S. 26. (Hervorhebung im Original).

156 Der Begriff *Pragmatogonie* wurde von Michel Serres geprägt. Etymologisch setzt er sich aus den griechischen Wörtern *pragma* (Ding, Sache) und *gonos* (entstanden) zusammen und könnte etwa mit „was aus der Sache/Tat entstanden ist“ übersetzt werden. Siehe: Diana Lengersdorf, Matthias Wieser: *Schlüsselwerke der Science & Technology Studies*. Berlin: Springer 2014, S. 223.

157 Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, S. 92f.

iert, d.h. letztlich greifen hier ähnlich hermeneutische Mechanismen wie in den Kulturwissenschaften.¹⁵⁸

Mit der Frage von Distanz und Verstrickung von Forschenden und Gegenstand beschäftigt sich die Ethnologie seit geraumer Zeit, die teilnehmende Beobachtung kann hier mit einer Tradition von Techniken der selbstreflexiven Standortbestimmung zur Seite stehen. Die methodische Klärungsarbeit ist mit dem Eintritt ins Feld nicht abgeschlossen, sondern muss im Verlauf der Forschungsreise immer wieder angepasst werden. Die „Erfahrungswissenschaft“ wird durch Selbstbeobachtung und das Wissen um den konstruierten Blick immer offengehalten. In seiner „Einführung in die europäische Ethnologie“ beschreibt Wolfgang Kaschuba, dass für die Verschriftlichung die Erzählstruktur mindestens genauso wichtig ist wie die Fakten. Er empfiehlt, dass eigene Annahmen und Blickwinkel zugelassen werden und die Erzählung in einer diskutierenden Darstellung präsentiert wird, die schlüssige Ergebnisse als Interpretationen handelt. Abschließend empfiehlt Kaschuba sogar eine ironische Distanz zur eigenen Positionierung.¹⁵⁹ Die Gefahr der Verschriftlichung sieht er darin, dass aus der Feldforschung etwas entsteht, das analytisch und literarisch geglättet nicht mehr viel über den Forschungsgegenstand verrät, sondern vor allem das Thema „Ich und das Feld“ beschreibt.

Wie bereits dargelegt, formuliert Roesner in seinem Entwurf einer Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis das Paradox, dass die Forschenden „Beobachter und Gegenstand“ zugleich sind und deshalb immer wieder neue Verfahren erfinden müssen, wie diese zwangsläufig teilnehmende Beobachtung produktiv gemacht werden kann. Mit dem Verweis auf Flusser führt er aus, dass dieses Dilemma der gegenseitigen Beeinflussung von „Beobachter und Gegenstand“ zwar in allen Wissenschaften gegeben ist, hier aber ungleich gravierender ausfällt.¹⁶⁰ Unschwer lässt sich erkennen, dass die hier skizzierten Reflexionen

158 Karin Knorr-Cetina, Rom Harré: *Die Fabrikation von Erkenntnis: zur Anthropologie der Naturwissenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1984. Zitiert nach: Liggieri: „Diskursive Materialität. Das Labor als Ort ästhetischer Aufschreibsysteme“, S. 63f.

159 Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*, S. 196ff.

160 Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 29.

durch die Schwierigkeit vereint werden, die im Labor oder im Feld gewonnenen, durchaus *subjektiven* Erkenntnisse literarisch zu *objektivieren*. Für die vorliegende Arbeit soll der Versuch unternommen werden, diesem Dilemma durch eine Standpunktverschiebung zu begegnen.

Elke Bippus formuliert in einem Beitrag der Zeitschrift *Bildpunkt* die These, „dass eine (nicht nur) Künstlerische Forschung, möchte sie den Anspruch auf eine kritische Forschung und Wissenspraxis erheben, ihre Methodologie und Epistemologie heute notwendig aus einer feministischen Perspektive heraus entwickeln muss“.¹⁶¹ In Anlehnung an diese Forderung soll hier die Frage entwickelt werden, ob die Feststellung, dass rationales Wissen nie von Interpretation frei ist, nicht zu einer Aufwertung der partialen Perspektive führen kann. Die feministische Biologin und Wissenschaftsforscherin Donna Haraway stellt fest, dass die Illusion von neutraler Objektivität, wie sie in der von den Wissenschaften behaupteten Vogelperspektive zum Ausdruck kommt, als „göttlicher Trick“ gerade *nicht* dazu befähigt, Objektivität zu erzeugen. Eine Objektivität, die mit der Illusion einhergeht, „an allen Positionen zugleich oder zur Gänze an einer einzigen“ zu sein, ist immer selbst-identisch. Ein unmarkierter, entkörperter, unvermittelter Standpunkt, „der alle Differenz produziert, aneignet und lenkt“ kann unmöglich Objektivität produzieren. „Wissen vom Standpunkt des Unmarkierten ist wahrhaft phantastisch, verzerrt, und deshalb irrational.“¹⁶²

Diese Dekonstruktion des in den Wissenschaften herrschenden Objektivitätsparadigmas ist aber keineswegs auf eine Negation der Erkenntnisfähigkeit ausgerichtet.¹⁶³ Wenn man akzeptiert, dass das erkennende Selbst in all seinen Gestalten partial, verkörpert und situiert ist, wird Positionierung zur entscheidenden wissensbegründenden

161 Elke Bippus: „Künstlerische Forschung aus einer feministischen Perspektive“. In: *Bildpunkt Kunst, Forschung, Politik* (2018), H. 45, S. 4–7.

162 Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. von Carmen Hammer, Immanuel Stieff. Frankfurt a. Main: Campus 1995, S. 86f.

163 Eine künstlerisch forschende Arbeit, die sich produktiv mit der von Haraway geforderten Dekonstruktion des zentral-perspektivischen Standpunkts auseinandersetzt, findet sich bei: Emanuel Mathias: „Grenzen der Objektivität. Ein Wahrnehmungsexperiment am Bauhaus Dessau“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 229–242.

den Praktik. Haraway stellt fest: „Einen spezifischen Ort einzunehmen, ist der einzige Weg zu einer umfangreicheren Vision.“¹⁶⁴ Positionierung ist nicht als Relativismus misszuverstehen, sondern ermöglicht als Lokalisierung und Verkörperung erst situierte Wissen, die sich in einer Vermischung von Stimme und Sicht mitteilen. Anstatt einer bornierten „Vereinfachung in letzter Instanz“, kann hier rationales Wissen als machtempfindliche Konversation entstehen, in einem „Prozess fortlaufender kritischer Interpretation zwischen Feldern von Interpretierenden und Dekodierenden.“¹⁶⁵

Die Situietheit des erkennenden Subjekts beruht auf der in der Akteur-Netzwerk-Theorie formulierten These, dass sämtliche Entitäten – Menschen wie technische Apparate – als soziale Akteure zu behandeln sind. Nach Latour besteht die Welt als Wissensobjekt aus einem „Netzwerk von Artefakten, Dingen, Menschen, Zeichen, Normen, Organisationen, Texten und vielem mehr, die in Handlungsprogramme ‚eingebunden‘ und zu hybriden Akteuren geworden sind“.¹⁶⁶ Auch in Haraways Formulierung ist die Welt kein Rohmaterial der Humanisierung, „die Kodierungen der Welt stehen nicht still, sie warten nicht darauf, gelesen zu werden“, erst wenn eine wissenschaftliche Darstellung in der Lage ist, sich auf diese Dimension der Welt als Wissensobjekt einzulassen, kann sie ihre eigene Positionierung erfahren. In Abgrenzung zur Methode der Akteur-Netzwerk-Theorie will Haraway aber nicht auf eine „spezifische Repräsentations- oder Dekodierungs- oder Entdeckungslehre“¹⁶⁷ hinaus, sondern beharrt auf der Kontingenz menschlicher Erkundung als Qualität, denn situierte Wissen schaffen Neugier auf Netzwerke unterschiedlicher Positionierungen. Haraway schlägt eine Unabgeschlossenheit des Wissens vor, das sich in einer Zirkulation von „Dekodierung, Transkodierung plus Übersetzung und Kritik“¹⁶⁸ fortschreibt, das bestreitbar bleibt und somit unerwartete

164 Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*, S. 91.

165 Ebd., S. 90. Haraway verweist hier auf eine Formulierung Althusser's. (Hervorhebungen im Original).

166 Andréa Belliger, David J. Krieger: *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 15.

167 Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*, S. 94.

168 Ebd., S. 90.

Eröffnungen ermöglicht. Mit Verweis auf die in den 60er-Jahren einsetzende Revision der feministischen Perspektive aus Sicht der „Dekolonisierung des Wissens“ hält Bippus fest, dass diese Kritik gerade auch im Sinne einer „selbstkritischen Arbeit am Wissen“ für die künstlerische Forschung von höchster Aktualität sein kann.¹⁶⁹

Für die vorliegende Dissertation ist die von Haraway entworfene Neupositionierung von Rationalität aufschlussreich, da der Promovierende aus biographischen Gründen mit zwei partialen Perspektiven agiert. In meiner Doppelfunktion als freischaffender Szenograph und forschender Akademiker erlebe ich meine Positionierung im Rahmen der Promotion zwangsläufig als situiert.¹⁷⁰ Die Vermischung von Stimme und Sicht ist dieser Arbeit immanent, der Prozess des Verstehens zeigt sich als verwobene Darstellung, im Sinne einer Wissenschaft der „Interpretation, Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen“.¹⁷¹

1.8.2 Ars combinatoria und *zoom-out*

Nach diesem Befund ergibt sich für den Vorgang der Verschriftlichung eine ähnliche Perspektive, wie für die intermedialen Versuchsanordnungen im Musiktheaterlabor, in beiden Arbeitsschritten werden subjektive Interpretationen geschaffen. Die Positionierung der künstlerischen Arbeit wird allgemein als gegeben vorausgesetzt, aber im Rahmen einer Dissertation stellt sich die Frage, wie eine literarische Form gefunden werden kann, die „mit der Krise des philosophischen Totalitätsanspruchs“ Ernst macht und nicht negiert, dass sich auch wissenschaftliche Erkenntnis in einer Vermischung aus Stimme und Sicht mitteilt.¹⁷²

169 Bippus: „Künstlerische Forschung aus einer feministischen Perspektive“.

170 Die Pluralität und Partialität von Wissensbeständen in Haraways Ansatz zeigt sich auch darin, dass sie im englischen Originaltext den Begriff „situated knowledges“ immer im Plural verwendet – in der mir vorliegenden deutschen Übersetzung wird er als „situiertes Wissen“ im Singular formuliert. Sigrid Schmitz: „Cyborgs, situiertes Wissen und das Chthulucene“. <https://soziopolis.de/erinnern/klassiker/artikel/cyborgs-situiertes-wissen-und-das-chthulucene/> (Stand: 12.09.2018).

171 Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*, S. 89f.

172 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden: Philosophische Frühschriften*. Bd. 1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003. Zitiert nach: Busch: „Essay“, S. 236.

Für die Publikation *LaborARTorium* hatte ich gemeinsam mit Anna-Sophie Jürgens die Möglichkeit, mit Florian Dombois einen der im deutschsprachigen Raum profiliertesten Protagonisten der Künstlerischen Forschung zu interviewen.¹⁷³ Er wies uns darauf hin, dass sich ästhetisches Denken in einem schriftlichen Ausdruck verdichten sollte. Dies verdeutlichte er am Beispiel der wissenschaftlichen Antragsprosa:

„Ästhetisch wird dieses Schreiben für mich nicht dadurch, dass man möglichst anders, sagen wir in rot, großer Schrift usw. schreibt, sondern dadurch, dass man in Bezug auf das eigene Anliegen und aus diesem heraus sich am Vorgegebenen abarbeitet. Das scheint mir vergleichbar mit dem Segler, der mit dem vorherrschenden Wind segeln kann – oder gegen ihn kreuzen. Ersteres ist bequemer und schneller, aber das zweite ist, wenngleich anstrengender, durchaus möglich; und man braucht Schratsegel und nicht einfach nur Rahsegel.“¹⁷⁴

Indem Dombois hier gestalterisches Beispiel (wenn auch ex negativo), theoretische Einsicht und Segelkunst aneinanderreicht, beschreibt er das ästhetische Verfahren nicht nur, sondern bringt es beispielhaft zum Ausdruck. Scheinbar Unverbundenes wird hier in einer Assoziationskette als „ars combinatoria“¹⁷⁵ zusammengesetzt, die reicher ist als ihre Einzelteile.

Ein ähnliches Vorgehen stellt Kathrin Busch in ihrem Beitrag zu *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* vor. Im Rückgriff auf Theodor W. Adorno beschreibt sie, dass der Essay für die Verschriftlichung künstlerischer Forschung vorbildhaft sein kann, da er versucht, eine „Utopie der Erkenntnis“¹⁷⁶ einzufangen. Anstatt „subsumierend oder

173 Sein 2006 veröffentlichtes Manifest und eine Replik dazu finden sich online unter: Florian Dombois, Philipp Ursprung: „Kunst und Forschung. Ein Kriterienkatalog und eine Replik“. In: *Kunstbulletin* 2006, H. 4. <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-4-2006/kunst-und-forschung> (Stand: 04.05.2019).

174 Dombois: „Kunst als Forschung. Ein Rückblick. Florian Dombois im Interview mit Anna-Sophie Jürgens und Tassilo Tesche“, S. 35f.

175 Max Bense: „Über den Essay und seine Prosa“. In: *Merkur* 1 (1947), S. 414–424. Zitiert nach: Busch: „Essay“, S. 237.

176 Theodor W. Adorno: „Der Essay als Form“. In: Theodor W. Adorno (Hg.): *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981, S. 9–33. Zitiert nach: Busch: „Essay“, S. 236.

identifizierend“ ein zuvor gewonnenes Wissen zu präsentieren, zeigt er die „Vollzugsform des Erkennens unter den Bedingungen der Darstellung“.¹⁷⁷ Da der Essay sich „auf singuläre Weise den Weg zur Erkenntnis bahnt und seinen Zugang dabei als hochgradig kontingent und konstruiert erkennt“, kann er eine Unabgeschlossenheit des Wissens transportieren und bleibt als tastendes und erwägendes Verfahren „dem Irrtum exponiert“.¹⁷⁸

Um dieses Format für die vorliegende Dissertation zu erschließen, soll hier Buschs Anregung aufgegriffen werden, den Filmessay als Beispiel für eine Ausdrucksform zu untersuchen, in der sich Erkenntnisinteresse und künstlerische Formgebung verbinden. Der filmische Essay arbeitet sowohl mit eigens produziertem Material als auch mit vorgefundenen Objekten. Die Genre Grenzen missachtend nutzt er z. B. *found footage* (aus Fernsehen, Radio, Internet), operiert mit graphischen Texten oder *voice over*, rekonstruiert historische Szenen oder Handlungsstränge aus anderen Filmen. Er verzichtet auf die stringente Handlungsfolge des Spielfilms und unterscheidet sich vom Dokumentarfilm dadurch, dass er keine Fakten zeigen will. Sinn konstruiert sich hier nicht aus der Gesamtnarration, sondern in der Verdichtung von Teilnarrativen, die sich immer wieder an anschaulichen Objekten entspinnen. Unter Zuhilfenahme von Bildern, Assoziationen und Vergleichen entsteht ein Netz aus Korrespondenzen. In dieser ars combinatoria wird eine brüchige Textur gesucht, die das Partielle zulässt und eine Offenheit ermöglicht, die dem Rezipienten einen Anteil an der Sinnproduktion überlässt.¹⁷⁹

Der Rekurs auf den Filmessay ist nicht nur deshalb naheliegend, da ich in der Arbeit mit Video auf der Bühne ähnliche künstlerische Verfahrensweisen anwende.¹⁸⁰ Für die Verschriftlichung meiner Forschungsergebnisse ist er auch anregend, da während meiner Forschungs-

177 Busch: „Essay“, S. 235f.

178 Adorno: „Der Essay als Form“. Zitiert nach: Busch: „Essay“, S. 237f.

179 Vgl. Busch: „Essay“, S. 237.

180 Als Beispiel kann hier die Kombination von Videoaufnahmen aus der Probenarbeit, laringoskopischen Aufnahmen als *found footage* und Diapositiven von anatomischen Tafeln aus der Renaissance dienen, siehe „Die Fragmentierung der Körper in *Vox Humana*“, Kapitel 2.1.1.

tätigkeit eine Fülle von unterschiedlichen Darstellungen entstanden sind, die es zu verknüpfen gilt. Die hier vorgeschlagene ars combinatoria geht davon aus, dass sich am einzelnen Objekt eine Auseinandersetzung entspinnen kann, die reicher ist als die subsummierende Vereinfachung in einem rein chronologisch gegliederten Nachvollzug der Forschungsbewegung.

Dieses Moment der Vertiefung am einzelnen Objekt findet sich auch in der Art und Weise, wie die theoretischen Positionen im zeitlichen Verlauf unserer Laborarbeit behandelt werden. Die Versuchsanordnungen entwickeln sich in der dialogischen Auseinandersetzung mit einzelnen Theoremen. Diese werden in den Blick genommen und, wie Busch im Rückgriff auf Max Bense formuliert, „unter Zuhilfenahme von Assoziationen, Bildern und Vergleichen gleichsam ‚durchexperimentiert‘“.¹⁸¹ Die darauf folgende Versuchsanordnung baut zwar auf dieser fokussierten Erkundung auf, sie entbrennt aber (in der Regel) an einem anderen theoretischen Modell. Der Gesamtdiskurs wird somit durch eine Abfolge von inchoativen Reflexionen gebildet, die keiner anderen Chronologie folgen als der ihres kontingenten Erscheinens im Musiktheaterlabor. Die Darstellung der einzelnen Versuchsanordnungen zeigt immer einen spezifischen gedanklichen Stand, der unsere Forschungsarbeit zu einem bestimmten Zeitpunkt angetrieben hat. Auch wenn einzelne theoretische Modelle in dieser Erkundung mehrmals herangezogen werden (und dann auch explizit genannt werden), ließe sich der Hauptteil meiner Dissertation auch aus der Abfolge dieser Positionen beschreiben.

So beruht das erste Analysekapitel z. B. auf einer Auseinandersetzung mit *Videowelt und fraktales Subjekt* von Jean Baudrillard sowie Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* und Theodor W. Adornos Schrift *Ästhetische Theorie*.¹⁸² Im zweiten Kapitel wird die Frage nach der Abständigkeit des Menschen zu sich selbst anhand Plessners

181 Bense: „Über den Essay und seine Prosa“. Zitiert nach: Busch: „Essay“, S. 237.

182 Jean Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“. In: Ars Electronica (Hg.): *Philosophien der neuen Technologien*. Berlin: Merve 1989, S. 113–131; Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*; Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2016 (= Gesammelte Schriften 7).

anthropologischem Theorem entwickelt.¹⁸³ Im dritten Kapitel des Hauptteils werden Andreas Arndts Buch *Unmittelbarkeit*, Philip Auslanders *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* und John L. Austins *Zur Theorie der Sprechakte* zu Kristallisationspunkten für die Laborarbeit. Darauf aufbauend entspinnt sich eine Auseinandersetzung mit Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* und André Eiermanns postspektakulärem Theorem.¹⁸⁴ Die letzten Analysekapitel nehmen Sybille Krämers Publikation *Medium Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität* als Anlass für eine Erkundung verschiedener Formen von Telepräsenz und fragen mit Bernhard Stiegler nach einem *Denken bis an die Grenzen der Maschine*.¹⁸⁵

Diese unvollständige Liste kann einen Anhaltspunkt geben, an welcher Stelle in dieser Dissertation bestimmte Fragestellungen verhandelt werden. Sie soll aber nicht als ein sinnstiftendes Abschreiten der Entwicklung eines aktuellen theaterwissenschaftlichen Diskurses missverstanden werden. Um diese Lesart auszuschließen, greife ich nochmals auf Buschs Überlegungen zum filmischen Essay zurück. Wie sie feststellt, sind Kamera und Schnitt Darstellungsmedium und Experimentalanordnung in einem, „sie sind der eigentliche Ort der Wissensfunde“.¹⁸⁶ Ausgehend von dieser Beobachtung verfährt die Dissertation mit den einzelnen Versuchsanordnungen wie mit verschiedenen Filmspuren, sie werden am Schreibtisch montiert und in eine neue Anordnung gebracht. Ohne die zeitliche Chronologie unserer Erkundungen im Musiktheaterlabor gänzlich aufzuheben, werden die Versuchsanordnungen durch vorsichtige Schnitte nach der Bewegung einer langsam herauszoomenden Kamerafahrt angeordnet. Die folgende Beschreibung verdeutlicht, wie dieses Vorgehen die Analysekapitel strukturiert.

183 Helmuth Plessner: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003.

184 Arndt: *Unmittelbarkeit*; Auslander: *Liveness*; John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam 2002; Lehmann: *Postdramatisches Theater*; André Eiermann: *Postspektakuläres Theater: die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript 2009.

185 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*; Bernhard Stiegler: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*. Hg. von Erich Hörl. Zürich: Diaphanes 2009.

186 Busch: „Essay“, S. 237.

Im ersten Kapitel des Hauptteils werden Untersuchungen analysiert, die Körperfragmente zeigen. Von diesen Nahaufnahmen zoomte ich heraus, vom fragmentarischen Detail komme ich im zweiten Kapitel zu einem menschlichen Torso, der sich langsam sein Auge-Hand-Feld erschließt. Im dritten Kapitel des Hauptteils steht der Darsteller vor der Leinwand und begegnet seinem Spiegelbild, teilt seine Anwesenheit mit dem Videobild und konfrontiert uns dann mit seiner leiblichen Abwesenheit. Sobald er die Kamera ergreift, wird es möglich, auch das Publikum zu zeigen und dessen Anwesenheit zu hinterfragen. Im letzten Analysekapitel agieren die Darsteller aus einer räumlichen und zeitlichen Entfernung, die nur noch durch mediale Botengänge zu überwinden ist.

Wie sich hier andeutet, lässt diese Bewegung von der scheinbaren Intimität der Detailaufnahme bis zu einer maximalen Distanz und nur noch vermittelten Telepräsenz zu, dass wie in einem Aufziehen der Brennweite immer mehr Akteure ins Bild kommen. Nicht nur die vermittelten Körper der Darsteller spielen mit ihrer zeitlichen und räumlichen Entrücktheit, auch die Zuschauenden sind nicht mehr an die Theatron-Achse gebunden, sondern sie bewegen sich frei auf der Bühne des Musiktheaters.

2. Teil: Digitale Videoauftritte im Musiktheaterlabor

Wie treten Körper in Videoprojektionen auf, und welche Darstellungsphänomene werden durch das Zusammentreffen von vermittelten und leibhaftigen Körpern diskutierbar? Wie interagieren vermittelte und leibhaftige Körper auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters?

In den folgenden Kapiteln werde ich diese primären Forschungsfragen an zeitgenössischen Musiktheaterarbeiten diskutieren und anhand von Versuchsanordnungen weiterentwickeln, die einzelne Darstellungsphänomene im Musiktheaterlabor rekonstruieren und aktuelle theaterwissenschaftliche wie medienphilosophische Modellbildungen untersuchen. Der in den grundlegenden Kapiteln vorgestellte methodische Ansatz ermöglicht einen fortschreitenden Verstehensprozess, in dem sich forschende Theaterpraxis und wissenschaftliche Analyse gegenseitig befördern. In der hier ins Werk gesetzten Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis werden die Forschungsfragen immer wieder neu formuliert und zugespitzt. Diese Offenheit der epistemischen Dinge ermöglicht eine fortlaufende Anpassung und Ausdifferenzierung von Begrifflichkeiten in der Analyse eines beweglichen künstlerischen Arbeitsfeldes, das immer wieder anders mit den zeitgenössischen Mediengewohnheiten und -kompetenzen interagiert. Dieser lebensweltliche Hintergrund erdet die Untersuchung und öffnet sie zugleich für die drängende Frage, wie in der Begegnung von leibhaftigen und vermittelten Körpern auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters die generelle Vermitteltheit sozialer Interaktionen gestaltet wird. Das intermediale Spiel mit der räumlichen und zeitlichen Entkoppelung von Körper und Abbild stellt darüber hinaus die Frage in den Raum, inwieweit sich die apriorischen Konstanten unserer Wahrnehmung als Konstruktionen ausweisen können.

2.1 Körperfragmente

Im Spannungsfeld zwischen den leibhaftigen Körpern der Darsteller*innen und ihrer bewegten Abbilder auf Videoprojektionen und Monitoren fallen auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters immer wieder Körperfragmente ins Auge. Die Fragmentierung von Menschen und Dingen in der Kadrage ist seit ihren Ursprüngen Teil der photographischen und kinematographischen Gestaltung und kann als selbstverständliches Gestaltungselement der Filmästhetik gelten. Auch wenn Robert Bresson, 1975 in seinen *Notes sur le cinématographe*, die „Fragmentierung“ als Gegenposition zur „Repräsentation“ in Anschlag bringt, meint er damit nur eine Verschiebung in der Ästhetik des künstlerischen Produkts Film, aber nicht die viel grundsätzlicheren Veränderungen, die durch das Medium Video über die Art und Weise einbrechen wird, wie bewegte Bilder produziert und vor allem rezipiert werden.¹⁸⁷

Im Unterschied zur Filmprojektion, die mit der Erwartung einer kinematographischen Gesamtwelt, einer großen narrativen Perspektive einhergeht, zitiert die Nutzung von Videobildern auf der Bühne andere Wahrnehmungsweisen. Diese Verschiebung beruht auf einer Demokratisierung der Mittel. Die Nutzung von Camcorder und Videorecorder im Alltag führt zu einer Domestizierung der bewegten Bilder, die Rezeption findet vornehmlich in privaten Räumen statt. Aber nicht nur die mit dem Gebrauch einhergehenden Mediengewohnheiten, sondern auch die Tatsache, dass die günstige Technik aus diesem häuslichen Gebrauch heraus primär lichtschwache Kameras und Wiedergabemedien anbietet, führt dazu, dass auch auf der Bühne oft eine intime Aufnahme- sowie Präsentationsform gewählt wird.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard 1975. Zitiert nach: Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2017, S. 307.

¹⁸⁸ Aktuell lässt sich eine Verbesserung des Preis-/Leistungsverhältnisses von *prosumer*-Produkten ablesen, die sich aber erst langsam auf die technischen Realisationen im Theaterkontext auswirkt. Zum Beispiel haben sich die Preise für Projektoren mit Lichtausbeuten von über 7000 ANSI-Lumen erst in den letzten Jahren von über 10.000 Euro auf ca. ein Drittel reduziert. Siehe: <https://beamer-tests.com/> (Stand: 16.01.2018). Ähnliches gilt für Systemkameras, wie z. B. die Lumix-G-Reihe, die es ermöglichen, günstige, lichtstarke Objektivs auch im Videomodus einzusetzen.

Die Entwicklung der Videotechnik und die mit ihr einhergehende Medienpraxis im Alltag kann hier nur gestreift werden, es ist aber festzustellen, dass die Nutzung von Video auch auf der Bühne mit spezifischen Wahrnehmungsdispositiven einhergeht, die sich auf die künstlerische Arbeit auswirken. Auch in meiner eigenen Arbeit mit (multiplen) Kameras auf der Bühne bemerke ich eine Multiplizierung der Wahrnehmung. Blicke, die sich an den einzelnen Körperteilen festbeißen und den einen idealen Blick, den Blick der Zuschauenden auf der Theatron-Achse, in eine fraktale Wahrnehmung auflösen.

Die Fragmentierung der Körper auf den Bildschirmen und die endlose Duplikation dieser Körper in den videographischen Signalprozessen der Videobänder ist als Teil einer generellen Veränderung der Bildästhetik zu sehen, in deren Kontext Video als Übergangsmedium zwischen analoger und digitaler Bildlichkeit erscheint.¹⁸⁹ Wie Gernot Böhme 1999 feststellt, ist die Frage „Was ist ein Bild?“ durch die Befreiung der Bilder in den digitalen Medien wieder völlig offen. Böhme greift in seiner Definition des Bildes bis auf Platon zurück, der das Bild in der Begegnung von Original, Medium und Betrachter beschreibt. Nachdem sich das Bild erst vom Original, d. h. bei Böhme von seiner mimetischen Abbildungsfunktion, gelöst hat und auch die Verselbstständigung des Bildes gegenüber dem Betrachter spätestens seit der extensiven Alltagsnutzung der Fotografie abgeschlossen ist, deren Fotos keinen Referenten mehr brauchen, findet mit der Digitalisierung die Unabhängigkeit vom Träger (Medium) ihre Vollendung. Das Bild verschmilzt nicht mehr mit dem Bildträger, sondern besteht in dem klar definierten, abzählbaren Informationsgehalt, der zugleich endlos reproduzierbar und im Gehalt beliebig veränderbar ist.

Die Emanzipation des Bildes von den Dingen geht laut Böhme gleichzeitig mit einer Zunahme des pragmatischen Gewichts der Bilder einher. „Ein wachsender Anteil des Lebens, jedenfalls in den fortgeschrittenen Industrienationen, spielt sich im Bereich der Bilder ab.“

¹⁸⁹ Spielmann präzisiert diese genetische Feststellung und bezeichnet Video als Figurationsmedium, in dem Elemente analoger und digitaler Bildlichkeit zusammenkommen. Vgl.: Spielmann: *Video*, S. 21.

Böhme schließt seine Überlegungen mit folgendem Ausblick auf die Realität der Neuen Medien: „[D]er einzelne Mensch erfährt seine eigene Verbildlichung lustvoll als Steigerung seines Seins, wenn er nicht gar – durch Entfremdung vom leiblichen Spüren – sich selbst erst im Video als wirklich erfährt.“¹⁹⁰

Einen, in seiner Hellsichtigkeit ungleich dunkleren Blick, auf die mit den Videobildern einhergehende Entfremdung formuliert Jean Baudrillard, elf Jahre früher, in seinem Vortrag „Videowelt und fraktales Subjekt“, anlässlich der *ARS ELEKTRONICA* 1988 in Linz. Im Folgenden werde ich, in einer ersten theoretischen Annäherung, auf diesen Text Bezug nehmen.

Ausgehend von einem analytischen Nachvollzug einiger Aspekte dieses Vortrags, versuche ich dann, meine (damalige) Baudrillard-Lektüre an einer eigenen Videoarbeit von 2009 für das Musiktheater *Vox Humana*¹⁹¹ am Oldenburgischen Staatstheater dingfest zu machen. Im Zentrum dieser Videoarbeit standen fragmentierte Großaufnahmen der Gesichter des Ensembles, die ich auf einer großen, bühnenfüllenden Projektion immer wieder unterschiedlich, singend und sprechend, kombinierte. Zuerst versuche ich nachzuzeichnen, wie sich meine theoretische Beschäftigung in diese konkrete szenographische Arbeit eingeschrieben hat, um dann das reflexive Potenzial meiner künstlerischen Entscheidungen aus heutiger Perspektive unter Zuhilfenahme von weiteren philosophischen und künstlerischen Positionen zu erschließen.

Diese frühe Theaterarbeit kontrastiere ich mit einer späteren Versuchsanordnung, anlässlich von *The Navidson Records*¹⁹² an der Biennale für Neues Musiktheater München (2016), in der wir verschiedene Darsteller*innen mit den technischen Anforderungen und ästhetischen Möglichkeiten der Bildgeneration eines digitalen Video-Setups konfrontierten. In diesem computergenerierten Live-Video-Setting nutzten

190 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*. München: W. Fink 1999, S.133.

191 *Vox Humana – The Singing Machine*, Musiktheater für Stimmkünstler und Instrumentalisten, von Leo Dick, Marcel Saegesser, Tassilo Tesche, Uraufführung am 04. Juni 2009 am Oldenburgischen Staatstheater.

192 *The Navidson Records*, Präsentation an der Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater 29.05.–03.06.2016 sowie am KTB Bern 08.–11.09.2016.

wir die Münder der Darsteller*innen als Blickfenster, um eine gestaffelte Bildfolge aus vier übereinandergelegten Gesichtern zu erzeugen. Dieses Experiment soll zum einen zeigen, wie wir ein szenographisches Instrument aus einer Musiktheaterarbeit im Versuchslabor weiterentwickeln und im Rahmen einer späteren Arbeit präsentieren. Zum anderen lässt sich an dieser Arbeit zeigen, wie in der Arbeit mit Gesichtsfragmenten immer wieder ganz andere Bedeutungsebenen der Großaufnahme erlebbar werden.

Im Anschluss stelle ich eine Versuchsanordnung aus dem Musiktheaterlabor vor, in der wir mit drei Körperfragmenten arbeiteten, zur Mimik gesellt sich die Gestik von Hand und Fuß. Videoaufnahmen dieser drei Akteure wurden in parallelen Projektionen gegenübergestellt, wobei wir ihre Wiedergabe jeweils mit einfachen computergenerierten Verfremdungen bearbeiteten. Ich fokussiere hier Versuche, in denen wir mit verschiedenen Abspielgeschwindigkeiten operierten. In der Analyse stellt sich die Frage, welche Bedeutungsregister von den einzelnen Körperfragmenten angesprochen werden und wie sich die unterschiedlichen Tempi auf die szenische Lesbarkeit der Bewegungen auswirken.

Das Kapitel Körperfragmente abschließend, werde ich mit François Sarhans *Finger and Mouth* von 2017 eine Arbeit untersuchen, die ebenfalls mit dem szenischen Potenzial von Bewegungen der Körperfragmente Hand, Fuß und Mund spielt. Diese zufällige Übereinstimmung in der Wahl der Körperfragmente ist durchaus glücklich. Denn diese aktuellere Arbeit¹⁹³ bietet für mich die Möglichkeit zu analysieren, wie das künstlerische Potenzial dieser Fragmentierung von einem anderen zeitgenössischen Musiktheatermacher genutzt wird. Die Untersuchung dieser Arbeit bildet auch deshalb einen sinnvollen Abschluss des ersten Teils der Analysekapitel, da Sarhan die Körperteile in *Finger and Mouth* im Spannungsfeld zwischen Video- und Livedarbietung agieren lässt und ich dieses Spannungsfeld in den darauf folgenden Kapiteln in den Fokus rücken werde.

¹⁹³ Die Berliner Fassung von *Finger and Mouth* konnte ich 2018 im Rahmen des Festivals BAM! erleben, <https://bam-berlin.org>. François Sarhan: „Gestern und Morgen – Die Wahrheit über die Villa Elisabeth“, Premiere am 22.09.2018.

2.1.1 Fraktale Körper in Baudrillards Videowelt

„Wir nähern uns immer mehr der Oberfläche des Bildschirms, unsere Augen sind im Bild gleichsam verstreut. Wir halten nicht mehr die Distanz des Zuschauers zur Bühne, die Konventionen der Szene sind vergangen. [...] Und doch ist das Bild, das auf dem Bildschirm erscheint, paradoxerweise immer Lichtjahre entfernt, es ist immer ein Tele-Bild. Es befindet sich in einer ganz eigentümlichen Entfernung, die man als *für den Körper* unüberwindbar bezeichnen kann.“¹⁹⁴

Diese Schilderung Baudrillards klingt heute wie eine Beschreibung der trügerischen Nähe der Internetbilder, wie sie uns der Umgang mit dem Smartphone vermittelt. Tatsächlich wurden die Grundlagen des World Wide Web aber erst ein Jahr nach der Formulierung dieses Textes entwickelt.¹⁹⁵ Was wie eine Beschreibung des Computermonitors anmutet, meint hier die „Video- und Stereokultur“, und der „Bildschirm“ ist der Bildschirm des Video Home Systems (VHS) oder der in dieser Zeit in den Broadcasting Services genutzte Kontrollbildschirm. Baudrillard beschreibt den Bildschirm als virtuell, als unerreichbar:

„Das virtuelle Bild ist zugleich zu nahe und zu fern: zu nahe um wahr zu sein (um die richtige Nähe des Szenischen zu haben), zu fern, um falsch zu sein (um den Zauber des Künstlichen zu haben). Daraus folgt, dass es weder wahr noch falsch ist und dass es eine Dimension eröffnet, die nicht mehr genau die des Menschen ist; eine exzentrische Dimension, die der Depolarisierung des Raumes und der Auflösung der Gestalten des Körpers.“¹⁹⁶

Das trügerische Distanz/Nähe-Verhältnis der Videobilder führt in seiner Analyse zu einer „fraktalen Reduplikation“ des Körpers. Zerstückelung in Großaufnahmen und Vervielfältigung von Details sind

194 Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S. 121. (Hervorhebungen im Original).

195 Die Grundlagen des World Wide Web wurden 1990 am CERN von Tim Berners-Lee geschaffen, eine Kopie der ersten Webpräsenz ist immer noch unter info.cern.ch einzusehen. (Stand: 16.01.2019).

196 Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S. 122.

als Reaktionen auf die unmögliche Überwindung der Distanz zu den gezeigten Körpern zu lesen. In den Darstellungen der Videokultur wird der Körper „zu einer bloßen Vielfalt von Oberflächen, zum Gewimmel zahlreicher Objekte, darin sich seine Endlichkeit, seine begehrenswerte Darstellung und seine Verführungskraft verlieren“.¹⁹⁷ Der Bildlichkeit dieser Körperfragmente haftet nach Baudrillard eine sexuelle Prägung an. Seine Analyse der Pornographie liest sich wie eine Beschreibung der in den 90er-Jahren entstehenden Skulpturen von Jake und Dinos Chapman, in denen, wie auf den damaligen Pornowebsites, die Körper ineinander übergehen, zu einer Oberfläche verschmelzen, auf der ein Gewimmel von Geschlechtsteilen angeordnet ist.¹⁹⁸

„Die Pornographie mit ihrer extremen Promiskuität zerlegt den Körper in seine kleinsten Teile und die Gesten in kleinste Bewegungsmomente. Und unser Verlangen gilt gerade diesen neuen kinetischen, numerischen, fraktalen, künstlichen, synthetischen Bildern, weil sie [...] aufgrund ihrer übertriebenen Wahrhaftigkeit und Deutlichkeit geschlechtlos [sind]“.¹⁹⁹

Baudrillards Schriften entziehen sich dem wissenschaftlichen Duktus, sein Anliegen ist die „Radikalisierung aller Hypothesen“.²⁰⁰ Seine als Fiktion konzipierte Theorie soll Phänomene wie unter einem Vergrößerungsglas zeigen, er wählt die methodische Übertreibung als Mittel, um den beschleunigten Transformationsprozessen des Realen gerecht zu werden. Wie Wolfgang Kramer feststellt, wollen seine Aussagen sich nicht als Teil einer Ideengeschichte einreihen, sondern ihren Ausgang von konkreten Ereignissen und Situationen nehmen. In der Konsequenz führt das zu einem methodisch ungeschützten Denken, das sich gegen alles Prinzipielle wendet, „[e]ine Philosophie, die ohne System-

197 Ebd., S. 116f.

198 Ein Beispiel aus dieser Phase der Brüder Chapman: *Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model* von 1995, <http://jakeanddinoschapman.com/works/zygotic-acceleration-biogenetic-de-sublimated-libidinal-model-enlarged-x-1000/> (Stand: 26.01.2019).

199 Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S. 116.

200 Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes und Seitz 1982, S. 12.

anspruch vom Singulären und Okkasionellen ausgeht, bleibt notwendigerweise Fragment“.²⁰¹

Gerade das Fragmentarische dieser Theorie-Fiktion ist für die künstlerische Arbeit äußerst anregend, daher ist der hier in Ausschnitten wiedergegebene Text Baudrillards für mich ein Schlüsseltext, dessen Auswirkungen auf die praktische Arbeit sich gerade aus seiner radikalen und gleichzeitig fragmentarischen Emphase ergeben.²⁰² Wie angekündigt werde ich im Folgenden ein Projekt vorstellen, das im Entwurfsprozess von der Lektüre Baudrillards geprägt wurde und an dem ich konkrete Berührungspunkte zwischen der Baudrillard'schen Theorie und meiner szenographischen Arbeit mit Video entwickeln kann.

Die Fragmentierung der Körper in *Vox Humana*

Für meine Videogestaltung bei *Vox Humana – The Singing Machine*²⁰³ experimentierte ich sehr direkt mit der fraktalen Reduplikation des Körpers, indem ich Nahaufnahmen von Haut sowie fragmentierte und vervielfältigte Körperteile auf der Bühne projizierte.

Die Szenographie der Produktion bestand aus einem großen Setzkasten mit elf unterschiedlich großen und in zwei Stockwerken übereinandergestapelten Kästchen, in denen je eine Darstellerin oder ein Darsteller untergebracht war.²⁰⁴ Die dramatische Setzung der Produktion war ein ironisch szientistisches Spiel. Wir erzählten in einer collagehaften Textkaskade von der absurden Suche eines verrückten Wissenschaftlers nach der perfekten Stimme. In den einzelnen Kästchen waren unterschiedliche Archetypen von Sänger*innen angeordnet, die von diesem fiktiven Stimmforscher zu Experimenten missbraucht wur-

201 Wolfgang Kramer: *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt: zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*. Münster; New York: Waxmann 1998, S.12.

202 Baudrillard selbst reflektiert den „wahnsinnigen Blick“ seiner Theoriearbeit. Siehe: Jean Baudrillard, Carlos Oliveira: „Die scheinbare Auferstehung der Geschichte als Anfang vom Ende. Jean Baudrillard im Gespräch mit Carlos Oliveira“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 10.04.1993, S. 3. Zitiert nach: Kramer: *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt*, S.12.

203 *Vox Humana – The Singing Machine*, Musiktheater für StimmkünstlerInnen und InstrumentalistInnen, von Leo Dick, Marcel Saegesser, Tassilo Tesche, Uraufführung am 4. Juni 2009 am Oldenburgischen Staatstheater.

204 Siehe Abbildung 1, Szenefoto *Vox Humana*.

den. Durch die Art und Weise, wie dieser die Singmaschine stimulierte, aber auch durch deren behauptete, durchaus widerständige Fehlerhaftigkeit, kam es zu immer neuen klanglichen Erkundungen im kompositorischen Zusammenspiel der Gesangsstimmen. Die gebaute Szenographie als dramaturgische Maschine unterstützte den Mechanismus dieses Spiels. Zum Beispiel konnten die einzelnen Kästchen durch Licht und Video ein- bzw. ausgeschaltet werden, wodurch die jeweils darin verharrenden Sänger*innen aktiviert oder deaktiviert wurden. Zum anderen wurde durch Leitungen und Hörrohre der akustische Kontakt zwischen den Kästchen ermöglicht, oder wieder abgestellt, und die verschiedenen Elemente dieser gesanglichen Wunderkammer konnten somit für Augenblicke in Kontakt treten.

Da die Szenographie für diese Produktion sehr früh, im Zuge einer ersten Konzeption (also auch vor Libretto und Komposition) entstand, konnte die Idee des Setzkastens während des Arbeitsprozesses die Funktion einer kreativen Schablone annehmen. Die dramaturgische Maschine fungierte als morphologischer Kasten, als Matrix, in der die Welt der Dinge nach ihrer Zeichenhaftigkeit angeordnet werden. Die Nachtigall, eine Sängerin, die eine Vogelstimme nachahmt, sitzt in einem der oberen Kästchen auf einer Stange, während der Naturbass ganz unten in der Erde gräbt.

Bei den Aufführungen saß das Publikum sehr nah an den Darsteller*innen auf einer recht steilen Tribüne und konnte die einzelnen Kästchen dadurch frontal einsehen. Die bauliche Struktur aus weiß gestrichenem Holz, sozusagen das Raster des Setzkastens, stand frei in der Mitte des Aufführungsortes, einer ehemaligen Exerzierhalle. Da die Rückseite der Kästchen von einer Rückprojektionsfolie gebildet wurde und die Vorderseite über einen großen Zeitraum von einer semitransparenten Gaze (Schleierneßel) verschlossen war, konnte ich die Szenographie von beiden Seiten mit raumfüllenden Projektionen bespielen. In diesem Setting nahmen die Projektionen auch inhaltlich einen wichtigen Platz ein. Um die Bedeutung der Projektionen in Bezug auf die oben beschriebene Baudrillard'sche Analyse reflektieren zu können, möchte ich kurz ein paar Ausschnitte der Aufführung wiedergeben.

Bevor die singende Maschine *Vox Humana* einen leibhaftigen Menschen vor den Vorhang treten lässt, vergehen über 15 Minuten der Aufführung. Der erste Auftritt ist rein akustisch, Schritte, hinter dem Publikum beginnend, nähern sich der Vorbühne, per Dolby Surround nicht nur hör-, sondern im Aufführungsraum regelrecht verortbar gemacht. Dann werden einzelne, durch halbhohe Wände abgetrennte Abteile im Proszeniumsbereich, die den Weg der (oder des) Unsichtbaren kränzen, nach und nach durch Licht belebt, man hört sogar das Verharren und den von unsichtbarer Hand betätigten Lichtschalter. Zuletzt begeben sich die Schritte zu einem leeren Rednerpult, dort markiert nun ein kreisförmiger Spot auf dem Boden das Innehalten der schattenlosen Person, ein trichterförmiger Lautsprecher auf dem Rednerpult gibt die Geräusche eines Wasserglases und das Rascheln von Papier wieder. Endlich erklingt die Stimme eines (sich nun als männlich herausstellenden) Darstellers, der sich als Stimmforscher vorstellt. Der erklingende Sprechtext ist verrauscht und verknistert und darüber hinaus von einer wissenschaftlichen Rhetorik geprägt, die nahelegen könnte, es handle sich um eine Tonbandaufnahme aus der Mitte des letzten Jahrhunderts.

Nach den ersten begrüßenden Worten wird auf der großen Projektionsfläche hinter dem Rednerpult die laringoskopische Nahaufnahme sich bewegender Stimmlippen projiziert.²⁰⁵ Das Video gibt Anlass zur Vermutung, dass wir hier direkt in den Körper des Sprechenden blicken, zwischen Stimmklang und medizinischer Nahaufnahme fehlt sozusagen nur die menschliche Oberfläche, also das optische Angesicht des darstellenden Subjekts. Dieser erste Auftritt der Videoprojektion ist kreisförmig, die pulsierenden Stimmlippen erscheinen durch die Lochblende des *Mickey Mouse Cartoons*, das Video markiert seinen ersten Auftritt als sein eigener kreisförmiger Spot.

Nach kurzer Zeit kommen zur zeitgenössischen laringoskopischen Videoaufnahme und der angestaubten Wissenschaftssprache des Vortrags Diaprojektionen hinzu, die anatomische Zeichnungen von der Renaissance bis heute zeigen.²⁰⁶ Die Reibung zwischen den, von den verschiedenen Medien zitierten, unterschiedlichen Zeitkontexten wird

205 Siehe Abbildung 2, Szenenfoto *Vox Humana*.

206 Siehe Abbildung 3, Szenenfoto *Vox Humana*.

durch diese, das Video überlagernde, Diaprojektion noch vergrößert. Der Diaprojektor steht sichtbar, wie ausgestellt, vor der ersten Zuschauerreihe. Der Rhythmus der Projektionen reagiert auf die Gestaltung des Sprechtextes, der Motor des Karussells, das Klicken des Schiebers, das Erscheinen des nächsten Diapositivs ist musikalisch auf den Text komponiert. Nach einiger Zeit verharrt die Diaprojektion bei dem Bild eines anatomischen Theaters, der berühmten Gravierung von Willem Swanenburgh (1610), die das anatomische Theater der Universität Leiden zeigt.²⁰⁷ Das Theater wird in diesem Moment als Hypermedium²⁰⁸ vorgeführt und gleichzeitig als verstaubtes anatomisches Theater abgebildet, darüber hinaus wird akustisch eine Kunstgattung erlebbar, in der Medien unterschiedlicher historischer Herkunft in einen intermedialen Austausch treten können.

Während die Geräusche des Diaprojektors von einer Soundcollage aufgegriffen und weitergesponnen werden, wird die laryngoskopische Aufnahme langsam in ein Videobild überblendet, das den Diaprojektor zeigt.²⁰⁹ Dabei zeigt die virtuelle Kamera diesen von hinten, inklusive der Diaprojektion, die Aufnahme des anatomischen Theaters wird somit verdoppelt, erscheint als Bild im Bild. Die Videoprojektion blickt dem Diaprojektor sozusagen über die Schulter, schaut ihm scheinbar live bei der Arbeit zu. Man könnte auch meinen, der Diaprojektor erscheint im Anschnitt *over shoulder*, also in einer Kamerastellung, wie wir sie von Dialogen im Film kennen.

In dieses ausbalancierte System aus Klangcollage der Geräusche des Diaprojektors, der Diaprojektion selbst und der Doppelung dieser Projektion durch den Beamer, greift nun endlich sichtbar ein Mensch ein. Ein männlicher Arm in einem Laborkittel greift auf der Videoprojektion (noch nicht leibhaftig!) nach dem Diaprojektor und schaltet diesen aus.²¹⁰ Im gleichen Moment erlischt tatsächlich die Diaprojektion, und die Videoprojektion zeigt den erloschenen Diaprojektor. Das vorher als Live-Video erscheinende Bild des Diaprojektors *bei der Arbeit* entpuppt

207 Inzwischen auf Wikipedia einzusehen: https://de.wikipedia.org/wiki/Anatomisches_Theater#/media/File:Anatomical_theatre_Leiden.jpg

208 Siehe Kapitel 1.2: Der aktuelle Medienbegriff im zeitgenössischen Musiktheater.

209 Siehe Abbildung 4, Szenenfoto *Vox Humana*.

210 Siehe Abbildung 5, Szenenfoto *Vox Humana*.

sich als Aufzeichnung, und auch der Störfaktor Mensch ist nur optisch anwesend und als Aufnahme (räumlich und zeitlich) entrückt. Langsam nimmt die Klangcollage diese neue Entwicklung akustisch auf und steigert das Rauschen des Beamers zu einem Sturm, in den sich langsam, wie von fern, Aufnahmen von digital verfremdeten Stimmen mischen, in der Anmutung zwischen Gesang und Sinuskurve changierend. Jetzt wird der große Schleier, der bisher als Projektionsfläche diente, das erste Mal von hinten durchleuchtet, die Außensilhouette des Bühnenbildes wird sichtbar, und nach und nach erscheinen die drei Worte *the singing machine* als Übertitelung für dieses Bild.²¹¹ Die Buchstaben sind in Punkte aufgelöst, wie Sterne. Diese entstehen durch Lochbohrungen in einer Holzfläche, die von der Rückseite beleuchtet werden – ein Lichteffekt, so alt wie die künstliche Beleuchtung im Theater.

Bis zu diesem Moment, wir befinden uns in der Schilderung ungefähr bei Minute acht der Aufführung, sind verschiedene Medien als darstellende Mittel zum Auftritt gekommen. Mit szenographischen Mitteln, durch Licht, Dia- und Videoprojektion wird eine wissenschaftliche Vermittlungssituation zitiert,²¹² die akustischen und visuellen Mittel könnten dabei auch aus einem Technikmuseum entliehen sein. Informationsfetzen erklingen aus den Dingen, die Soundcollage unterstützt atmosphärisch den Kontext der behaupteten Wissensvermittlung, Bilder werden aus versteckten und sichtbaren Apparaturen projiziert, die Beleuchtung fokussiert die akustischen Vorgänge und betitelt inhaltlich. Die Maschine agiert, sie reproduziert das mediale Echo ihres behaupteten Erschaffers ohne sichtbaren Impuls einer lebenden Hand.

Da diese technische Vorstellung aber im Rahmen einer Theatervorstellung stattfindet und der Abend als Musiktheater adressiert wurde, ist das Publikum mit der Erwartungshaltung angereizt, musizierende und singende Darsteller*innen zu erleben. Je näher die medialen Hervorbringungen an die abwesende Präsenz einer leibhaftigen Darstellung heranreichen, desto schmerzlicher wird diese Erwartung enttäuscht.

211 Siehe Abbildung 6, Szenenfoto *Vox Humana*.

212 Die von Leo Dick, Marcel Saegesser und mir erdachte Musiktheaterproduktion *Vox Humana – The Singing Machine* trug lange den Arbeitstitel *eine Powerpointperformance*.

Alle Präsenzeffekte deuten ins Leere, sowohl die akustischen, wie z. B. die Verortung der Schritte im Dolby Surround oder die intime Mikrofonierung der Stimme, die die Nebengeräusche der Spracherzeugung hörbar macht, als auch die visuellen, wie z. B. das Spiel mit der Liveness des Videos, das den Diaprojektor wie auf einer Überwachungskamera zeigt, oder der runde Auftrittsspot, der ohne Schatten bleibt.

Die medial hergestellte, frontale Adressierung, durch eine sichtlich abwesende Person zwingt das Publikum dazu, diese Abwesenheit des Adressierenden selbst aufzufüllen. Dafür bieten sich zwei Richtungen an, zum einen die ergänzende Imagination des bisher nur medial anwesenden Darstellers und zum anderen die Vorstellung, dass das szenographische Setting selbst als darstellendes Subjekt aktiv ist. Die laringoskopische Aufnahme oder der Diaprojektor könnten als mediale Entäufferungen der *Singing Machine* betrachtet werden.

Sicher deutet sich hier eine Verschiebung der Wahrnehmung an, wie Heiner Goebbels sie in Bezug auf seine mit Klaus Grünberg erdachte Produktion *Stifters Dinge* (2007) konstatiert: „Mit der Abwesenheit der Darsteller werden die Dinge, die Theatermittel und Bühnenelemente selbst zu Protagonisten der Szene.“ Anstatt die „Intensität, Präsenz und Expressivität“²¹³ eines leibhaftigen Menschen auf der Bühne zu nutzen, zeigt *Stifters Dinge* ein Theater der Dinge, versammelt mechanische Klaviere und Vorhänge, Wasser, Steine, Metallplatten. Das Bedürfnis nach einer leiblichen Anwesenheit kann auf mechanische Vorgänge von Bühnenelementen und auf *echte* Materialien sowie auf das Spiel mit deren Aggregatzuständen (Regen, Trockeneisnebel) übertragen werden.

Bei *Vox Humana* wird in den ersten 15 Minuten selbst ein Kontakt zu diesen materiellen Ersatzkörpern verweigert, die Szenographie zeigt (abgesehen von einigen Objekten im Proszenium, sowie dem Diaprojektor) vor allem den akustisch und visuell im Video vermittelten, aber fehlenden Darsteller. Anstatt eine anthropomorphe Maschine als Surrogat anzubieten, wird eher das Scheitern von verschiedenen Einzelmedien (Sprachaufnahme, Surround-Klang, Standbild, Überwachungs-

213 Heiner Goebbels: „Real Time in Oberplan – Stifters Dinge als ein Theater der Entschleunigung“. In: Heiner Goebbels (Hg.): *Heiner Goebbels – Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S. 59–70, hier S. 63.

kamera) inszeniert. Unter Zuhilfenahme von akustischen und visuellen Präsenzeffekten wird das, im Sinne Baudrillards, trügerische Distanz/Nähe-Verhältnis der unerreichbaren Körper in Szene gesetzt.

Nachdem der Schriftzug *the singing machine* sichtbar geworden ist, geht die Soundcollage langsam in Atemgeräusche über, und die einzelnen Abteile des Setzkastens werden eines nach dem anderen von hinten durchleuchtet. Das Publikum sieht durch den Schleiernessel und vor der nun durchleuchteten Operafolie nach und nach die Silhouetten der Darsteller*innen, die wie Puppen unbeweglich verharren. Sie werden als Teile eines wissenschaftlichen Tableaus vivant präsentiert, begrenzt und eingeordnet im Setzkasten und entrückt zwischen den opaken Textil- bzw. Folienschichten. Ihre Körper erscheinen dabei zweidimensional wie Scherenschnitte vor einer weißen Lichtfläche. Da das Bild einige Zeit steht, kann man sehen, dass die Silhouetten sich leicht bewegen, man sieht ihre Atmung, die Puppen sind lebendige Darsteller*innen.

Parallel zu dieser Wahrnehmung verändert sich langsam die Rückprojektion, und die einzelnen Kästchen werden nicht mehr von weißem Licht hinterleuchtet, sondern von Videoaufnahmen atmender Haut, jedes Kästchen zeigt dabei einen anderen Teint und Rhythmus. Es sind Nahaufnahmen von ca. drei mal fünf Zentimeter großen Hautpartien der verschiedenen Darsteller*innen, mit deutlich sichtbaren Details, wie z. B. Haare, Muttermale oder andere Verfärbungen (Kratzer, Rötungen ...). Die Silhouetten des Tableaus vivant werden nun von Großaufnahmen der Hautoberflächen grundiert.²¹⁴ Ein weiteres Mal werden sehr verschiedene Blicke auf den Körper gegenübergestellt, unterschiedliche Abstände inszeniert, ohne dass das Publikum den gesamten Bühnenraum einsehen kann. Während die Hautprojektionen sichtbar bleiben, beleben sich die Figuren zunehmend, die Atemgeräusche der Klangcollage werden von den Darsteller*innen aufgegriffen und langsam in individuelle Atem- und Einsingübungen übergeführt. Diese Stimmgeräusche nehmen zu, bis die Figur des Wissenschaftlers auftritt, der den Vorhang (per Knopfdruck) öffnet und das Schauspiel nun endlich beginnen lässt.

214 Siehe Abbildung 7, Szenefoto *Vox Humana*.

Ich überspringe in dieser Darstellung die folgenden 30 Minuten der Aufführung, in denen die einzelnen Darsteller*innen als Vertreter eines bestimmten Stimmfachs vorgestellt und in verschiedenen Ensembles eingesetzt werden. Wie zu vermuten war, führt die Suche nach der perfekten Stimme zu einem Wettbewerb, in dem sich die einzelnen Qualitäten der stimmlichen Darstellung gegenseitig aufheben. Hier möchte ich den Fokus auf die Wiederkehr des Körpermotivs in der Videogestaltung setzen. Dieses Motiv wird gegen Ende der Inszenierung weiterentwickelt und kann als spezifische Antwort dieser Inszenierung auf die oben ausgeführte fraktale Reduplikation der Körper in der „Video- und Stereokultur“ gelesen werden.

Die Durchführung des Körpermotivs in der Videoprojektion beginnt damit, dass das Hautmotiv wieder aufgegriffen und verwandelt wird. Wenn, wie angedeutet, der Wettbewerb der Stimmen zunimmt und die Maschine überhitzt, tauchen hinter den sich stimmlich verausgabenden Darsteller*innen Nahaufnahmen ihrer Münder auf.²¹⁵ Hinter jeder/jedem einzelnen Sänger*in wird in der Rückprojektion der eigene grimassierende Mund gezeigt, die vorhin im Verborgenen stattfindenden Einsingübungen werden wie zu einem ironischen Kommentar der jeweiligen stimmlichen Höhepunkte herangezogen. Während sich die musikalische Komposition zunehmend in der Überlagerung von verschiedenen Loops verfängt, wird die stimmliche Überhitzung mit einem visuellen *Gebrabbel* gedoppelt: Die Münder vollführen nun immer die gleichen, wenige Sekunden langen Grimassenloops, wodurch der Eindruck verstärkt werden soll, dass sich die gesamte szenische Apparatur aufgehängt hat, als wäre bei einer Schallplatte die Nadel hängen geblieben. Diese zunehmend hektische und sinnentleerte Bewegung wird plötzlich abgebrochen, der opake Vorhang wird geschlossen und der Neustart eingeleitet.

Wenn die *singing machine* wieder hochfährt, bleibt der Vorhang aus Schleiernessel geschlossen. Was hier erwacht, unterscheidet sich nun sowohl akustisch als auch visuell von den ersten Versuchen. Scheinbar geschützt vor den Blicken und aus der Erschöpfung heraus ergibt sich

215 Siehe Trailer *Vox Humana* Min. 03:38. <https://vimeo.com/150768401>

eine andere Einstellung zum gemeinsamen Musizieren, und das Einsingen klingt zunehmend wie ein harmonischer Chor.

Die *singing machine* entpuppt sich im weiteren Verlauf der Aufführung als eine Frankenstein'sche Bühnenkonstruktion, die sich ihrem Erschaffer widersetzt und seine Forschung erst nach dem mehrmaligen Zusammenbruch aller ihrer darstellenden Mittel, scheinbar aus sich selbst heraus vollendet. Diese durchaus plakative Setzung kommt nicht nur musikalisch zum Ausdruck, das Zusammenklingen wird auch visuell in der Videogestaltung durchgeführt. In Anlehnung an die Nahaufnahmen der Mäuler zeigt die Rückprojektion nun ein zusammengesetztes Gesicht. Die mittleren drei Abteile des Setzkastens unten bilden einen gemeinsamen Mund, und die oberen zeigen die Augenpartie.²¹⁶ Das Bild vereint die fragmentierten Gesichter der Darsteller*innen zu einem gemeinsamen Antlitz, mit dem die *singing machine* jetzt überdimensional und lebendig in das Publikum blickt. Dabei bleibt der Blick abstrakt, die einzelnen Gesichtsfragmente stehen für sich, die Bewegungen sind nicht aufeinander abgestimmt, bilden aber trotzdem eine sinnvolle bildnerische Einheit.²¹⁷

Die geschlechtslose Deutlichkeit des Details

Hier ergeben sich inhaltlich zwei Anknüpfungspunkte. Die eine Fährte führt mich zurück zu Baudrillard. Das Gesicht hat etwas Beunruhigendes, „der Vergrößerung des Zooms haftet eine sexuelle Prägung an“ oder wie Baudrillard im Weiteren feststellt: „Aus nächster Nähe betrachtet, gleichen sich alle Körper und Gesichter. Die Großaufnahme eines Gesichts ist ebenso obszön wie ein von nahe beobachtetes Geschlechtsteil. Es ist ein Geschlechtsteil.“²¹⁸ Diese Beobachtung scheint auf die vorliegende Arbeit in frappierendem Maße zuzutreffen, denn das überdimensionale fragmentierte Gesicht wurde von vielen Zuschauern als verstörend empfunden.²¹⁹ Tatsächlich kann man mit

216 Siehe Trailer *Vox Humana* Min. 05:25. <https://vimeo.com/150768401>

217 Siehe Abbildung 8, Szenenfoto *Vox Humana*.

218 Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S.116.

219 Diese Aussage stützt sich auf Gespräche mit einzelnen Zuschauer*innen. Für die Verunsicherung, die durch die laryngoskopischen Aufnahmen ausgelöst wurde, gibt es Belege in verschiedenen Kritiken der Aufführung, dort wurden diese Bilder als unappetit-

Baudrillard darüber übereinkommen, dass ein ca. sechs Meter breiter und aus verschiedenen Körpern zusammengesetzter Mund den Kontext des Gesichts vergessen lässt und in seiner additiven Fleischlichkeit auch an Geschlechtsteile gemahnt.

Die herausfordernde Wirkung könnte auch darin liegen, dass die einzelnen Gesichtsteile stellvertretend die unterschiedenen Körper der Darstellenden zeigten und eine geschlechtliche Zuordnung geradezu einforderten und das Gesicht trotzdem als Gesamtes in seiner Zusammengesetztheit ambivalent blieb. Die Vergrößerung erscheint in diesem Falle also sowohl sexuell herausfordernd als auch, um die oben zitierte Formulierung zu gebrauchen, in ihrer „Deutlichkeit geschlechtslos“. Die Oszillation zwischen Detail und Gesamtausdruck mag somit zu einem Gefühl der metasexuellen Desorientierung geführt haben.²²⁰

Außer Frage steht, dass sich die im Video gezeigten Körper durch ihre Größe und Positionierung, durch ihre übertriebene Zweidimensionalität, auf der das Auge wandern kann, dem normalen Zugriff des Publikums entziehen. Sie entfernen sich aber auch schlicht dadurch, dass die Tebilder der Körper Videoaufnahmen sind, die im Vorfeld getätigt wurden und hier in Zeitschlaufen angelegt projiziert werden. Vielleicht wird die „exzentrische Dimension“ des Videosettings aber auch dadurch verstärkt, dass sich zwischen den Projektionsflächen die leibhaftigen Körper der Darsteller*innen befinden. Es scheint so, als würde die Videoprojektion die Tebilder der Körper zeigen und die leibhaftigen Körper gleichzeitig verdecken. Die Körper der Darsteller*innen erscheinen, abgepackt zwischen Textil und Folie und konfrontiert mit ihren eigenen fraktalen Reduplikationen, nicht mehr ganz anwesend, sie sind „zu nahe, um wahr“ und „zu fern, um falsch zu sein“.²²¹

lich oder „obszön“ bezeichnet. Ein Beispiel: Annedore Beelte: „Trivial Pursuit für Insider“, *taz* vom 09.06.2009, <https://www.taz.de/Archiv-Suche!/646936&s=Trivial+Pursuit+für+Insider+...&SuchRahmen=Print/>, (Stand: 01.01.2019).

²²⁰ „Metasexualität ist ein produktiver Zustand der Desorientierung des Begehrens, der die Kategorien der Sex-Geschlecht Identität und der sexuellen Orientierung herausfordert.“, siehe: Stefan Lorenz Sorgner, Jaime del Val: „Ein Metahumanistisches Manifest“. In: *metabody.eu* 2016, <http://metabody.eu/wp-content/uploads/2016/02/Metahumanistisches-Manifest-german.pdf>, (Stand: 01.01.2019)

²²¹ Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S.122.

Wie erröten digitale Maschinen?

Die zweite Fährte führt zu der Taxonomie der kinematographischen Bilder, wie sie Deleuze in *Das Bewegungs-Bild* vornimmt. Dort heißt es: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.“²²² Was aber ist das Gesicht? „Das Gesicht ist die organtragende Nervenschicht, die den Hauptanteil ihrer allgemeinen Beweglichkeit aufgegeben hat und die nach Belieben alle Arten lokaler Bewegungen, die der Körper sonst verborgen hält, aufnimmt und ausdrückt.“²²³ Ähnlich wie in Deleuzes Schilderung die Großaufnahme einer Standuhr zum Gesicht wird, trifft diese Definition, wenn man von den biologischen Begrifflichkeiten abstrahiert, auch auf die Bühnenkonzeption von *Vox Humana* zu. Der Setzkasten schränkt die Bewegungen der Darsteller*innen ein, wird zur „Erscheinungsfläche“ und rückt dabei „alle Arten lokaler Bewegungen“ in den Vordergrund. Nach Deleuze könnte also die Bühnenkonstruktion auch ohne Videoprojektionen als Gesicht wahrgenommen werden: „Immer dann, wenn wir an etwas die zwei Pole von reflektierender Oberfläche und intensiven Mikrobewegungen entdecken, können wir sagen: Die Sache ist wie ein Gesicht [...] sie hat ein ‚Gesicht bekommen‘ (visagéifiée), und nun starrt sie uns an (dévisage), sie betrachtet uns“.²²⁴ In dieser Logik wird die beschriebene Videoprojektion zu einer Doppelung des Gesichts, denn die Maschine selbst ist schon Affektbild, Großaufnahme und Gesicht. Die Projektionsfläche wird zu einer zusätzlichen temporären Oberfläche, zu einer Haut, auf die Blicke fallen.

Wie Anna Romanenko und Björn Kühn in ihrem „Versuch über das Erröten“ schreiben, wird uns die eigene Hautoberfläche als kommunikative Membran vor allem dann bedeutsam, wenn sie sich im Erröten selbstständig macht.²²⁵ Die Fähigkeit zu erröten wird in ihrer Arbeit als menschliche Affizierbarkeit entwickelt, die sich der Intentionali-

222 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S.123.

223 Ebd., S.124.

224 Ebd.

225 Björn Kühn, Anna Romanenko: „Blush, Drei Versuche zum Erröten“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2015, S.269–280.

tät entzieht.²²⁶ An der Oberfläche, unter den fremden Blicken oder sogar durch diese verstärkt, schwindet die Kontrolle des Subjekts, das Erröten zeigt diesen Kontrollverlust an. Die Urszene des Errötens findet sich nach Romanenko und Kühn im Sündenfall, mit dem ersten Erröten setzt gleichzeitig die menschliche Erkenntnis ein: „[E]s ist das erste Gewahrwerden eines Körpers als Objekt und der Beginn seiner Endlichkeit.“²²⁷ Gleichzeitig gibt dieses Signal auch die Möglichkeit zu einem „Komplotz zwischen dem Sehen und dem sich zu sehen Gebenden“. Das Erröten deuten Romanenko und Kühn als Urszene der Kunst, da die Kunst Oberflächen bereitstellt, die für den Blick gedacht sind, sich im Betrachten einlösen. Wenn man das Erröten als Dispositiv für eine Gegenüberstellung mit einem Kunstwerk annimmt, so findet im Akt des Betrachtens auch immer eine subtile Verletzung der Grenze statt, der fremde Blick unterstellt dem Kunstwerk Affizierbarkeit, macht es zum Objekt des Blicks, oder wie es Romanenko und Kühn zuspitzend ausdrücken: „Ein solcher Blick ist automatisch gewaltbehaftet.“²²⁸

In *Vox Humana* wird die atmende Haut vergrößert und ausgestellt, wie oben geschildert, zeigen die Detailaufnahmen dabei auch Muttermale und Irritationen, die Detailaufnahmen sollen ganz bewusst eine Verletzlichkeit der Oberfläche zur Darstellung bringen. Diese Hautbilder erhalten durch die Vergrößerung aber gleichzeitig eine Künstlichkeit, die sie vom leibhaftigen Körper, von einem tatsächlichen Gegenüber entfernen. Sie wurden von uns mit der Absicht eingesetzt, ein abstraktes Bild von Körper zu inszenieren, das die einzelnen Abteile des Setzkastens überspannt.

Bei der Suche nach einem Videobild, das den Kontrollverlust der Maschine zeigen kann, kamen wir während der Probenarbeit auf eine andere, einfache, aber wirkungsvolle Idee: Wir experimentierten mit verschiedenen Formen von Bildrauschen. Wenn sich die Maschine, wie zuvor geschildert, wegen *Überhitzung* aufhängt, überblendete ich ein

226 Kühn/Romanenko behandeln das Erröten weitgehend unabhängig vom Gefühl der Scham, da Affekt und ästhetische Erscheinung nicht deckungsgleich sind. So ist z. B. Scham auch ohne Erröten möglich, und das Erröten kann auch in anderen Affekten gründen, wie z. B. Ärger, Wut oder freudiger Erregung.

227 Kühn/Romanenko: „Blush, Drei Versuche zum Erröten“, S. 267.

228 Ebd., S. 273.

Farbrauschen mit Sonnenspiegelungen im Wasser.²²⁹ Und in der zuletzt beschriebenen Szene gegen Ende der Aufführung, wenn sich nach dem Neustart das Gesicht zusammensetzt und die Maschine scheinbar zu ihrer Subjektivität erwacht, ließ ich das Bild in ein Helligkeitsrauschen übergehen, das sich dann langsam in eine homogene weiße Fläche auflöste.²³⁰ Diese Bildlösungen wählten wir aufgrund ihrer Lesbarkeit, wir gingen davon aus, dass jeder/jede Zuschauer*in (noch) das Rauschen des Fernsehers kennt, das sich bei analogen Geräten einstellt, wenn kein Signal eingeht. Darüber hinaus bot diese Idee auch transmediales Potenzial, da wir in der Tonspur mit weißem Rauschen arbeiten konnten, mit einem akustischen Phänomen, das als Störungssignal bekannt ist. Auch wenn wir uns der Banalität der künstlerischen Lösung bewusst waren, erschien uns das Rauschen als sicheres wie eingängiges, visuelles und akustisches Gestaltungsmittel, um den Kontrollverlust der Maschine zu zeigen.

Im Nachhinein erscheint mir interessant, dass sich das digital erstellte Rauschen aus einer zufälligen Anordnung der Pixel ergibt. Bildrauschen zeigt Lichtpunkte verschiedener Farbe und/oder Helligkeit, den Bestandteil, aus dem sich alle digitalen Videobilder zusammensetzen, nur im Rauschen erscheinen sie ungeordnet. Das Bildrauschen des Fernsehers kann dadurch ausgelöst werden, dass die Antenne elektromagnetische Schwingungen bzw. ein elektromagnetisches Grundrauschen auffängt. Dabei wurde oft behauptet, dass sich in den Bildern auch die kosmische Mikrowellenhintergrundstrahlung abbilden könnte, tatsächlich bildet das Rauschen aber die (viel stärkere) Eigenstrahlung der verbauten Teile (der elektrischen Widerstände und Wandler im Gerät) ab. Dieses Rauschen ist in der technischen Apparatur also immer vorhanden, es wird nur durch andere, stärkere Signale überstimmt. Wie im Erröten, kommt im Rauschen ein innerer Zustand zum Ausdruck, ein durch die Apparatur selbst hergestelltes Signal wird sichtbar. Meine Hypothese ist, dass wir mit dem Bildrauschen in *Vox Humana* deshalb ein adäquates Bild für eine immanente Störung des

229 Siehe *Vox Humana*-Ausschnitte, Min.: 1:02 bis 1:12, <https://vimeo.com/150768401>.

230 Siehe Abbildung 9, Szenenfoto *Vox Humana*.

Systems gefunden haben, da hier verbildlicht wird, wie mit dem Kontrollverlust das Innere der Maschine an die Oberfläche dringt.

Zwischen den Projektionsflächen

Im resümierenden Nachvollzug der Darstellungen, die ich hier in Konzentration auf die Videogestaltung versammelt habe, lässt sich mit Hofmannsthals berühmtem Credo festhalten, dass wir versuchten, die Tiefe unserer Reflexionen an der Oberfläche von *Vox Humana* zu „verstecken“.²³¹ Zur Erinnerung: Das trügerische Distanz/Nähe-Verhältnis zwischen Objekt und Betrachter, in der von Baudrillard prognostizierten Videowelt, zeigt sich an der Oberfläche, auf der „unsere Augen [...] gleichsam verstreut“ sind.²³² Die Projektionsflächen unserer Videos zeigen Gesichter, die als Affektbilder die „räumlich-zeitliche[n] Koordinaten“ vergessen lassen.²³³ Aber auch in der räumlich-szenographischen Konzeption von *Vox Humana* konzentrierten wir uns auf die Oberfläche und verzichteten bewusst darauf, die Bühnentiefe zu nutzen. Wie die menschliche Haut bildete die Szenographie eine Membran in drei Schichten. Zwischen den zwei opaken Projektionsflächen befand sich nur eine dünne Schicht aus Zellen, die kaum Tiefe hatten. An dieser dreifachen Oberfläche mussten sich alle Phänomene zeigen: Mal konnte der Blick über fragmentierte und rekonstruierte Gesichter wandern. Mal erschien auf der Oberfläche der äußeren Membran eine laringoskopische Aufnahme, und der Blick drang scheinbar bis in die Kehle, mal ging er bis in die Zellen, in denen die Darsteller*innen als Platzhalter von Stimmfächern agierten, als wären sie in Vivarien gesperrt. Auf der Rückwand dieser Zellen wurde die atmende Haut der Darsteller*innen sichtbar, als würde sie von der inneren Membran gespiegelt und an die Oberfläche zurückgeworfen. Mit diesem Verweilen an den Oberflächen konfrontierten wir das Publikum mit der Frage, was unter dieser atmenden, transluzenten und nicht zuletzt klingenden Membran zum Leben erwacht. Anstatt die Repräsentation eines Bühnengeschehens anzustreben, konzentrierten wir uns darauf,

231 Hugo von Hofmannsthal: *Buch der Freunde*. Leipzig: Insel 1922, S. 56.

232 Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S. 121.

233 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 144f.

Mechanismen der Präsentation zu zeigen. Der Fokus lag nicht auf einer linearen Narration oder auf dem Identifikationsangebot durch ausgestaltete Bühnenfiguren, sondern auf dem Zusammenspiel der Gestaltungsmittel. Dabei behandelte die dramaturgische Maschine von *Vox Humana* Medien und Darsteller*innen gleich: Die Projektionen zeigten Diapositive, medizinische Filme und bei den Proben produzierte Aufnahmen, um die szientistische Perspektive des Spiels zu untermauern, sowie sie aus den Darsteller*innen Fallbeispiele machte die, zwischen den zwei Membranen eingesperrt, kaum Luft zum Atmen haben. Die Auflistung ihrer morphologischen Merkmale in Setzkasten und Split-screen führte zu einer zunehmenden Entindividualisierung der Darsteller*innen. Zu Anfang sprachen die Akteure dieses Spiels noch mit widersprüchlichen Stimmen, aber dann fand die Maschine nach und nach, sowohl visuell als auch akustisch, zu einhelligen Aussagen. So entstand durch das *gemeinsame Atmen* der Haut auf dem Video und der Darsteller*innen zwischen den Membranen aus dem Bühnenobjekt ein anthropomorphes Multividuum.²³⁴ Das spätere Rauschen entfernte die Maschine von den menschlichen Akteuren und brachte in dieser Störung eine andere Form der Nähe zum Ausdruck. Hier war es ein analoger Effekt, der aus einer vergangenen Medienepoche herangezogen wurde. Das Zitat einer nostalgischen Technikwahrnehmung machte es möglich, dass die Vertrautheit der Flimmerkiste auf die szenographische Maschine übergang. Gleichzeitig wurde die Aktivierung dieser historischen Medienerfahrung von uns szenisch aber so umgesetzt, dass die leibhaftigen Körper der Darsteller*innen vom Publikum nicht mehr wahrgenommen werden konnten.

Für eine Analyse dieser Momente im Nachhinein ist aufschlussreich, dass wir bei *Vox Humana* in der Schichtung historischer Medien Remediatierungsprozesse auf die Bühne brachten.²³⁵ Die Repräsentation eines Mediums in einem anderen, wie sie zum Beispiel in der

234 Zum Ich-Konstrukt des Multividuums in der Lyrik aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, siehe: Jorge Steffen: „Das perspektiverzeugende Medium in der ‚Confessional Poetry‘ am Beispiel von Sylvia Plath, Anne Sexton, Robert Lowell und John Berryman“. Dissertation, Berlin: Technische Universität, 2008, S. 55f.

235 Zum Begriff der Remediatierung siehe: Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 2003. Siehe vertiefend Kapitel 2.3.4.

akustischen wie visuellen Durchführung des Motivs des Rauschens erlebbar wurde, zielte aber nicht auf eine Reibung der Medien untereinander. Die Unterschiedenheit der Gestaltungsmittel (Video/Elektroakustik) wurde davon verdeckt, dass ihre Effekte ähnliche Lesarten anboten und auf eine gegenseitige Verstärkung ihrer Wirkung ausgerichtet waren. Darüber hinaus wurde das Rauschen als visueller und akustischer Effekt genutzt, der die Körper der Darsteller*innen verdeckte, die szenische Darstellung unterbrach, aber nicht im Sinne einer intermedialen Anverwandlung kontaminierte. Die Diskussion dieser frühen Arbeit im Rahmen der Forschungsgruppe führte dazu, dass wir im Weiteren versuchten, mediale Schichtungen zu vermeiden, in denen sich die Medien additiv verstärken oder in denen sich die menschlichen und nichtmenschliche Akteure gegenseitig verdecken. Für die Untersuchung der künstlerischen Möglichkeiten des Videos im zeitgenössischen Musiktheater bietet es sich an, Versuchsanordnungen zu erstellen, in denen Bruchkanten zwischen medialen Prozessen erfahrbar werden.



Abbildung 1: Szenenfoto *Vox Humana*

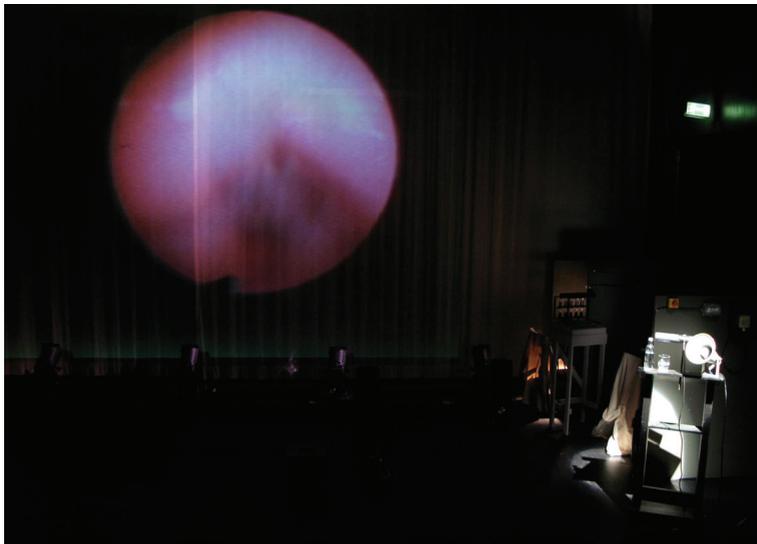


Abbildung 2: Szenenfoto *Vox Humana*



Abbildung 3: Szenenfoto *Vox Humana*

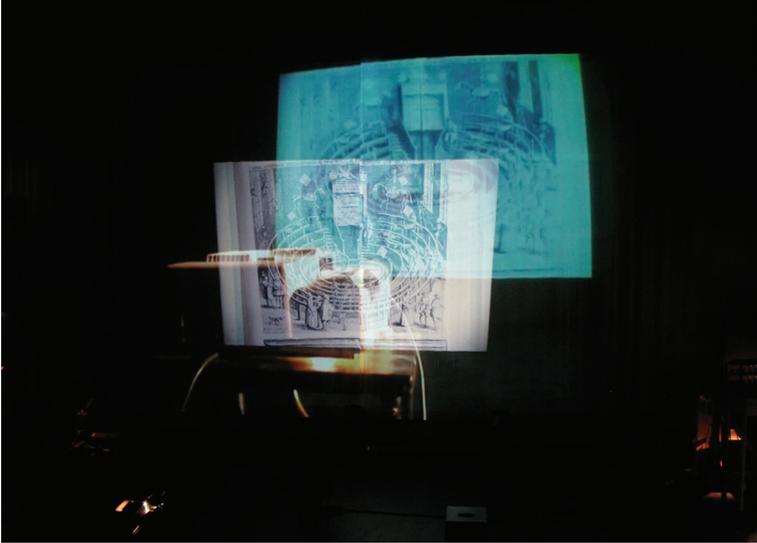


Abbildung 4: Szenenfoto *Vox Humana*

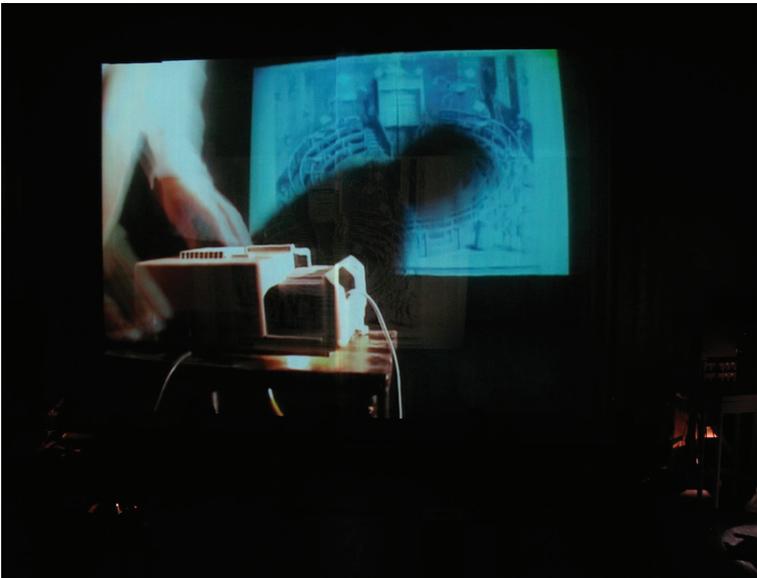


Abbildung 5: Szenenfoto *Vox Humana*

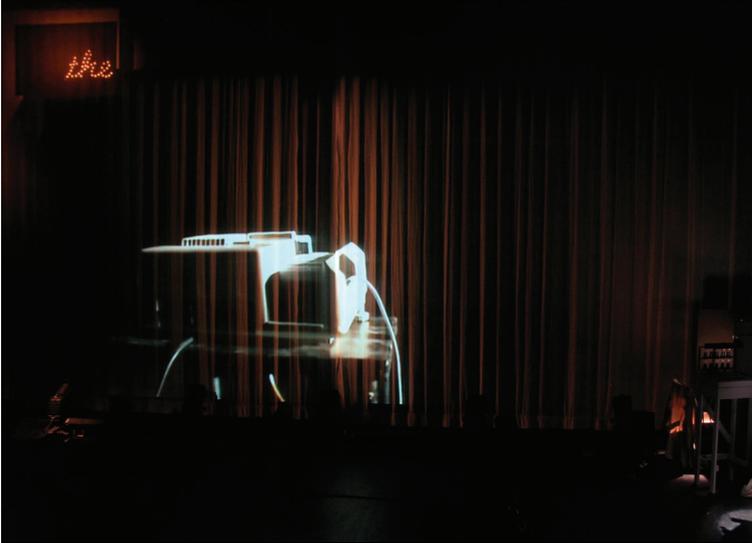


Abbildung 6: Szenenfoto *Vox Humana*



Abbildung 7: Szenenfoto *Vox Humana*



Abbildung 8: Szenefoto *Vox Humana*



Abbildung 9: Szenefoto *Vox Humana*

2.1.2 Körperfragmente im Musiktheaterlabor

Im Folgenden stelle ich zwei Versuchsanordnungen aus dem Musiktheaterlabor vor, in denen wir auf ganz unterschiedliche Weise mit Gesichts- und Körperfragmenten experimentierten. Im Unterschied zu *Vox Humana* sind diese Versuchsanordnungen im Rahmen der Forschungsgruppe konzipiert, bei Forschungstreffen erstellt²³⁶ und stellen beide konkrete Experimente zu spezifischen Forschungsfragen dar.

MundHoch4 (2016) ist eine Arbeit aus der dritten Phase unserer Forschungsarbeit, in der wir den Computer als Instrument der intermedialen Theaterpraxis nicht nur im Labor nutzten, sondern in theatralen Präsentationsformen zur Diskussion stellten.²³⁷ In diesem Fall stellten wir uns die Frage, wie ein Video-Setup als performatives Instrument genutzt werden kann und wie wir mit dem Angebot der digitalen Technik umgehen, Bilder in Echtzeit auf der Bühne zu erstellen. Obwohl man behaupten könnte, dass sich die Arbeit in der Videogestaltung als eine Weiterentwicklung von *Vox Humana* darstellt, lag der Fokus weniger auf der Bildwirkung der Videoprojektion, sondern stärker auf der performativen Aktion ihrer Erstellung.

Die zweite Versuchsanordnung *Hand, Fuß und Mund* (2013) ist aus der ersten Phase unserer Laborarbeit, in der wir uns auf die Suche nach, für unsere Arbeit, adäquaten Methoden der künstlerischen Forschung machten. Unsere Forschungsfrage war hier, welche Wirkungen ein bestimmtes Gestenrepertoire der Körperfragmente *Hand, Fuß und Mund* in der Nahaufnahme transportieren kann und wie sich die Lesbarkeit der Bewegungen in der Gegenüberstellung verschiedener Tempi der Wiedergabe verändert.

²³⁶ *Hand, Fuß und Mund* wurde während einer Workshop-Phase erarbeitet, die Leo Dick, Cyrill Lim und ich vom 01.–04. März 2013 in der Blackbox der HKB Bern abhielten. *MundHoch4* wurde am 23. und 24. Februar 2016 während eines Workshops im Studiengang Théâtre Musical an der HKB Bern erprobt. Sehr wohl unterscheiden sich die Arbeiten in der Art und Weise, wie sie präsentiert und dokumentiert wurden: *Hand, Fuß und Mund* wurde nur intern präsentiert und dokumentiert. *MundHoch4* wurde im Rahmen der performativen Installation *The Navidson Records* bei der Münchener Biennale für Neues Musiktheater 2016 gezeigt.

²³⁷ Zu den verschiedenen Arbeitspaketen, siehe Kapitel 1.7.3.

MundHoch4: Video als szenisches Instrument der Vokalperformance

Mit *MundHoch4* stelle ich eine Versuchsanordnung aus dem Musiktheaterlabor vor, in der wir wieder, aber auf vollkommen andere Art und Weise als bei *Vox Humana*, mit einer Multiplikation von Gesichtsfragmenten arbeiteten. Anstatt verschiedene Münder neben- und übereinander zu stapeln, brachten wir mehrere Münder in einer *mise en abyme* ineinander gestaffelt zur Anordnung. Unsere Forschungsabsicht bestand bei dieser Arbeit vor allem darin, ein szenisches Spiel zu entwerfen, das den Herstellungsprozess der Videobilder auf die Bühne bringt und damit das Video-Setup als Instrument der Darstellung erschließt.

Um das hier zum Einsatz kommende Live-Video-Setup zu analysieren, ist es notwendig, die szenographischen Details darzulegen. Das Video-Setup bestand aus vier Kameras, die ich in einer Videoprojektion zusammenführte. Dafür nutzte ich Endoskop-Kameras und eine Videosoftware, die für das Live-Videomixing bei VJ-Sets entwickelt wurde und die Live-Videosignale von bis zu vier USB-Kameras einschleifen und dabei in Echtzeit mit Filtern und Effekten bearbeiten kann.²³⁸ Die Software ermöglichte es, die Live-Videos der Gesichter in vier Ebenen übereinanderzulegen und das Innere des Mundes durch einen Luminance-Key-Effekt jeweils transparent werden zu lassen, d. h. die geöffneten Münder wurden in unserer Versuchsanordnung jeweils zu Blickfenstern, in denen der nächste Mund auf der darunterliegenden Ebene sichtbar wird. So entstand aus den Mündern eine gestaffelte Folge von Fenstern, und die Gesichter der Darstellerinnen erschienen als eine *mise en abyme* aus Gesichtsfragmenten.²³⁹

Die räumliche Konfiguration bestand bei der Präsentation im Rahmen von *The Navidson Records*²⁴⁰ aus einer Spielfläche von zwei mal vier Metern sowie einem vor der Bühne aufgebauten 1,6 mal 2,2 Meter großen Zelt, genauer: einem weißen Innenzelt, das sich unter der sichtbaren Rundbogenkonstruktion spannte.²⁴¹ Auf der linken Seite des Raums,

238 Modul8 von GarageCube: <http://www.garagecube.com/modul8/> (Stand: 21.01.2019).

239 Siehe Abbildung 10, Szenenfoto *The Navidson Records/MundHoch4*.

240 *The Navidson Records*, Präsentation an der Münchener Biennale, internationales Festival für neues Musiktheater 29.05.–03.06.2016 sowie am KTB Bern 08.–11.09.2016.

241 Siehe Abbildung 11, Szenenfoto *The Navidson Records/MundHoch4*.

im Publikumsbereich vor den Bühnenpodesten, stand ein Tisch mit Computer und Monitor, das Publikum konnte somit bei Interesse aus der Nähe verfolgen, wie die Bilder während des Experiments mithilfe der Videosoftware bearbeitet wurden. Die Videoprojektion wurde von innen auf die weiße Textilfläche des Innenzeltes projiziert, wobei der Projektor selbst aber im verschlossenen Zelt nur als diffuse Lichtquelle sichtbar wurde. Da die Projektion zur Bühne hin ausgerichtet war – sie füllte die Seitenfläche des Zeltes aus, die von den Darstellerinnen aus sichtbar war –, wurde das Publikum, das um das Zelt herum vor der Bühne Aufstellung nahm, erst nach einiger Zeit auf die Projektion aufmerksam. Bei Betreten des Raums konnte es gut sein, dass die Performance schon lief und die Darstellerinnen scheinbar seltsame Dinge unternahmen, die im ersten Augenblick umso rätselhaft erschienen, da das mithilfe der Endoskop-Kameras erstellte Videobild nicht von allen Zuschauenden aus einzusehen war. Wesentlich für die szenische Situation war dabei die Entscheidung, die nur fünf Zentimeter langen Endoskop-Kameras so auf Mikrofonständer zu montieren, dass sie auf den ersten Blick wie kleine, verkabelte Mikrofone (z. B. Lavalier/Ansteckmikrofon) und nicht wie Kameras erschienen. Bei einer Aufstellung von je einer Musikerdarstellerin an je einem Mikrofonständer ergab sich dadurch das Bild eines verstärkten Vokalkonzerts mit vier Sängerinnen.

Aus dieser räumlichen Grundsituation leiteten wir ein improvisiertes Bewegungsvokabular ab, das wir mit den Darstellerinnen in den verschiedenen Versuchen erkundeten. Die *Gesangskombo*, bestehend aus den Instrumentalistinnen Noemie Brun, Marie-Clémence Delprat, Katelyn King und Lana Kostic, spielte mit klischierten Körperhaltungen, Gesten und Artikulationsbewegungen von A-cappella-Gruppen.²⁴² Nur geschah hier alles fast lautlos, d. h. die Darstellerinnen führten chorische und kanonische Sprechweisen vor, versuchten sich in Gesangsposen und kleinen improvisierten Choreographien, ohne zu singen oder laut zu sprechen. Als Grundmaterial für diese ironischen Echostrukturen nutzten wir Elemente der Kompositionen, die in anderen Räumen der

242 In den Vorstellungen kam es zu Besetzungsvarianten mit Béatrice Gaudreault-Laplante oder Estelle Costanzo anstatt Lana Kostic.

Installation an den gleichen Abenden musikalisch dargeboten wurden.²⁴³ Da die Text- und Gesangspartien hier aber fast stimmlos vorgeführt wurden, erinnerte die Darbietung an die ASMR-Videos der YouTube-Kultur²⁴⁴, die mit ihren Nahaufnahmen und ihrer Konzentration auf die Nebengeräusche der Artikulation, das *Knatschen* und *Schmatzen* des Stimmapparates erlebbar machen und eine intime Situation erzeugen.

Das hier eingefangene Live-Videosignal wurde aber nicht akustisch verstärkt, sondern nur visuell gezeigt. Die Kameras waren so auf die Gesichter der Darstellerinnen gerichtet, dass sie beim lautlosen Singen vor allem die Münder zeigten sowie in den Pausen des Gesangs dann andere Fragmente der Gesichter, je nachdem, welches Gesichtsteil vor die Kameras rückte. Dabei ist noch anzumerken, dass die von uns verwendeten Endoskop-Kameras an ihrer Spitze jeweils mit LEDs ausgestattet waren, die im Bühnenlicht zwar kaum sichtbar sind, aber auf kurze Entfernung das sichtbare Feld der Kamera ausleuchteten und ein schnelles Abnehmen der Sichtbarkeit in der Tiefe des Bildes ermöglichten.

Abgesehen von der schon erwähnten Grundanlage der Szene, also der ironischen Auseinandersetzung mit Bewegungsabläufen von A-capella-Gruppen, bestand die Spielvorgabe für dieses Experiment in einer Aufgabe für die Videogestaltung. Die Darstellerinnen sollten versuchen, ihre auf das Zelt projizierten Gesichtsfragmente beim Singen/Sprechen ineinander zu verschränken. Da die Darstellerinnen sehen konnten, wie ihre Gesichtsteile auf dem Zelt wiedergegeben wurden, konnten sie aktiv versuchen, diese Bild-im-Bild-Folgen zu gestalten. Das Video-Setup wurde von ihnen wie ein visuelles Instrument bespielt, das in Interaktion mit den Kameras und dem Computer Bilder produzieren kann.

Wie schon erwähnt, wurden die Live-Signale der Kameras in die Videosoftware eingeschleift, wo jede der vier Kameras auf einen einzelnen Bildlayer gesetzt war. Diese vier Bildlayer wurden übereinander gestapelt, wie Fotografien, die sich gegenseitig abdecken. Mithilfe eines

243 Es handelte sich um Kompositionen von Rosalba Quindici und Ole Hübner.

244 Autonomous Sensory Meridian Response. Siehe: Sebastian Meineck: „Termin beim ASMR-Doktor: Kopf-Orgasmus durch Geflüster“. In: *Spiegel Online* vom 27.05.2015. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/asmr-kopf-orgasmus-durch-gefluester-ein-selbstversuch-a-1035567.html> (Stand: 09.02.2019). Ausführlich widme ich mich diesem Phänomen in Kapitel 2.3.4.

Luminance-Keys wurden diese Layer aber dort transparent geschaltet, wo im jeweiligen Kameraausschnitt dunkle Bereiche im Bild waren, in diesen Bereichen wurde dann das jeweils darunterliegende Videobild sichtbar.²⁴⁵ Dabei war es möglich, die Dunkelheit so zu definieren, dass z. B. das Innere des Mundes transparent und zwischen den Lippen und den leuchtend sichtbaren Zähnen der jeweils darunterliegende Mund sichtbar wurde. Mit der Möglichkeit, jedes Videobild unabhängig zu skalieren, ergab sich im Idealfall eine Abfolge von immer kleiner werdenden Mündern in Mündern. Oder Münder, in denen Augen sichtbar werden, oder sonstige Gesichtsfragmente, die vor der jeweiligen Kamera dargeboten wurden.

Wie angedeutet, lag unser Hauptaugenmerk in dieser Versuchsanordnung darauf, eine Liveperformance zu entwickeln, die es uns ermöglichen sollte, in einer spielerischen Auseinandersetzung zu überprüfen, wie mit den Anforderungen und Begrenzungen eines Videoinstrumentes umgegangen werden kann.²⁴⁶ In der praktischen Arbeit mit diesem Video-Setup wurden verschiedene Spannungsfelder erfahrbar, auf deren Darstellung ich in meiner weiteren Analyse abzielen möchte.

Das eine Spannungsfeld ergab sich zwischen den verschiedenen performativen Aufgaben, d. h. zwischen dem musikalisch-szenisch und dem optisch-technisch motivierten Spiel. Die Aufmerksamkeit der Darstellerinnen wurde primär durch die ungewohnte Aufforderung zur Videobildproduktion gebunden. Die im Gesang grundierten, chorischen Artikulationsbewegungen bekamen durch dieses technisch visuelle Movers eine Brechung. Durch die ungewohnte technische Aufgabe wurde eine Verfremdung ihrer gewohnten Bühnenpräsentation initiiert. Um den Anforderungen und Begrenzungen des Videoinstrumentes nachzukommen, wurden die Bewegungen vor den Mikrofonständern oft verlangsamt, was dazu führte, dass auch bestimmte Silben im *sotto voce* stattfindenden Artikulationsvorgang gedehnt wurden, um ein bestimmtes Bild länger aufrecht zu erhalten. Manchmal kam es

²⁴⁵ Ein ähnlicher Filtereffekt ist unter dem Begriff Blue- oder Greenscreen-Technik bekannt.

²⁴⁶ Zu den „affordances“ und „constraints“ des Musizierens, siehe: Jin Hyun Kim: „Embodiment musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstrumentes“. In: Michael Harenberg, Daniel Weissberg (Hg.): *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 105–117, hier S. 109.

auch zu einem vollkommenen Aussetzen der musikalischen Phrase, und die Darstellerinnen verharrten in Posen, die auf den ersten Blick sinnlos erscheinen mussten, da das bildnerische Ergebnis wie angedeutet nicht sofort und vor allem nicht für das gesamte Publikum sichtbar war. In der Spannung zwischen performativen Aufgaben mit unterschiedlicher Gewichtung entstand eine überraschende Präsentationsform, die umso rätselhafter erschien, da eine bildnerische Ebene (eben das Ergebnis der technischen Performance im Video) auf den ersten Blick nicht sichtbar war. Zur Erinnerung, erst wenn sich das Publikum nahe genug an die Bühne herantraut, entdecken die Zuschauenden das Videobild und können sich den seltsamen Spielvorgang erklären. Der szenische Vorgang war im Kontext der performativen Installation *The Navidson Records* für das Gros des Publikums also vor allem als ein seltsam konzentrierter Versuch erfahrbar, gemeinsam *etwas* herzustellen, ohne dieses *Etwas* zu zeigen. Das Verhalten der Darstellerinnen wirkte rätselhaft und fügte sich – auch ohne das Videobild – in die verunsichernde Atmosphäre ein, die in der gesamten Installation vorherrschte.

Ein weiteres Spannungsfeld dieser Versuchsanordnung ergibt sich zwischen der performativen Situation auf der Bühne und dem Videobild in seiner szenographischen Rahmung. Die performative Situation konnte im Kontext der Gesamtaufführung mit den vier Mikrofonen auf der kleinen Bühne als die Probe einer A-capella-Gruppe wahrgenommen werden. Mit dem Zelt wurde von mir bewusst ein Objekt platziert, das auf den ersten Blick als ein disparates, wenn nicht gar als ein gegensätzliches ästhetisches Phänomen wahrgenommen werden musste. Die Verbindung zwischen diesen ästhetischen Setzungen wurde durch das Videobild hergestellt und zum Inhalt der Inszenierung gemacht. Wie schon angedeutet, stand das weiße Zelt zentral vor der Bühne, also direkt vor der A-capella-Gruppe. Da die Projektion zur Bühne hin ausgerichtet war, nimmt das Publikum bei Betreten des Aufführungsraums nur ein leichtes Flackern im Zelt wahr, also nur das Streulicht des im Zelt befindlichen Projektors. Dadurch, dass die Darstellerinnen ihre Blicke auf das Zelt konzentrieren müssen, um sich selbst auf der Projektion sehen zu können, wird zum einen die Aufmerksamkeit des Publikums auf dieses Zelt gelenkt, und zum anderen werden ihre performativen Vorgänge durch das Objekt aufgeladen.

Zelte sind behausende und behauste Körper – Objekte, die zwischen Haus und Haut oszillieren. Mit dem Zelt bringt der Mensch eine Illusion des Heimischen mit in die Natur. Gleichzeitig trifft an der Membran des Zeltes eine verletzliche Innenwelt auf eine fremde Außenwelt. Im Kontext der an diesem Abend präsentierten performativen Installation, die in insgesamt 13 Räumen ganz unterschiedliche Blicke auf das Thema des Heimischen, Heimlichen und Unheimlichen darbot, ist auch der Verweis auf filmische Motive sinnvoll.²⁴⁷ Das Zelt ist ein wiederkehrendes Motiv in diversen Horrorfilmen,²⁴⁸ es zeigt die Zerbrechlichkeit der kulturellen Blase, in der wir uns bewegen und die im Alltag meist unhinterfragt bleibt.

Das Zusammenspiel von Zelt und Videobild konnte im Kontext der in *The Navidson Records* angestimmten Assoziationsketten und popkulturellen Bezüge als eine unheimliche Bildkonstruktion wahrgenommen werden. Die Projektion von menschlicher Haut und ihren Öffnungen auf die Membran des Zeltes führte zu einer gegenseitigen Verstärkung der ästhetischen Motive, der Topos der Verletzlichkeit des Zeltes wurde zusätzlich mit einer seltsamen Gefährdung des Körpers überlagert. Die in den Videobildern als *mise en abyme* gestaffelten Münder konnten somit wirken, als wären sie in einer kannibalischen Fresskette verfangen. Nach Freud erleben wir ein Gefühl der Unheimlichkeit, wenn uns verdrängte Kindheitserinnerungen einholen, oder wenn wir einen „Rückfall in zivilisatorisch überwunden geglaubte Phasen der Entwicklung der Menschheit“²⁴⁹ erleben. Der in den Videobildern angedeu-

247 In der Installation zitierte ich diverse Kinofilme, z. B. zeigten vier in einem angrenzenden Raum ausgestellte, großformatige Bühnenprospekte Screenshots von vier ikonischen Horrorfilmen: *The Evil Dead* (1981), *Poltergeist* (1982), *The Conjuring* (2013), *Evil Dead* (2013).
248 Zu denken wäre z. B. an *The Blair Witch Project* von 1999. Dieser Film bietet hier zusätzlich den Anknüpfungspunkt, dass sich die Darsteller des Films (scheinbar) selbst filmten und der Film aus den ‚gefundenen‘ Videoaufnahmen der verschollenen Dokumentarfilmer geschnitten wurde. Siehe Trailer auf der IMDb Seite des Films: <https://www.imdb.com/title/tt0185937/> (Stand: 20.01.2019).

249 Vgl. Klaus Herding, Gerlinde Gehrig: „Einleitung“. In: Klaus Herding, Gerlinde Gehrig (Hg.): *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 7–17, hier S. 7. Zitiert nach: Peter Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“. In: Florian Lehmann (Hg.): *Ordnungen des Unheimlichen: Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2016, S. 263–278, hier S. 268.

tete Kannibalismus kann als ironisch-künstlerischer Kommentar zu dieser (aus heutiger Perspektive) fragwürdigen Freud'schen Lesart des Unheimlichen gedeutet werden.

Der Blick der Zuschauenden wird von den Darstellerinnen erst angezogen, um dann auf die Projektion gelenkt zu werden. Der Blick auf die Rückseite des Zelttes offenbart nicht nur das technisch-visuelle Movens der Performance, sondern führt die zuerst disparat konzipierten ästhetischen Phänomene in eine gemeinsame düstere Deutung über. Wenn der Blick zurück zu den Darstellerinnen wandert, kann einem die gespielte Fröhlichkeit der A-capella-Gruppe unangemessen vorkommen. Die anfänglich als klischiert und dabei seltsam unbeholfen erscheinenden Grimassen werden durch die szenographische Bildkonstruktion aus Zelt und Video überlagert. Das Verhalten der Darstellerinnen erscheint nicht mehr rätselhaft, sondern als Teil eines zwanghaft wirkenden Spiels mit unheimlichen und anthropophagen Bildern.

Das Videosetup von *MundHoch4* zeigt, wie anfänglich als disparat wahrgenommene Phänomene durch intermediale Übertragungen in eine produktive Spannung zueinander gebracht werden können. So lässt sich die Struktur des A-capella Gesangs mit ihrer Addition von vokalen Stimmen in der *mise en abyme* der Münder wiederfinden. Gleichzeitig bildete sich die Struktur der Videogestaltung sehr direkt, durch die Anforderungen und Begrenzungen des Videoinstruments, als „Kontamination des kontaktnehmenden Systems“ auf die Gestaltung der (fast lautlosen) Gesangspartien ab.²⁵⁰ Als szenisches Instrument gab uns das Setting die Möglichkeit, das Verhältnis der Phänomene in diesem Vorgang live zu justieren. Dadurch, dass wir die Herstellung dieses Experiments während der Präsentationen offenlegten, konnten wir das Spannungsfeld zwischen den verschiedenen Phänomenen gemeinsam mit dem Publikum abschreiten. In diesem Versuch wurde für uns erfahrbar, dass die gleichzeitige Präsentation von Hervorbringung und Hervorgebrachtem tatsächlich eine ästhetische Reflexion anstoßen kann. Wie Juliane Rebentisch darlegt, kann das Sichtbarmachen der Hervorbringung das Publikum in einen Prozess des fortwährenden Lesens bei gleichzeitiger Verunsicherung

über die Beständigkeit der Konstruktionen verwickeln. Das Publikum wird dabei letztlich „auf das eigene Herstellen von Beziehungen verwiesen“²⁵¹ und erfährt seinen Anteil an der Konstruktion von Bedeutung.

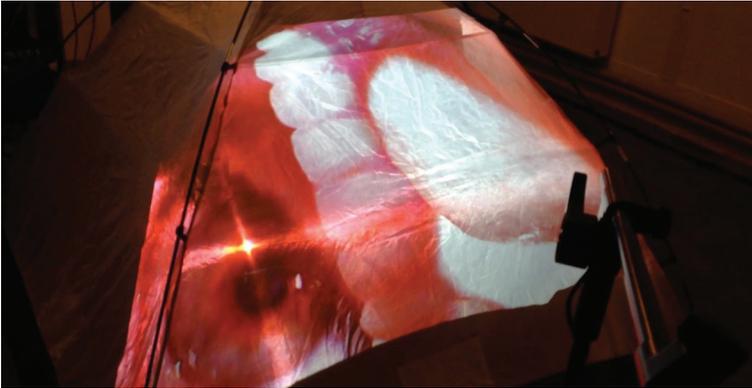


Abbildung 10: Szenenfoto *The Navidson Records/MundHoch4*

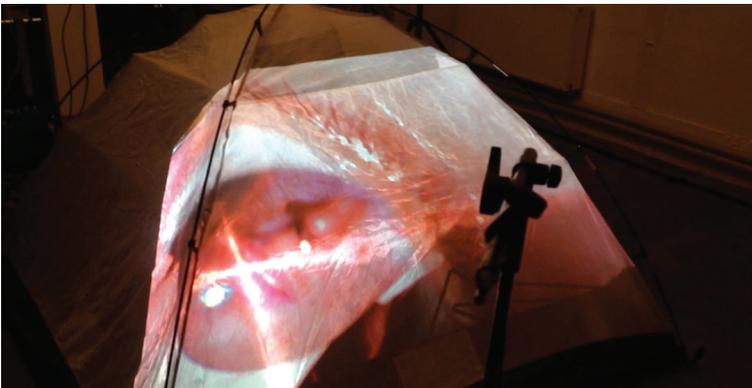


Abbildung 11: Szenenfoto *The Navidson Records/MundHoch4*

251 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003, S. 71.

Hand, Fuß und Mund: Zeitliche Manipulation und gestischer Ausdruck

In der Versuchsanordnung *Hand, Fuß und Mund* zielten wir auf die Frage, inwieweit verschiedene Körperfragmente auf der Leinwand verschiedene gestische Ausdruckspotenziale mit sich bringen und wie diese Potenziale durch die videotechnische Präsentation beeinflusst werden.²⁵² Dieses sehr weite Feld schränkten wir für den Versuch stark ein und konzentrierten uns auf die Gegenüberstellung von je einer gestischen Qualität eines Körperfragments und auf die Synchronisation, Verlangsamung und Beschleunigung der Video- und Tonspuren. Dabei arbeiteten wir mit einer sehr generellen Definition von Geste, nach der diese Körperhandlung nichtsprachlicher Art sind, die mit der Absicht gestaltet werden, etwas zum Ausdruck zu bringen.²⁵³ Für unsere Arbeit war es vor allem wichtig, dass diese Bewegungen des Körpers mit Bedeutung „einen fixierbaren Anfang und ein fixierbares Ende“ haben, wie Walter Benjamin es in seiner Schrift „Was ist das epische Theater?“ hervorhebt.²⁵⁴ Es ging uns nicht um eine Erkundung der Fülle an gestischen Ausdrucksformen und technischen Möglichkeiten der Präsentation, sondern um die innerhalb einer Setzung auftretenden Wahrnehmungsveränderungen. Unsere Hypothese war, dass die Lesbarkeit der verschiedenen Fragmente und ihrer Bewegungen von den Tempi der Videowiedergabe abhängig ist und dass die Bewegungen, in ihrer unterschiedlichen Zeitlichkeit, verschiedene szenische Potenziale zeigen würden.

Für die im Vorfeld erzeugten Aufnahmen wählten wir drei Körperteile aus, die für uns auf unterschiedliche Weise in einer musiktheatralen Darbietung bedeutsam sind: Mund, Hand und Fuß. Für jedes

252 Das im Weiteren geschilderte Experiment wurde während einer Workshop-Phase erarbeitet, die Leo Dick, Cyrill Lim und ich vom 01.–04. März 2013 in der Blackbox der HKB Bern abhielten. Siehe Abbildung 12, Fotodokument *Hand, Fuß und Mund*.

253 Siehe: Adam Kendon: *Gesture: visible action as utterance*. New York: Cambridge University Press 2008.; vgl. auch: Alexander Jensenius u. a.: „Musical Gestures: concepts and methods in research“. In: *Musical Gestures Sound Movement Meaning* (2009), S.1–22. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203863411> (Stand: 17.09.2019).

254 Walter Benjamin: „Was ist das epische Theater?“ In: Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften 2, Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1977. Zitiert nach: Jens Peters: „Narration and dialogue in contemporary British and German-language drama“. Dissertation, 2013. <http://hdl.handle.net/10871/14393> (Stand: 17.09.2019).

Körperteil suchten wir nach einem Vorgang, der auch in der Detailaufnahme einen klaren und eigenständigen Ausdruck zeigen und mitteilen kann. Für die Aufnahme des Mundes wählten wir einen Sprechvorgang aus, für die Hand das Vollführen von zeichenhaften Gesten (Gebärdensprache) und für den Fuß ein einfaches *den Takt schlagen*.

Um das Artikulieren als Bewegungsvorgang zu fokussieren und nicht die inhaltliche Mitteilung in den Vordergrund zu rücken, wählten wir als Textebene ethnographische Transkriptionen von indigenen Gesängen aus Nauru, in denen der historische Versuch unternommen wurde, verschiedene Lautlichkeiten der mikronesischen Sprache in lateinischer Schrift abzubilden.²⁵⁵ Diese Wahl ergab sich praktisch aus unserer damals laufenden Beschäftigung für die Performance *Naurutopia*²⁵⁶, im Rahmen der Versuchsanordnung wollten wir mit dieser Aufgabe den Mund zu ungewohnten Bewegungen herausfordern und damit auf visueller Ebene neue Sichtbarkeiten schaffen.

Die Gesten der Hand waren freie Interpretationen des Fingeralphabets, das als Teil der Gebärdensprache in der Kommunikation von Gehörlosen genutzt wird. Diese Gesten wurden von einem YouTube-Tutorial abgenommen und wurden hier als ungenaue Skizze einer Auflistung dargeboten. Obwohl diese Äußerungen für ein geübtes Auge sicher in ihrer amateurhaften Ausführung vor allem ihre Unschärfe zum Ausdruck gebracht hätten, konnten sie für uns als Gesten bestehen, die sich von der sprechsprachlichen Kommunikation emanzipieren und ohne Klang und Mimik funktionieren. Sie entsprachen der oben genannten generellen Definition von Geste, d.h. sie erschienen als Bewegungen des Körpers mit Bedeutung oder als Körperhandlung nicht-sprachlicher Art, mit der Absicht, etwas zum Ausdruck zu bringen.²⁵⁷

Die dritte Aufnahme zeigte das Taktschlagen des Fußes als eine sich selbst den Rhythmus gebende oder auch dem Rhythmus folgende Bewegung. Eine das Musizieren begleitende Handlung, die nicht primär

255 Ausschnitte aus: Paul Hambruch: *Ergebnisse der Südsee-Expeditionen 1908-1910*. Hamburg: Friederichsen 1914.

256 In Kapitel 2.2. wird unsere konzeptionelle Beschäftigung mit der Südseeinsel Nauru vertiefend dargelegt.

257 Siehe: Kendon: *Gesture.*; vgl. auch: Jensenius u.a.: „Musical Gestures“.

kommunikativ gemeint ist und die sich oft als unbewusste Geste der intentionalen Gestaltung des Musizierenden entzieht.²⁵⁸

Die Bewegungen der Fragmente ließen sich – stark vereinfacht – einem sprachlichen, gestischen und musikalischen Agens zuordnen. Sie brachten dabei aber auch drei verschiedene Schattierungen von Intentionalität zum Ausdruck, den Sprechakt begleitende und die Artikulation dabei unbewusst unterstützende Mimik, bewusste als Äußerung gemeinte Handgeste und eine nichtintentionale, sehr basale Bewegung des Fußes.

Der Versuch sah vor, die Aufnahmen inklusive ihrer jeweiligen Tonspur, synchron, asynchron und in unterschiedlichen Tempi abzuspielen und somit unterschiedliche rhythmische Verläufe zu erproben. Diesem Vorgehen liegen Steve Reichs berühmte Experimente mit Tonbandmaschinen der 60er-Jahre zugrunde, in denen er mit rhythmischen Phasenverschiebungen operierte und die Grundlagen für seine kompositorischen Kanon-Techniken erarbeitete. Dabei lag der Fokus bei uns aber nicht auf der musikalisch kompositorischen Arbeit, sondern auf der visuellen Auseinandersetzung. Unsere Neugierde bestand darin, im Experiment zu erkunden, wie sich das Zusammenspiel der Bilder entwickelt, z.B. welches Videobild unsere Aufmerksamkeit bindet oder ob sich die Überzeugungskraft des einzelnen Fragments bei unterschiedlichen Abspielgeschwindigkeiten verändert. Diese Wahrnehmungsverschiebungen sind subjektiver Natur und unterliegen einer großen Anzahl von Faktoren (z.B. zeigten die Aufnahmen Leo Dicks Körperteile, der zwangsläufig die Erfahrung des Machens mit in die audiovisuelle Versuchsanordnung brachte), das Experiment zielte nicht auf eine wissenschaftliche Einordnung (z.B. im Sinne einer statistischen Auswertung der Rezeption), sondern auf die Erkundung von künstlerischem Material. Im Rahmen der Dissertation kann die Praxis in diesem Fall als Methode benannt werden, um spezifisches Material für eine theoretische Vertiefung zu generieren und gleichzeitig neue Forschungsfragen zu entwickeln.

Im Musiktheaterlabor starteten wir mit einer ansatzweise synchronen Wiedergabe und veränderten die Abspielgeschwindigkeit der einzelnen Spuren nur minimal, was zu einer langsamen Phasenverschiebung führte, die, rhythmisch sich voneinander entfernend und sich allmählich wieder in einem gemeinsamen Rhythmus findend, interessante Strukturen ergab. Diese direkte Übertragung Reich'scher Vorgehensweise, wie sie z. B. in *Drumming* von 1979/81 zum Ausdruck kommt, führten wir mal mit und mal ohne Sound durch. Bei dem Versuch, die Phasenverschiebungen ohne Sound abzuspielen, erlebten wir eine deutliche Aktivierung der Bildspuren, welche die unterschiedlichen Deutlichkeiten des Bewegungsrepertoires verstärkt sichtbar machte. Wie nicht anders zu erwarten, wurde das Auf und Ab des Fußes aufgrund seiner klaren Struktur zum Taktgeber dieser visuellen Anordnung. Die Artikulationsbewegungen des Mundes und die Gesten der Hand verloren in dieser rhythmischen Gegenüberstellung an Deutlichkeit.

Bei starker Verlangsamung kam aber ein anderes Potenzial der Bewegungen zum Vorschein. So erreichten die Gesten der Hand eine choreographische Leichtigkeit und wurden von uns als überraschend vieldeutig und in ihren besser sichtbar werdenden Mikrobewegungen als besonders ausdrucksstark wahrgenommen. Der Mund löste sich in der Verlangsamung am weitesten von seiner gewohnten kommunikativen Aufgabe und wurde zu einem durchaus verunsichernden Akteur, ähnlich wie ich es in der Reflexion der Versuchsanordnung *MundHoch4* und anhand von *Vox Humana* entwickelt habe, transportierte er fleischliche, triebhafte Assoziationen.

Interessant war für uns in dieser Versuchsanordnung vor allem, dass die allmähliche Verlangsamung der drei Akteure dieser Fragmentierung jeweils an unterschiedlichen Schwellen zu Veränderungen in der Lesart führte. Folgende Abfolge ließ sich hier feststellen: Die Artikulation, die am ehesten auf eine visuelle Kommunikation ausgelegt war, in unserer Versuchsanordnung also die Gestik der Hand, brach in der Verlangsamung auch am ehesten aus ihrer kommunikativen Struktur aus. Die Hand offenbarte schon bei einer Halbierung der Geschwindigkeit ihr, bereits erwähntes, assoziativ choreographisches Ausdruckspotenzial. Der Mund wurde erst bei einem Viertel der Abspielgeschwindigkeit nicht mehr als sprechend wahrgenommen, sondern tendierte

dazu, eher grimassierend zu wirken. Das Taktschlagen des Fußes veränderte in der Verlangsamung nicht seinen Ausdruck. Die Bewegung kam zum Stillstand, ohne dass sich ihre Wirkung dabei wesentlich veränderte. Bei einem, mit einer allmählichen Beschleunigung arbeitenden, Gegenversuch, war das Verhältnis reziprok festzustellen, der Fuß behielt aufgrund der Einfachheit seiner Bewegung zwar seine Lesbarkeit bei, wurde aber bei zunehmender Beschleunigung immer mehr als Stampfen wahrgenommen und gewann die Überzeugungskraft eines rituell aufgeladenen Tanzes. Dagegen konnten wir festhalten, dass Gesten, deren kommunikative Struktur sehr feinteilig ist, naturgemäß störanfälliger sind; sie haben sowohl in der Beschleunigung als auch in der Verlangsamung eine frühere Schwelle, an der sie ihre Lesbarkeit verlieren. Gleichzeitig haben diese differenzierten Gesten (wie das Fingeralphabet) ein hohes Potenzial der Veränderung, sie verlöschen nicht, sondern spielen in den verschiedenen Tempi auf anderen Wahrnehmungsregistern. Der Mund bringt allein durch seine Vergrößerung eine Bedeutung mit sich, die den Kontext der Artikulation aufbricht und eine eigene Assoziationswelt mit sich führt. Dieses Ausbrechen aus der kommunikativen, auf Äußerung ausgerichteten Struktur verstärkt sich schon bei einer leichten Veränderung der Abspielgeschwindigkeit. Hier reicht es aber auch, dass auf der akustischen Ebene eine Störung der kommunikativen Absicht stattfindet. Bei Versuchen, in denen wir die Tonspur des Mundes pausierten und nur das Stampfen des Fußes und die schnipsenden Geräusche der Hand weiterlaufen ließen, reichte schon diese Verunsicherung aus, um hinter den Artikulationsbewegungen andere Ausdrucksformen aufscheinen zu lassen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich der Zusammenhang von Abspielgeschwindigkeit und Lesbarkeit keineswegs überraschend darstellte und sich unsere im Vorfeld gehegten Vermutungen meist bestätigten. In der Versuchsanordnung konnten wir aber das szenische Ausdruckspotenzial der verschiedenen Körperfragmente überprüfen und überlegen, wo sich hier Anknüpfungspunkte für unsere künstlerische Arbeit ergeben können. Hier sind im Nachhinein vor allem die Bruchkanten in Erinnerung geblieben, d.h. die durchaus subjektiv wahrgenommenen Momente, an denen eine Geste von einem Wahrnehmungsregister in ein anderes kippt. Die mediale Fokussierung der

Körperdetails als Lupe nutzend, konnten wir in der Versuchsanordnung immer wieder die Momente wiederholen, an denen sich das Fragment vom Sinn befreit, und die Frage diskutieren, wo diese Schwelle jeweils in der subjektiven Wahrnehmung der Beteiligten verläuft.



Abbildung 12: Fotodokument *Hand, Fuß und Mund*

2.1.3 *Finger and Mouth*: Auftrittformen und Referenzsysteme

In François Sarhan's *Finger and Mouth* für Keyboard-Spieler, Ton- und Videospur kommen verschiedene Körperfragmente zum Auftritt.²⁵⁹ Das Solostück, betitelt als *performative piece of music*, war eine Auftragsarbeit für die Festivals ZeitRäume Basel und Wien Modern 2017 und wurde mit dem Pianisten Clemens Hund-Göschel uraufgeführt.²⁶⁰ Mein Interesse gilt vor allem den unterschiedlichen Auftrittformen von Körperfragmenten, den inhaltlichen Implikationen der jeweili-

²⁵⁹ François Sarhan: „Finger and Mouth – YouTube“. <https://www.youtube.com/watch?v=J7dmvGoUMOI> (Stand: 23.01.2019).

²⁶⁰ François Sarhan: *Finger and Mouth. Partitur*. O. O. u. J.: unveröffentlichtes Dokument.

gen Formen und den spezifischen Deutungsregistern, auf die jene Auftritte abzielen. In der Auswahl der Körperteile findet sich hier eine direkte Parallele zu unserer Arbeit im Musiktheaterlabor, die schon 2013 entstandene Versuchsanordnung *Hand, Fuß, Mund* soll deshalb als erste Folie dienen, um sich dieser Musiktheaterarbeit zu nähern. Sarhans Werk operiert ebenfalls mit den gestischen Potenzialen von Fuß, Hand/Arm und Mund, die sich zwischen musikalischer und szenischer Äußerung artikulieren lassen. Natürlich greift seine künstlerische Durchwirkung dieser Potenziale in jeder Hinsicht tiefer als unsere skizzenhaften Versuche im Musiktheaterlabor, vielleicht lassen sich aber trotzdem einige Gedanken aufgreifen und weiterentwickeln.

In Sarhans Inszenierung treten die Körperfragmente zum einen leibhaftig und zum anderen als vorproduziertes Video auf. Das szenographische Setting besteht aus einem möglichst flachen Keyboard, das die Hände des Spielers sichtbar lässt und das auf einem bockförmigen Ständer steht, damit auch die Füße des Pianisten frei beweglich und sichtbar sind, sowie aus einem Bildschirm, der direkt über dem Keyboard und vor dem Kopf/Oberkörper des Pianisten hängt.²⁶¹ Das Setting ist so gelehnt, dass man nur die Oberfläche/Klaviatur des Keyboards, die Hände und die nackten Füße des Spielers sieht. Die sonstige Einrichtung (Lautsprecher, Kabel, etc.) sowie der restliche Körper des Musikerdarstellers ist schwarz ver- bzw. gekleidet und möglichst nicht sichtbar. Die Sound- und Videospur wurde vom Komponisten im Vorfeld aufgenommen und läuft als durchgehendes Band während der gesamten zwölf Minuten der Performance durch. Der Musikerdarsteller erarbeitet dazu sowohl das Klavierspiel als auch eine genau in der Partitur vermerkte gestische Performance der Hände. Die Bewegungen der Füße folgen zum großen Teil der musikalischen Notwendigkeit des Klavierspiels, darüber hinaus hat Sarhan sowohl in der Wiener als auch in der Berliner Fassung einzelne gestische Momente eingefügt, die aber nicht in der Partitur vermerkt sind.²⁶² Die Hände vollführen ein durchaus

²⁶¹ Siehe Abbildung 13, Skizze aus Partitur/Sarhan.

²⁶² Da auf dem Video der Wiener Fassung die Füße nicht sichtbar sind und ich sie auch von meinem Sitz-/Stehplatz in Berlin aus nicht sehen konnte, kann ich hier nur der Beschreibung Sarhans folgen und keine weiteren Aussagen dazu treffen.

komplexes, teils musikalisch motiviertes und teils szenisch entworfenes Spiel, die Übergänge zwischen diesen Referenzsystemen sind fließend, die Bewegungen werden in *Finger and Mouth* bewusst in diesem Schwebezustand gehalten. Gerade deshalb soll hier der Versuch unternommen werden, das Spektrum zwischen diesen Polen näher zu beschreiben.

Wie der Komponist Daniel Weissberg in „Klangerzeugung als Drama und Resonanzphänomen“ formuliert, ist der „Vorgang der natürlichen Klangerzeugung [...] als solcher ein dramatischer: jemand bemüht sich darum, etwas zum Schwingen zu bringen, das von sich aus zur Ruhe tendiert“.²⁶³ Das „Drama“ liegt für Weissberg in dem dramatischen Konflikt „widerstrebende[r] Bemühungen“,²⁶⁴ dabei zielt seine Formulierung darauf, dass die Energie die z.B. zur Erregung einer Saite notwendig ist, in der Musiziergeste zum Ausdruck kommt.

Dieser Zusammenhang bleibt auch bei verstärkten Instrumenten wie der E-Gitarre oder sogar dem Keyboard gewahrt, wenn, wie in *Finger and Mouth*, die Berührung der Tasten eine direkte Information über den Klang weitergibt: „Eine kleine Bewegung bleibt, auch wenn der Klang massiv verstärkt wird, als kleine Bewegung hörbar.“²⁶⁵ Dies wird bei dem hier verwendeten Keyboard durch den MIDI-Standard gewährleistet; der dynamische Controller gibt die Dynamik des Anschlags im entsprechenden Lautstärkespektrum wieder und überführt damit die Dynamik des analogen Klavierspiels in die elektroakustische Klangerzeugung. Man könnte also im Sinne Weissbergs, auch in diesem Falle, von einer dramatischen Funktion der Gesten sprechen, die ganz direkt und primär der Klangerzeugung dienen. Das Verhältnis von dynamischer Geste zu Klang ist aber Teil der gewohnten Rezeptionserfahrung einer Konzertsituation und bleibt als szenischer Ausdruck im musikalischen Gestus verborgen. Die Gestik der instrumentalen Hervorbringungen wird in der Regel nicht als szenisch wahrgenommen, im Gegenteil, der szenische Aspekt wird (zum Beispiel im Kontext des Konzerts) traditionell übersehen. Wie Jin Hyun Kim in seinem Beitrag zu *Klang*

263 Weissberg: „Klangerzeugung als Drama und Resonanzphänomen“, S.178.

264 Ebd.

265 Ebd., S.179.

(ohne) Körper schreibt, werden die Bewegungen des Musizierenden nicht als szenisch wahrgenommen, obwohl in ihnen schon ein Wechselspiel zwischen den habitualisierten Körperschemata („das sowohl von physischen als auch von kulturellen *affordances* und *constraints* der Musikinstrumente bedingt ist“²⁶⁶) und einer semi-bewussten Reflexion über Körperaktivitäten im Sinne eines Körperbildes (z. B. dem Körperbild des Virtuosen) stattfindet. Die Gesten von Pianist*innen sind nicht nur *klangkoordinierend*, sondern auch *klangkommentierend* oder *situativ inszenierend*, sie oszillieren, wie Kim diagnostiziert, zwischen diesen Polen. Wie in diesen Positionen zum Ausdruck kommt, bewegt sich das Instrumentalspiel auf den Konzertpodien per se schon in einem komplexen Spannungsfeld zwischen notwendigen Bewegungen und solchen, die zwar in Richtung einer intentionierten Außenwirkung zielen, ihre Inszenierungsabsicht aber möglichst verschweigen.

Sarhan operiert humorvoll in diesem Spannungsfeld und erweitert gleichzeitig die musikalische Vortragssituation gestisch in verschiedene Richtungen. So führt er gleich zu Anfang von *Finger and Mouth* Gesten ein, die sich auf ein rhetorisches Vokabular beziehen, das sich aus Gebärdensprache oder aus deiktischen Situationen des Alltags speist und somit eine außermusikalische Realität ins Spiel bringen. Es sind aber keineswegs nur *sprechende Hände*, im Spiel der Gesten entsteht eine Choreographie, die das einzelne Körperteil als unabhängigen Akteur erscheinen lässt. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass beide Hände jeweils eigene wiederkehrende Bewegungen haben, einen spezifischen Gestenfundus, der von der anderen Hand nicht direkt geteilt wird.

Einen ersten Überblick abschließend lässt sich behaupten, dass Sarhan ein Bewegungsrepertoire entwickelt, das sich von der musikalischen Anforderung des Musizierens über einen durchaus auch ironischen Umgang mit dem Körperbild und der *déformation professionnelle* des Pianisten bis hin zu deiktischen und freien choreographischen Gesten der Hände spannt. In der Berliner Fassung, die ich im Rahmen des

266 Kim: „Embodiment musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstrumentes“, S.109.

Festivals BAM!²⁶⁷ sehen konnte, habe ich eine Entwicklung wahrgenommen, einen Übergang von szenisch freien Bewegungen hin zu musikalisch motivierten Gesten, eine Entwicklung, die ich auch anhand der Partitur nachvollziehen kann. Diese Beobachtung erscheint mir wichtig, da in der Videogestaltung eine gegensätzliche Entwicklung auszumachen ist, die ich jetzt im Anschluss beschreiben möchte.

Auch die Videospur von *Finger and Mouth* wird von einem Körperfragment beherrscht.²⁶⁸ Das Video zeigt einen Mund, der auf der schwarzen Fläche des Bildschirms frei floriert und in etwa so groß gezeigt wird, wie der gesamte Kopf des Pianisten hinter dem Bildschirm sein dürfte.²⁶⁹ Der Mund führt diverse Grimassen vor: Zähneblecken, Kussmund, Zunge rausstrecken, dann aber auch Artikulationsbewegungen, als würde er sprechen oder singen. Wieder lässt sich Baudrillards Beobachtung der geschlechtlichen Unschärfe des Körperdetails bestätigen: Der ins Schwarze freigestellte Mund lässt sich schwerlich zuordnen, auch nachdem ich die Videodokumentation der Wiener Fassung zurate gezogen hatte, fiel es mir schwer zu entscheiden, ob es sich um einen männlichen oder weiblichen Mund handelt.²⁷⁰ Auf meine Nachfrage hin erklärt Sarhan, dass er für das Video zuerst mit seinem eigenen Mund experimentierte, die Videodatei der Aufführungen aber eine Schnittfassung mit dem Mund des Pianisten Clemens Hund-Göschel und Sarhans Ehefrau zeigt. Da die Wechsel zwischen den Aufnahmen nicht wahrnehmbar sind, zeigt das Videoband einen geschlechtlich ambivalenten Mund, der in ein szenisches Spannungsverhältnis zu den schlanken, aber unschwer als männlich zu identifizierenden Händen und Gelenken des Pianisten tritt. Manchmal erinnerte das Spiel des übergroßen Mundes an das berühmte Logo der Rolling Stones. Interessant erscheint mir die Parallele, dass der Designer John Pasche 1970

267 <https://bam-berlin.org>, François Sarhan: „Gestern und Morgen – Die Wahrheit über die Villa Elisabeth“, Premiere am 22.09.2018.

268 Siehe Abbildung 14, *Finger and Mouth*, Standbild YouTube-Dokument.

269 Die Aufnahmen des freigestellten Mundes wurden – entgegen meiner Vermutung – nicht mit einem digitalen Videoeffekt erstellt. Gesicht, Haar, Körper und Raum wurden durch schwarze Schminke, Verkleidung und eine minimale Beleuchtung ‚unsichtbar‘ gemacht.

270 Sarhan: „Finger and Mouth – YouTube“.

bewusst einen Mund entwarf, der sowohl für einen weiblichen Mund stehen kann, als auch für den des Leadsängers Mick Jagger.²⁷¹

Zu Anfang der Performance korrespondieren die Bewegungen des überdimensionalen Mundes mit einer onomatopoetischen Gesangspur. Wenn die ersten stimmlichen Äußerungen erklingen, entsteht zwar der Eindruck, dass der Klang der Gesangspassage mit diversen Filtern bearbeitet wurde, die Tonspur scheint aber mit den Bewegungen des Mundes übereinzustimmen. Im Zusammenspiel der vorproduzierten Video- und Soundspuren wird eine direkte Logik der Klangerzeugung behauptet. Nach einiger Zeit werden in der Videospur Schnitte sichtbar, und es entspinnt sich zwischen den Spuren ein Spiel mit der Glaubwürdigkeit. Die Verlangsamungen der Klangspur stimmen nicht ganz mit den Bewegungen der Videospur überein, oder Versprünge im Schnitt sowie Tempiwechsel in der Videospur werden in der Tonspur nicht hörbar nachvollzogen. Diese Verfremdungen erzeugen ein Spannungsfeld zwischen Artikulationsbewegungen, die sich auf die stimmliche Klangerzeugung rückbeziehen lassen, und scheinbar außermusikalisch motivierten Grimassen. Im weiteren Verlauf der Performance nehmen die als direkte Artikulationsbewegungen lesbaren Bewegungen des Mundes langsam ab, und es werden zunehmend mimische Grimassen sichtbar (wie z. B. das oben zitierte Zunge rausstrecken). Dies steht im Gegensatz zu der oben geschilderten Inszenierung der Gesten, da mit den Händen gegen Ende mehr *Musik gemacht* wird, nehmen die Musiziergesten (auch wenn es sich zum großen Teil um modifizierte Musiziergesten handelt) zu, gleichzeitig entfernt sich die Mimik des Mundes immer mehr von den anfänglichen Artikulationsbewegungen.

Gegen Ende der Performance wird der Mund als Körperfragment in seiner Verletzlichkeit inszeniert, die Zunge der Darstellerin, oder des Darstellers, zeigt dunkle Flecken und Verfärbungen, die an Bisswunden und Verletzungen erinnern.²⁷² In extremen Grimassen gebärdet sich

271 John Pasche erklärt: „Mick zeigte mir ein Bild der Göttin Kali, damit begann unsere Diskussion zur Gestaltung des Logos. [...] Das Konzept war so angelegt, dass die Zunge die antiautoritäre Haltung der Band repräsentiert, aber auch Micks Mund und offenbar sexuelle Assoziationen“. <http://www.stones-club-aachen.de/2016/06/25/woher-kommt-das-logo-der-rolling-stones-werner-gorressen-beantwortet-diese-zungenfrage/>.

272 Siehe Abbildung 15, *Finger and Mouth*, Standbild YouTube-Dokument.

der Mund in einer Fleischlichkeit, die nicht nur sexuelle, sondern auch gewaltsame Assoziationen weckt, dies wird auf der Tonspur von einer Zunahme von schmatzenden und gutturalen Lauten begleitet und in der Wirkung verstärkt. Die Bildspur endet mit einer weiten Öffnung des Mundes, die den Blick in den schwarzen Schlund offenbart, das Innenleben des Rachens wird als eine unbekannte Welt präsentiert, die nach der gezeigten Verletzlichkeit der Zunge eine bedrohliche Konnotation erhält. Dazu passt die Schlussgeste beider Hände, die sich mit den Handrücken zum Publikum vor den Bildschirm, vor den offenen Mund schieben. Die Hände verschließen den Abgrund und werden gleichzeitig von diesem übergroßen Mund verschluckt. *Echte* Hände und *virtueller* Mund interagieren in dieser Geste des Verschließens und Verschluckens und erzeugen eine ambivalente Schlusspointe.

Hier deutet sich schon an, dass die Körperfragmente in *Finger and Mouth* in ihrer unterschiedenen medialen Darstellung eine neue Perspektive auf die Fragmentierung der Körper im Video zulassen. Bevor ich mich dem Versuch widme, die hier aufscheinende „groteske Leiblichkeit“²⁷³ zu analysieren, möchte ich das anfänglich gesetzte Bezugssystem Konzert nochmals abschreiten und darstellen, welche Wahrnehmungen gewöhnlich in diesem Arbeitsfeld angeboten werden.

Martin Tröndle hält in der Publikation *Konzert II* fest, dass Aufmerksamkeit als „das Selektionskriterium des Konzertwesens“ gelten kann.²⁷⁴ Auch wenn die Kulturform Konzert, wie wir sie heute kennen, primär auf Konzertsituationen beruht, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausgebildet haben, ist sie ständigen Veränderungen unterworfen, reagiert auf Moden, bildet neue Formparameter aus und überwindet alte Muster, „gleich ob es sich dabei um Empfindsamkeit, Frühklassik oder Punk handelt“.²⁷⁵ Alle Gestaltungsfaktoren, von der Dramatur-

273 Der Begriff soll hier nur als Platzhalter stehen, siehe dazu: Anna-Sophie Jürgens: „Das versehrte Lachen – Neomodernes Gewaltclowning in der Literatur“. In: Kevin Liggieri (Hg.): „Fröhliche Wissenschaft“: *Zur Genealogie des Lachens*. Freiburg i. Breisgau: Herder 2016, S. 296–318, hier S. 300.

274 Martin Tröndle: „Eine Konzerttheorie“. In: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert II, Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 25–52, hier S. 30. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839443156>.

275 Ebd., S. 28.

gie (die z. B. die Abfolge der Werke bestimmt) bis zur Kleidung (wie z. B. der Orchesterfrack oder das schwarze Hemd in der Neuen-Musik-Szene) bleiben nach Tröndle auf die Aufmerksamkeitsakkumulation zurückgebunden und müssen sich nach seinem evolutionären Modell im Dreischritt „Variation“, „Selektion“ und „Stabilisation“ behaupten.²⁷⁶

Ich würde argumentieren, dass es sich anbietet, *Finger and Mouth* als ironisches Spiel mit den Selektionsprozessen des Konzertwesens zu interpretieren. Sarhan zeigt, wie man auf die Erfordernisse der Aufmerksamkeitsökonomie mit einer Zuspitzung der Mittel reagieren kann. Gestik und Videogestaltung werden als Stimuli genutzt, um das Publikum zu binden, sie spielen dabei mit den überkommenen ästhetisch-emotionalen Wahrnehmungsregistern der Konzertsituation und erweitern diese zugleich. In der Publikation *Konzert II* versammelt Tröndle verschiedene Qualitäten, die das ästhetische Urteil in der Konzertsituation traditionell bestimmen. Die Liste geht von den bei Patrik Juslin aufgeführten ästhetisch-emotionalen Bewertungen wie „Schönheit, Ausdrucksstärke, Originalität und künstlerische Machart“²⁷⁷ zu den von Ines Schindler bestimmten Faktoren wie „being moved“, „fascination“, „awe“, „humor“, aber auch „interest“ und „insight“ sowie „energy“.²⁷⁸

Das *performative piece of music – Finger and Mouth* setzt sich als szenisches Konzert von diesen klassischen Bewertungsfaktoren ab, es spielt zwar mit den ästhetischen Erwartungen des Konzertpublikums, das ästhetisch-emotionale Repertoire wird aber um Gefühle wie Ekel und Mitleid erweitert, und der Humor kippt in eine grausame, groteske Absurdität. Dabei ist meine These, dass die morbide Ästhetik des Videobands die kontrollierten, aber keineswegs unschuldigen pianistischen Gesten kontaminiert. Durch das Ausstellen der verletzten Zunge kippt die gesamte Bildwelt von *Finger and Mouth*, und die Rezeption eines Konzerts wird als Gewaltausübung skizziert. Denn nicht nur das

276 Ebd., S. 29f.

277 Patrik N. Juslin: „From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions“. In: *Physics of Life Reviews* 10 (2013), S. 235–266. Zitiert nach: Tröndle: „Eine Konzerttheorie“, S. 31.

278 Ines Schindler u. a.: *Measuring Aesthetic Emotions: A Review of the Literature and a New Assessment Tool*. 2017. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:3-436938> (Stand: 11.02.2019). Zitiert nach: Tröndle: „Eine Konzerttheorie“, S. 31.

Konzertwesen ist der Aufmerksamkeitsökonomie unterworfen, die Performance kann auch als Kritik einer Verschiebung von Rezeptionserfahrungen zwischen Konzert und Internet gelesen werden. Durch den massenhaften Konsum von YouTube-Videos hat sich unsere Aufmerksamkeitsspanne so verkürzt, dass ein Pianist sich selbst verletzen muss, um das Publikum noch zu interessieren. Diese medienkritische Lesart wäre deplatziert, wenn wir nicht wüssten, dass auch die konventionelle Konzertsituation schon immer auf der Faszination der Selbstkasteiung beruht. Der/die klassische Interpret*in muss sich der Profession hingeben, das Publikum will unter der scheinbaren Leichtigkeit und Virtuosität der Musizierenden die gnadenlose Selbstdisziplin spüren, die es braucht, „um im Aufführungseignis an die Grenze des Kontrollierbaren zu gehen“.²⁷⁹ Die verletzte Zunge auf der Videospur bringt somit einen Kontrollverlust zur Anschauung, wie er schon immer auf der Kehrseite der musikalischen Beherrschtheit lauert.



Abbildung 13: Skizze aus Partitur *Finger and Mouth* (François Sarhan)

²⁷⁹ Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels: *Szenen des Virtuosen*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 13. Die Autoren hinterfragen hier die Auswirkungen des in Tanz und Musik des 19. Jahrhunderts aufkommenden Prinzips der Virtuosität, Mittel ohne Zweck zu sein, auch in seiner Auswirkung auf die politische und ökonomische Sphäre.



Abbildung 14: *Finger and Mouth* Videostill YouTube-Dokument



Abbildung 15: *Finger and Mouth* Videostill YouTube-Dokument

Finger und Mund als clowneske Akteure

Im Weiteren möchte ich die unterschiedenen Akteure *Finger* und *Mund* in ihrem szenographischen und medialen Kontext untersuchen und einzelne Fahrten verfolgen, von denen ich mir Rückschlüsse in Bezug auf eine Neuinterpretation der Körperfragmente erwarte. Wie dargelegt gehe ich davon aus, dass die Musiziergesten der Hände zwar im ersten Moment im Rahmen des Referenzsystems Live-Konzert rezipiert werden (die außermusikalischen Gesten können auf dieser Rezeption aufbauen und mit humorvollen Bezügen zu dieser Rahmung operieren), die szenographische Setzung legt aber auch andere Konnotationen nahe, die im Zusammenspiel mit der Videogestaltung wirksam werden. Die Dunkelheit des Aufführungsraums mit dem spärlich beleuchteten Bühnenfenster lässt die Hände des Pianisten zu Figuren eines Marionettentheaters werden, je nach Prägung der Zuschauenden erinnern die Hände auch an Akteure eines Schwarzlicht-Theaters oder einer Zauber-show. Auf mich wirken sie wie schwerelose Artist*innen im Zirkus, da Hände und Unterarme im Licht wie freischwebende Fragmente, ohne Anbindung an einen sichtbaren Körper erscheinen.

Um diese clownesk artistische Interpretation zu untermauern, möchte ich zwei deiktische Gesten herausheben, die mehrmals wiederholt werden. Die Hände zeigen zum einen den nach oben, oder auf die Tasten gerichteten ausgestreckten Zeigefinger und zum andern die erhobene Hand, die mit zum Publikum gewendeter Handfläche als Hinweis gedeutet werden kann, innezuhalten und abzuwarten. Beides sind Bewegungen, die eine Aufmerksamkeit generieren und die z. B. ein folgendes Gestenspiel als besonders wichtig markieren könnten. Eine Erwartung, die aber im weiteren Spiel jedes Mal enttäuscht wird, es folgen keine akrobatischen Kunststücke, die Gesten bleiben als pure Ankündigungen stehen. Mit Verweis auf Henry Millers Versuch über *Das Lächeln am Fuße der Leiter*²⁸⁰ möchte ich hier eine clowneske Deutung vorschlagen. Die folgenlos ankündigenden Gesten der Hände lassen an die von Miller verewigte Figur des Clowns denken, der immer wieder die Leiter an den Mond anlegt und voller Ekstase zu dessen unmöglicher Bereisung ansetzt. Das Publikum weiß, dass der

280 Henry Miller: *Das Lächeln am Fuße der Leiter*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1969.

Mond aus Pappe ist, dass die Leiter umfallen muss, dass das Scheitern schmerzlich und unumgänglich sein wird, gleichzeitig wird in der naiven Begeisterung, in der ungebrochenen Vorfreude dieses archetypischen Clowns eine allgemein menschliche Figur sichtbar. Im Spiel der Hände wird für mich die Absurdität dieser endlosen Erwartung hergestellt. Das Zitat dieser Auftrittsformen und der mit ihnen verbundenen Wahrnehmungserwartungen bleibt aber auf der positiv bejahenden Seite des Clownesken. Ich würde behaupten, dass bei der Inszenierung der Hände, dort, wo ihre Gesten sich ins Szenische erweitern, eine Leichtigkeit und eine ironische Grundhaltung zu spüren sind, deren aggressive oder dunkle Seite ohne die Ergänzung durch das Video verborgen bliebe.

Dagegen bringt das Video des Mundes Bedeutungsschichten zum Vorschein, die auf dunklere Gefilde verweisen. Dies bildet sich nicht nur in der verletzten Zunge ab, sondern ist technisch strukturell in der Darstellungsform begründet. Der Mund wird nur als Aufnahme gezeigt, er ist auf mediale Weise einer direkten Abbildhaftigkeit der singenden Situation enthoben. Die Präsentation des Videobildes bringt mit sich, dass wir von Anfang an nicht wissen können, ob es überhaupt dieser Mund ist, der die Laute und Geräusche hervorbringt. Wie der französische Regisseur Jean François Peyret feststellt, ist uns der filmisch wiedergegebene Körper auf entscheidende Art und Weise ungewiss, er befindet sich räumlich und zeitlich außerhalb unserer Reichweite. In seiner Konsequenz ausgeführt heißt das, „[d]ie Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Lebendigen ist möglicherweise etwas, das unterbrochen ist“.²⁸¹ Diese Aussage findet sich noch dezidierter in Roland Barthes' Gedanken zur Fotografie. In *Die helle Kammer* konstatiert er, dass die aufgezeichneten Bilder immer den möglichen Tod des Objekts zum Ausdruck bringen, sie sagen:

281 Jean-François Peyret: „Texte, scène et vidéo“. In: Beatrice Picon-Vallin (Hg.): *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne: L'Âge d'homme 1998. Zitiert nach: Patrice Pavis: „Medien auf der Bühne“. In: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.): *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 115–130, hier S. 120.

„[E]r wird sterben. Ich lese gleichzeitig: das wird sein und das ist gewesen; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichwertigkeit. [...] immer wird hier die Zeit zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben.“²⁸²

Diese grundsätzliche Feststellung zum zeitlichen Status der Aufnahme assoziiere ich nicht zufällig mit den Videoaufnahmen des Mundes. Wie erwähnt, haftet dem Mund als Fragment eine sexuelle Konnotation an, durch die Verletzungen der Zunge erhält das Bild zusätzlich aber eine morbide Brechung, der Mund als Körperfragment wirkt anziehend und abschreckend zugleich. In seinen ausgestellten, extremen Grimassen erscheint der Mund hier wie aus einer Freakshow. Die Aufnahmen verweisen in ihrer düsteren Ästhetik auf Kameraeinstellungen, wie wir sie von Horrorfilmen kennen.²⁸³ Die Reduktion des Ausschnitts, das Heranzoomen auf ein Körperteil, lässt auch an medizinische Aufnahmen denken. Es werden Bilder gezeigt, wie sie durch eine chirurgische Kamera (hier schließt sich der Kreis zu den laringoskopischen Aufnahmen bei *Vox Humana*) oder in einem Ultraschall-Screening aus der Tiefe des Körpers hervorgebracht werden. Die Videospur zu *Finger and Mouth* zeigt nicht nur die Verletzlichkeit des Mundes, die Ästhetik der Bilder spielt mit Konnotationen, die aus unterschiedlicher Richtung auf die Sterblichkeit des Körpers verweisen.

Wie von Barthes beobachtet, verbildlichen Aufnahmemedien das Verstreichen der Zeit, das Festhalten des Augenblicks verdeutlicht uns unsere eigene Endlichkeit. Über diese grundsätzliche Feststellung der

282 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989, S.106.

283 Zu denken wäre hier z.B. an das von David Edelstein beschriebene Genre des Torture Porn. Der von Edelstein 2006 geprägte Begriff beschreibt z.B. die *Hostel*-Filmreihe von Eli Roth oder auch die *Saw*-Sequels. David Edelstein: „Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn“. In: *NYMAG.com*. <http://nymag.com/movies/features/15622/> (Stand: 25.01.2019). Die Filme bestehen hauptsächlich aus in dunklen Kellern und geschlossenen Räumen gedrehten Folterszenen, auch aus diesem Grunde ist die *Saw*-Reihe (Die Sequels I-VIII wurden im Zeitraum von 2004 bis 2017 gedreht), was das Verhältnis von Produktionskosten zu Einspielergebnis angeht, die erfolgreichste Horror-Filmreihe aller Zeiten.

Entropie alles Organischen hinausgehend zeigt der Mund in der Videospur zu *Finger and Mouth* deutliche Spuren seiner Vergänglichkeit. Für mich ergibt sich die Qualität dieser Vanitas-Bilder auch aus ihrer Spannung zu der theoretisch unbegrenzten Bewahrungsdauer der digitalen Videodatei. Die Vergänglichkeit wird uns auf dem Monitor dargeboten, während die leibhaftig anwesenden Hände agil und unverletzt dazu aufspielen.

Das Zusammenspiel zwischen den artistisch agierenden Händen und dem medial dargebotenen Körperfragment Mund lässt sich für mich sinnvoll aus der Logik des Clownesken analysieren. Die Komparatistin Anna-Sophie Jürgens beschreibt, dass sich die groteske Leiblichkeit des Clowns dadurch auszeichnet, dass sich „der natürliche Körper zur abstrakten Konfrontation einzelner Teile“ hin auflöst.²⁸⁴ Im Rückgriff auf Jörg von Brinckens Publikation *Tours de force* beschreibt sie, wie die Figur des Clowns Ende des 19. Jahrhunderts aus den Gewaltpantomimen der Hanlon-Lee-Brüder entsteht. In „den virtuos-makabren, akrobatischen und karikaturesken Verzerrungen der englischen Pantomimen“²⁸⁵ werden die Körper in ihre Einzelteile zerlegt. Zum einen werden die Figuren in hyperbolisch dargestellten Gewaltszenen massakriert, zum anderen zielt die gesamte Ästhetik der clownesken Akrobatik auf das „Prinzip der Desintegration“, d. h. der Körper verschwindet zugunsten einer „Liquidisierung“ seiner Einzelteile.²⁸⁶ Die Auflösung in Körperfragmente kann man am traditionellen Make-up vieler Clowns festmachen, in dem Mund, Wangen, Augen als geometrische Elemente auf einer weißen Fläche erscheinen. Auch wird der Eigenwille einzelner Körperteile in der Kostümierung gezeigt, wie die zu großen Schuhe, die sich zum Stolpern einfädeln oder zu einem Tritt ansetzen, fast ohne dass man sie daran hindern kann.

284 Jürgens: „Das versehrte Lachen – Neomoderne Gewaltclowns in der Literatur“, S. 300.

285 Ebd., S. 301.

286 Jörg von Brincken: *Tours de force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 2006. In: Jürgens: „Das versehrte Lachen – Neomoderne Gewaltclowns in der Literatur“, S. 300.

Nach Mehdi Belhaj Kacem übernimmt der hysterische Clown in der zeitgenössischen Kunst²⁸⁷ die Aufgabe, mit den Ruinen der Ästhetik zu experimentieren, in einem „Spiel [...] der Verhöhnung und Verspottung von allem, was die Hierarchien der Ästhetik ausmachte“.²⁸⁸ Mit dieser parodistischen Transgression reagiert die Kunst nach Kacem auf die historische Situation, die schon in Adornos negativer Dialektik beschrieben wird. Adorno forderte in seiner *Ästhetischen Theorie* den „Verzicht auf jeden Imperativ zur Aufhebung der Dissonanzen“²⁸⁹ und negierte damit die Hegel'sche Hierarchie der Kunst, die immer nach der Aufhebung der Dissonanzen strebt.²⁹⁰ Als erstes Beispiel für eine Kunst, in der die Negation in Lust umschlägt, führte Adorno Schönbergs *Pierrot lunaire* an: Im Sprechgesang des Protoclowns Pierrot zeigt sich, dass „[m]ehr Lust ist bei der Dissonanz als bei der Konsonanz“.²⁹¹ Die Kunst nach Schönberg zeigt das Hässliche, Gewalttätige und Deformierte, die „Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert“.²⁹² Von Brincken betont, dass Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* gerade das Variété gegen die bornierte Innerlichkeit einer integrierenden Kunst in Stellung bringt. So zeigt die Virtuosität des Clownesken nach von Brincken einen „dynamisch-aggressiven Akt der Umgestaltung“²⁹³, der nicht nur dazu tendiert, Dissonanzen herzustellen und die Geschlossenheit des Kunstwerks zu gefährden, die *tours de force* zeigt auch die „Verwirklichung des Unmöglichen“ als äquilibristischen Akt und stellt damit noch einen weiteren Topos der affirmativen Ideologie infrage, nämlich die Behauptung, „große Kunst müsse einfach sein“.²⁹⁴

287 Kacem macht dies an den Selbstporträts von Cindy Sherman fest, ein anderes Beispiel wäre hier z. B. *Clown Torture* von Bruce Naumann, 1987: <https://www.artic.edu/artworks/146989/clown-torture> (Stand: 18.02.2019).

288 Mehdi Belhaj Kacem: *Inästhetik und Mimesis: Badiou, Lacoue-Labarthe und die Frage der Kunst*. Berlin: Merve 2011, S. 13.

289 Ebd., S. 36.

290 Adorno verneint nicht die Dialektik als solche, sondern ihre Aufhebung ins Positive. Vgl. Ebd.

291 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 66.

292 Ebd., S. 41.

293 Von Brincken: *Tours de force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 2006, S. 99.

294 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 162.

2.1.4 Fragmentierung als Notwendigkeit

Die fragmentarische Darstellung der Körper in den untersuchten Videoarbeiten ist nicht nur in der Videotechnik begründet,²⁹⁵ sie gewinnt ihre ästhetische Kraft auch aus der Abgrenzung der Videokunst gegenüber den im kommerziellen Film dargebotenen großen Erzählungen und kann als Ausdruck eines Misstrauens gegenüber der Totalität des Kunstwerks an sich gelesen werden. Entgegen einer Kunst, die parallel zur Kulturindustrie „das Nachbild des Zaubers als Trost über die Entzauberung“ präsentiert und ein sozial vorhandenes Bedürfnis nach Integration beliefert,²⁹⁶ will die Kunst der Moderne nach Adorno das dem System nicht Identische zeigen. „Kunst muss das als hässlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern [...], sondern um im Hässlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert.“ Das Hässliche steht hier nicht mehr für Verstöße gegen allgemeine Regeln der Ästhetik. Adorno beharrt darauf, dass Verstöße gegen die immanente Stimmigkeit des Kunstwerks nicht mehr in Harmonie aufgelöst werden sollen. Ganz im Gegenteil: Gerade die Versöhnung der Dissonanzen erscheint ihm „als Gewalttat“.²⁹⁷ In dieser Argumentation stellt sich das Fragmentarische nicht als Ausdruck eines künstlerischen Formwillens dar, sondern als Wahrheit der Desintegration. „Die Kategorie des Fragmentarischen [...] ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht.“²⁹⁸

Aus diesem Gedankengang heraus zeigt das Video als technisches Medium und künstlerisches Mittel der Darstellung nicht nur unsere fragmentierte Wahrnehmung von Körpern, sondern in den clownesken Körperteilen von *Finger and Mouth* kommt die Fragmentierung als Notwendigkeit zum Ausdruck. „Die Nötigung dazu aber finden die

²⁹⁵ Wenn ich die Kleinteiligkeit des Videobildes auf den Bühnen zu Anfang des Kapitels 2.1.1 auf die Verfügbarkeit von Consumer-Produkten mit geringer Lichtstärke bezogen habe, sollte dies in Bezug auf die mit dem Aufkommen der Videoprojektionen einhergehenden Mediengewohnheiten Aufschluss geben, darf aber nicht als technische Begründung von künstlerischen Darstellungsentscheidungen missverstanden werden.

²⁹⁶ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 34.

²⁹⁷ Vgl. hierzu: Ebd., S. 78.

²⁹⁸ Ebd., S. 74.

Künstler in ihren Gebilden selbst, [...] es bewegt sie dazu, den Zauberstab aus der Hand zu legen wie Shakespeares Prospero, aus dem der Dichter spricht.²⁹⁹ Das Fragment zeigt die Offenheit eines künstlerischen Denkens an, das sich dem Organon der Integration verweigert.

Aus diesen bei Adorno gründenden Gedanken soll hier nochmals abschließend der Versuch unternommen werden, ein Potenzial zu fassen, das uns die künstlerische Arbeit mit Körperfragmenten im Video auf der Bühne des Neuen Musiktheaters anbietet. Wir erinnern uns, Baudrillard stellt in *Videowelt und fraktales Subjekt* fest, dass die Oberfläche des Bildschirms immer ein Tele-Bild ist, in welchem „die richtige Nähe des Szenischen“ (also z. B. die präsentische Face-to-Face-Kommunikation des Theaters) verloren geht und in dem der „Zauber des Künstlichen“ (wie z. B. die Welt der Zeichen in der Malerei) nicht mehr zu haben ist. Diese exzentrische Dimension des Videos soll zu der „Depolarisierung des Raumes und der Auflösung der Gestalten des Körpers“ führen.³⁰⁰ Zehn Jahre später widmet sich Baudrillard in *Der unmögliche Tausch* dem Zusammenhang von Technik und Realität nochmals aus einer anderen Perspektive: „Vielleicht stehen nicht die Technik und die Medien am Ursprung dieses berühmten Verschwindens des Realen – im Gegenteil, vermutlich ist es vielmehr die schrittweise Entkräftung der Realität, aus der all unsere Technologien, gleichsam als eine fatale Nachkommenschaft, hervorgehen.“³⁰¹ In diesem Kontext erscheint die allumfassende Computerisierung nicht mehr als zersetzende Gefahr, die virtuelle Welt wird zu einer Wucherung, die unsere Welt verdoppeln möchte, während „diese Welt so weiterbesteht, wie sie ist“.³⁰² Die virtuelle Welt ist somit nur eine Komödie der Immanenz, wie die transzendente Komödie der Religion eine „Phantasmagorie [ist], die nicht in der Lage ist, die Ungewissheit [...] zu bannen“.³⁰³ Hier soll nicht ergründend nachgezeichnet werden, wie Baudrillard die Fatalität des unmöglichen Tauschs als hoffnungslose Anstrengung des Menschen entwickelt,

299 Ebd.

300 Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S.122. Siehe Kapitel 2.1.1.

301 Jean Baudrillard: *Der unmögliche Tausch*. Berlin: Merve 2000, S.199.

302 Vgl. hierzu: Ebd., S.25.

303 Ebd., S.26.

der radikalen und letztlich konstitutiv menschlichen Ungewissheit des Denkens zu entgehen; entscheidend ist für meine Argumentation, dass die Medien nicht mehr als Verursacher des Verschwindens von Realität entwickelt werden.

Vielleicht lässt sich Video aus diesem Gedanken heraus als künstlerisches Mittel entwickeln, das nicht versucht, ehemalige Gewissheiten zu reinstallieren, sondern ihren Verlust zu reflektieren. Die von Baudrillard in *Videowelt und fraktales Subjekt* diagnostizierte trügerische Nähe der Videobilder findet sich auch in der heutigen Medienerfahrung. Die Realität der zwischenmenschlichen Face-to-Face-Kommunikation wird im Mediengebrauch ungewiss, und ebenso lichtet sich der Zauber des Künstlichen, der die kulturelle Bedeutung der überkommenen und verbindlichen Zeichen garantierte. Aus dieser Beobachtung lässt sich aber nun ergründen, warum Kunstformen, die sich mit diesen Arbeitsfeldern traditionell beschäftigt haben, wie Theater und die bildende Kunst, vermehrt Video als Gestaltungsmittel nutzen. Das digitale Video bietet sich als ein künstlerisches Verfahren an, mit dem wir den Abstand erproben können, den wir zu unseren fluide gewordenen Körpern einnehmen müssen, um sie neu wahrzunehmen.

2.2 Körper als Projektionsfläche

Das folgende Kapitel bildet ein Gelenk zwischen dem ersten Teil meiner Arbeit, der sich mit Großaufnahmen und fraktalen Reduplikationen des Körpers beschäftigt, und dem dritten Teil, in dem der Körper auf den Videoarbeiten zur Gänze sichtbar wird. Der gemeinsame Ausgangspunkt der vorangehenden Kapitel war Baudrillards Diagnose, dass die Körper auf den Bildschirmen eine „eigentümliche[...] Entfernung“ aufweisen.³⁰⁴ Eine These, die sich in unserem digitalen Alltag bestätigt, bleiben die Körper der Anderen doch trotz ihrer ständigen virtuellen Verfügbarkeit im Netz stets unerreichbar. Der erste Teil der Arbeit beschäftigte sich ausgehend von dieser Feststellung mit verschiedenen Musiktheaterarbeiten, in denen Körperfragmente durch Kameraeinstellungen sowohl vergrößert, als auch entfernt und vereinzelt wurden. Durch Kadrierung oder Maskierung von ihrem Hintergrund losgelöst, agierten sie als freigestellte Akteure, dabei traten sie in einen Dialog zueinander und spielten ihren vermittelten Abstand zu den live anwesenden Körpern und szenographischen Objekten aus. Zugespitzt könnte man behaupten, dass die Zuschauer*innen dabei mit einem Auge ganz nah am Körper und mit dem anderen in gewohnter Entfernung verweilen konnten. Bevor ich im dritten Teil meiner Arbeit untersuchen will, wie sich der Abstand zwischen leiblich anwesenden und virtuellen Körpern vergrößert, bis der Körper des Darstellers ganz von der Bühne verschwindet, soll zuerst eine Versuchsanordnung analysiert werden, in der leiblicher Körper und Projektion verschmelzen, indem wir den Darsteller auf eine maßstabsgetreue Nachbildung seiner selbst projizierten.³⁰⁵ Es ließe sich behaupten, dass der Abstand zwischen allen beteiligten Akteuren in diesem spezifischen Fall gleich ist, so war die Entfernung der Kamera zu dem gefilmten Körper sowie zwischen dem Projektor und dem Körper als Leinwand identisch, und da wir während dieses Experiments im Versuchslabor abwechselnd die

304 Vgl.: Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S. 121f.

305 Bei der im dritten Teil der Arbeit vorgestellten Versuchsanordnung *How to Do Things with Words 2013* arbeiteten wir mit dem Sänger/Performer Javier Hagen. Die in Kapitel 2.2 analysierte Versuchsanordnung *Where am I Now?* wurde zwar im Rahmen der Forschungsgruppe konzipiert, aber von Leo Dick und mir realisiert.

Rolle als Zuschauer/Kameraoperator und Performer einnahmen, war auch der Abstand zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben.

Obwohl wir das menschliche Maß nicht verließen, den Körper in Eins-zu-Eins und (fast) zur Gänze zeigten, stellte sich eine Verunsicherung ein, die ich im Weiteren unter Zuhilfenahme einer anthropologischen Konfiguration analysieren werde. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Plessner'sche Korrelation von „Körper sein“ und „Körper haben“, d. h. die Behauptung, „[d]aß ein jeder ist, aber sich nicht hat; genauer gesagt, sich nur im Umweg über andere und anders als ein Jemand hat“.³⁰⁶ Dieser vermittelte Zugriff wird von Helmuth Plessner in seinem Aufsatz „Ausdruck und menschliche Natur“ in Bezug auf Überlegungen zur Verkörperung im Schauspiel ausgeführt. In dieser Publikation formuliert er die Behauptung, dass „die Darstellung im Material der eigenen Existenz eine Abständigkeit des Menschen zu sich“ sichtbar macht.³⁰⁷ Eine Anknüpfung an Theoreme der philosophischen Anthropologie ist zielführend, da wir uns in der Forschungsgruppe bei der Erstellung der Versuchsanordnung ganz ähnliche Fragen stellten: Wie können wir den Abstand zu uns selbst in einem einfachen Video-Setup auf der Bühne erkunden? Welche spezifischen Formen der Verkörperungen können wir mit digitalen Videoprojektionen an uns erproben? Was ist dabei die Rolle des eigenen Körpers, und wie kommen wir davon ausgehend zu einer Darstellung des Fremden, des Anderen?

Zugleich bildete dieses Spiel mit dem gefilmten, projizierten und leiblich anwesenden Körper für uns die Möglichkeit zu ergründen, wie die verschiedenen Körper auftreten und ob die Projektion selbst dabei zum Auftritt kommen kann.

306 Gaja von Sychowski: „Korrelationen von Leib-sein und Leib-haben – Helmuth Plessners anthropologische Grundfiguren der *Conditio humana* als Grundlagen einer Pädagogischen Anthropologie und poststrukturalistischer (Körper-)Utopien“. (2012), S. 1–35, hier S. 17.

307 Helmuth Plessner: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003. Zitiert nach: Bernd Stegemann: *Schauspielen Theorie*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2011, S. 84.

Die Versuchsanordnung *Where Am I Now?* wurde im Rahmen unserer Annäherung an *Naurutopia* erstellt.³⁰⁸ Obwohl das hier beschriebene Videosetting in der Aufführung von *Naurutopia* bei der Tagung „performing voice“ nicht zum Einsatz kam, möchte ich kurz einen Einblick in die Konzeption der Performance geben. In *Naurutopia* widmeten wir uns der Frage, wie das Verlöschen von Stimmen als Informationsträger mit musiktheatralen Mitteln inszeniert werden kann. Als Folie der intermedialen Versuchsanordnung nutzten wir das Informationsrauschen um die reale Geschichte der Südseeinsel Nauru. Innerhalb der letzten 45 Jahre durchlief die kleinste Republik der Welt eine Entwicklung, die für die Gefahren der Globalisierung bezeichnend ist. Die Geschichte um Aufstieg und Fall von Nauru ist von parabelhafter Qualität: Durch den Abbau von Phosphat in den 70er-Jahren wurde Nauru innerhalb von wenigen Jahren aus der vorgeschichtlichen Ruhe einer Stammesgesellschaft herauskatapultiert und beherbergte kurzfristig die statistisch reichste Bevölkerung der Welt. Nachdem das Phosphat abgebaut und ihr Reichtum nicht nachhaltig investiert worden ist, ist die Insel heute landschaftlich zerstört und gehört wieder zu den ärmsten Ländern unserer Welt. Für unsere Performance interessierte uns nicht so sehr die Lehre dieser Parabel, sondern die Tatsache, dass ihre Botschaft scheinbar ungehört verklingt. Die musiktheatrale Modellierung des Informationsmaterials rund um Nauru – Reportagen, Ethnographien, Internetclips, Tonaufnahmen, Interviews, Satellitenbilder etc. – sollte Mechanismen der Filterung und Übersetzung sozialer Realitäten in medialen Übertragungen erfahrbar machen.³⁰⁹ Die im Weiteren untersuchte Versuchsanordnung *Where Am I Now?* kann in diesem Kontext als Versuch gelesen werden, sich der Fremdheit dieser Gesellschaft dadurch anzunähern, dass wir den Stimmen Naurus in einem

308 Die im Weiteren geschilderten Experimente wurden wesentlich in drei Workshop-Phasen erarbeitet, die wir vom 01.–04. März 2013, am 04./05. Mai 2014, 06.–08. Oktober 2014 in der Blackbox der HKB Bern abhielten. Bei einigen Forschungstreffen waren nur Leo Dick und ich anwesend, weswegen hier auch meist unsere Beteiligung als Performer dargestellt wird. Proben zu der Klangperformance *Naurutopia* fanden am 03./04. September sowie am 08./09. Oktober 2014 statt. *Naurutopia* wurde am 29.11.2014 bei der Tagung „performing voice“ am Gare Du Nord in Basel präsentiert.

309 Vgl. hierzu: Leo Dick: *Building Naurutopia*. O. O.: unveröffentlichtes Dokument 2016.

Videosetting einen Körper gaben, der sich als Projektion unserer eigenen Körper auf einen fremden Körper von uns entfernt.

2.2.1 *Where Are We Now?* Ein Musikvideo von David Bowie und Tony Oursler

Im Folgenden soll die Konzeption der Versuchsanordnung so vorgestellt werden, dass Inspirationen und Denkprozesse zutage treten, die unsere praktische Laborarbeit bestimmten. In ersten vorbereitenden Treffen der Forschungsgruppe diskutierten wir ganz unterschiedliche Körperdarstellungen anhand von Videodokumentationen zeitgenössischer Musiktheaterproduktionen,³¹⁰ schlussendlich wählten wir als Ausgangspunkt für eine erste praktische Auseinandersetzung aber keine Herangehensweise aus, die uns im Rahmen schon gesichteter Musiktheaterarbeiten interessant erschien, sondern ein Musikvideo zu einem Popsong von David Bowie. Ganz intuitiv war es uns bei dieser Erkundung zwar wichtig, nicht ohne Referenz zu starten, gleichzeitig suchten wir aber einen Abstand zur eigenen beruflichen Tätigkeit; Grundlage dieser Entscheidung war das Gefühl, dass durch die übertragende Aneignung von künstlerischen Strategien aus einer anderen Kunstform unsere künstlerische Freiheit in der Umsetzung eher herausgefordert als gefährdet wird. Um die künstlerische Position greifbar zu machen, mit der wir uns im Musiktheaterlabor auseinandersetzten, möchte ich einige wesentliche Szenen dieses Musikvideos beschreiben.

Das Musikvideo zu *Where Are We Now?* von David Bowie,³¹¹ veröffentlicht im Januar 2013, wurde von Tony Oursler in nur zwei Tagen in seinem New Yorker Atelier gedreht.³¹² Wie John Fiske in „Lesarten des Populären“

310 Bei diesen Treffen im Januar 2013 sichteten wir z. B.: die getanzte Karaoke der Körperlichkeiten von Black Metal bis Thrash Metal in *Feeds. Hören TV* (2010) von Johannes Kreidler, die per Hand animierten Barbiepuppen in Jennifer Walshes *LiveNudeGirls* (2003) oder auch die fragmentierten weiblichen Körper in *Machinations* (2000) von Aperghis.

311 Tony Oursler: *David Bowie – Where Are We Now?* https://www.youtube.com/watch?v=QWtsV5o_p4 (Stand: 27.01.2019).

312 Schmiegel, Cathrin: „5 Fakten zum Bowie-Video von ‚Where Are We Now?‘“. In: *Rolling Stone* (11. Januar 2013). <https://www.rollingstone.de/5-fakten-zum-bowie-video-von-where-are-we-now-356424/> (Stand: 15.10.2018).

am Beispiel der Videos von Madonna darstellt, sind die „Charakteristika des Rockvideos [...] im Wesentlichen jene eines ‚unfertigen‘ populären Textes: sie verlangen (...) ein aktives, partizipierendes Publikum, oder eines, dessen Interessen bei Image, Stil und den Lüsten eher des Signifikanten als der Ideologie liegen.“³¹³ Tatsächlich ließe sich dieses Musikvideo in Bezug auf viele popkulturelle Phänomene diskutieren, z. B. auf die in Bowies Karriere immer wieder durchscheinende Verwischung von Gendergrenzen oder die Maskenhaftigkeit seiner changierenden Darstellungen. Für unsere Beschäftigung bot es sich aber nicht nur als „unfertiger“ Text an, uns faszinierte vor allem, dass Oursler/Bowie in ihrem Video Fragen der medialen Vermittlung einer Gesangsperformance verhandeln. In unserer Analyse lag das Interesse vor allem auf der Art und Weise, wie der Gesang als Performance hier im Spannungsfeld zwischen Verkörperung und medialer Vermittlung dargestellt wird und wie die im Zentrum des Videos stehende installative Performance mit filmischen Mitteln im Sinne eines Blickregimes verhandelt wird.

Im Mittelpunkt des Musikvideos zu *Where Are We Now?* stehen zwei weiße Puppenköpfe, wie sie aus Ourslers Videoinstallationen im Kunstkontext bekannt sind, wattierte Textilovale, auf die Gesichter projiziert werden. Ourslers Installationen spielen mit Alltagsobjekten, wie Kissen und Matratzen, die durch Videoprojektionen verlebendigt werden, so zeigt z. B. seine Arbeit *Guilty*³¹⁴ ein Gesicht, projiziert auf einen Wattekopf, der unter einer Matratze eingequetscht wird; davor liegt ein altrosafarbenes Kleid, die Silhouette einer Frau komplettierend. Der Betrachter erlebt die amorphe Dinghaftigkeit der Installation und eine Projektion, die in einem Schreiloop verfangen ist. „I know what You wanna do!“ schallt es einem entgegen, wie eine Anklage und Aufforderung zur sexualisierten Gewalt in einem. In der Begegnung mit dieser Arbeit im Museum kann man sich der direkten Ansprache durch die lebensgroße, fragmentierte Puppe kaum entziehen, die Alltagsbekanntheit mit den Materialien erleichtert einen einfachen Zugriff, gleichzeitig hat ihre anorganische Kreatürlichkeit aber etwas Verstörendes an sich.

313 John Fiske: *Lesarten des Populären*. Wien: Turia und Kant 2000, S. 133.

314 „Tony Oursler, Guilty, 1995“. In: MCA. <https://mcachicago.org/Collection/Items/1995/Tony-Oursler-Guilty-1995?locale=en> (Stand: 24.10.2018).

Die Puppe verweilt auf der Schwelle zu einem lebendigen Gegenüber, sie umspielt das Kippmoment zwischen Ding und Mensch.

Im Unterschied zu der direkten Begegnung mit den Objekten im Museum zeigt uns das Musikvideo nur die Annäherung der Kamera, diese wird zur Stellvertreterin der Ausstellungsbesucherin oder in diesem Falle zu einer Besucherin von Ourslers Atelier. Um gleichsam den strukturellen Mangel an Direktheit und Diversität der Rezeption einzufangen, bietet uns Oursler ein vielschichtiges filmisches Narrativ an. Er nutzt ganz verschiedene filmische Darstellungsweisen und macht dabei das Medium selbst als vermittelndes Werkzeug zum Thema. So sehen wir z. B. im Hintergrund der Puppenköpfe eine Projektion mit filmischem Doku-Material, das als *Film im Film* von Bowies Zeit zwischen 1976 und 78 in Berlin erzählt, und im Vordergrund wird der Songtext durch graphische Einblendungen im Sinne einer auf dem Bildschirm mäandernden Untertitelung eingeblendet. Darüber hinaus erzählt das Video aber auch sein eigenes Making-of. Da dieses durchaus virtuose, selbstreflexive Spiel mit Zeitebenen und Perspektiven für unsere Beschäftigung äußerst anregend war, möchte ich hier einige Bildfolgen zumindest ansatzweise schildern.

Das Video beginnt mit einer verwackelten Handkamera, einer *Subjektiven*, in drei Bildern. Die erste Einstellung nähert sich einem auf einer Tischplatte liegenden Kristall aus geschliffenem Glas. Die zweite Handkameraaufnahme zeigt einen leeren Bilderrahmen und darauf das herausgenommene Fensterglas. Diese Objekte, beide auf einem Tisch liegend, erzählen von einer spontanen Unordnung im Atelier, wie sie während der Arbeit entsteht. Die dritte Einstellung springt im Raum zurück, von einem dunklen Flur aus bewegt sich die *Subjektive* auf den erleuchteten Arbeitstisch zu. Diese Bewegung durch den Raum geschieht auf Augenhöhe, die Kamera umrundet eine wie zufällig im Raum herumstehende Bockleiter und sucht sich ihren Weg durch die massenhaft im Atelier verteilten, skulpturalen Objekte. Wenn sie den schon bekannten Tisch erreicht, steht auf diesem nun ein Koffer, auf dem zwei Plüschtieraffen mit viel zu großen wattegefüllten Textilköpfen sitzen. Da die Köpfe im menschlichen Maßstab auf zwei zu siamesischen Zwillingen vereinten Spielzeugkörpern sitzen, entspinnt sich hier ein Spiel mit den Größenverhältnissen. Hinter den beiden Puppen sehen

wir die schon erwähnte Projektion von Berliner Straßenlandschaften mit dokumentarischem Filmmaterial in Schwarz-Weiß. Diese rechteckige Projektion erscheint als lebensgroßer Hintergrund für die Puppenkörper, tatsächlich handelt es sich aber um eine recht kleine Fläche, eher *home cinema* als Kino-Maßstab. Die Köpfe der zwei siamesischen Affen werden von zwei weiteren Projektionen getroffen, man erkennt auf ihnen die Gesichter von David Bowie und einer unbekanntenen Frau.³¹⁵ In diesen drei ersten Einstellungen wird eine subjektive Sicht konstruiert, die Kamera führt uns an die Installation heran, und gleichzeitig verschmilzt das Auge des Betrachtenden mit der Kamera. Dabei werden die technischen Mittel des Drehs im Sinne des schon angedeuteten Making-ofs gezeigt und offengelegt. Auf dem Weg der Kamera wird nicht nur die schon beschriebene Bockleiter sichtbar, sondern auch Scheinwerferstative und Beleuchtungskörper. Vor allem aber kommt, als die Kamera sich ihren Weg durch das Atelier sucht, auch ein Computermonitor ins Bild. Der Monitor zeigt die geöffneten Fenster einer Software; vielleicht ist hier die Videosoftware sichtbar, mit der die Projektion hergestellt wird, die im Zentrum der Aufnahme steht. Man sieht den Drehort von der Rückseite, so wie er während des Drehs vom Filmteam wahrgenommen wird. Ganz bewusst werden in diesen ersten Bildern die Aufnahmen zum Musikvideo in ihrer Hervorbringung gezeigt und als künstlerische Praxis im Atelier authentifiziert.

Aber kehren wir nochmals zu der Kameraeinstellung zurück, die den Tisch mit den Puppenköpfen zeigt. Wenn der Bowie-Puppenkopf zu singen beginnt, die Projektion lippensynchron mit der Tonspur des Songs, wird die seltsame zweiköpfige Puppe zum Leadsänger, an dessen Lippen wir hängen.³¹⁶ Die Puppe erscheint uns trotz ihrer ausgestellten Künstlichkeit in dieser natürlichen Tätigkeit, im Singen auf einmal nah und zugänglich, sie wird auf seltsame Weise fasslich. Dieser Effekt wird sicher auch durch die akustische Strategie des Videos verstärkt, anstatt einer Tonspur des Videodrehs hören wir nur die Studioaufnahme des Songs. In der akustischen Gestalt des Videos gibt es keinen Atelierraum, der

315 Oursler: *David Bowie – Where Are We Now?* Min. 00:17.

316 Die Akzeptanz wird sicher dadurch erleichtert, dass hier eine Pop-Ikone zur Identifizierung angeboten wird, die sich schon immer durch eine maskenhafte Verstellungskunst auszeichnete.

Gesang springt vom Puppenkopf direkt auf die Membran unserer Lautsprecher, der Gesang überwindet die optischen Transformationen des Sängers ganz ohne Verlust. Der linke Kopf mit der weiblichen Projektion bewegt sich unterdessen gänzlich unabhängig von Bowies Gesang. Die weibliche Hälfte des Puppenzwitters reagiert weder auf die Erzählung des Songs noch auf die Bildwelt des Ateliers oder die Projektion des Doku-Materials, ihre Haltung zu und in der Situation bleibt rätselhaft.³¹⁷

Die nächste Einstellung ist wieder *aus der Hand geschossen*, sie zeigt Bowie selbst, wie er unbeweglich vor einer Wand steht.³¹⁸ Durch die um ihn herum verteilten Objekte kann man annehmen, er befindet sich im Atelier, sozusagen hinter dem Blickwinkel der primären Kamera. Da er vollständig reglos ist, erweckt er für mich kurz den Eindruck eines Pappaufstellers, eines lebensgroßen gedruckten Bildes von Bowie. Zwischen seinen verschränkten Armen hält er ein Heft mit Zeichnungen, auf dem man bei genauerem Hinsehen einzelne Kadrierungen erkennen kann, was einen zu der Vermutung führen kann, dass es sich um das Storyboard des eben im Entstehen begriffenen Videos handelt. Die Kamera springt nochmals zu der schon bekannten Hauptansicht der Installation und dann zurück zu einer Halbtotale auf Bowie. Als würden wir uns ihm in einem zweiten Schritt annähern. Wenn die Kamera nun zurückblickt in den Raum, sehen wir diesen von Bowie aus, d. h. wir sehen die Installation mit Bowies Augen. Dieser Effekt wird dadurch erzeugt, dass wir wieder durch eine unruhige Handkamera blicken, die nun aber auf Augenhöhe agiert und uns durch den Raum zurückführt an den Tisch, ans Setup der Installation. Diese Einstellung aus Bowies Blickwinkel zeigt das Set aber plötzlich ohne Projektionen, die Puppenköpfe sind leer, ohne Gesichter. Sind wir hier zeitlich nach dem Dreh? Oder vorher, wie auf seinem Heft gezeichnet, im Vorfeld imaginiert?

317 Die Recherche ergibt, dass es sich um die Frau von Oursler, die Künstlerin/Malerin Jacqueline Humphries handelt. Da die Gesichter nicht aufeinander reagieren, bleibt das Verhältnis zwischen den Köpfen ambivalent. Die quasiorganische Verknüpftheit der beiden Puppen durch die siamesisch verwachsenen Spielzeugkörper und der mehrfache Verweis auf das *we*, in Titel und Refrain des Songs, legt eine Deutung als *Paar* zwar nahe, der zweite Kopf könnte aber auch als ein weibliches Alter Ego Bowies interpretiert werden, letztlich bleibt die Deutung dem einzelnen Betrachter überlassen.

318 Oursler: *David Bowie – Where Are We Now?* Min. 03:05.

Zum Ende des Lieds erfolgt ein letzter Sprung zurück in die Hauptansicht, die Köpfe der Bowie- und der Frauen-Puppe erscheinen wieder lebendig, aber nun schweigen beide. Nach einiger Zeit gleitet das Gesicht der weiblichen Darstellerin langsam nach hinten, sie wird auf dem Kopf der Puppe kleiner und kleiner und verlässt dann die Kameraeinstellung, die auf den Kopf ihrer Puppe projiziert wird.³¹⁹ Das Gleiche macht dann Bowies Gesicht auf/in seinem Kopf. Wir sehen noch ihre Schatten, die, wie ein vermeintlicher Fehler, durch die auf die Köpfe projizierten leeren Bilder huschen. Anstatt dass hier jemand „cut!“ schreit, oder die Projektionen auf die Köpfe mit einem Black enden lässt, läuft die Kamera einfach weiter, wir sehen, wie die Darstellenden die Kadrierung verlassen.³²⁰ Man könnte annehmen, dass auf dem Set eine Livekameraübertragung auf die Puppenköpfe stattgefunden hat, eine Direktübertragung von zwei Kameras irgendwo im Hintergrund des Sets. Das nochmalige Ausstellen der Herstellungsprozesse zum Ende des Videos zeigt deutlich, wo der inhaltliche Fokus von Oursler und Bowie liegt, anstatt einen perfekten Ablauf der funktionierenden Installation zeigen zu wollen, werden unterschiedliche Zeitebenen eines Making-ofs präsentiert. Die titelgebende Frage des Songs *Where Are We Now?* lässt sich auch auf die Positionierung der Akteure auf dem Dreh des Musikvideos beziehen, so wird Bowie sowohl als Mitspieler der Installation gezeigt, als auch als planender Betrachter im Hintergrund des Sets. Das Video kann als eine Dokumentation gelesen werden, die zeigt, wie unterschiedliche Vermittlungsprozesse von Darstellung anhand von Puppen und Projektionen spielerisch erprobt werden.

2.2.2 *Where Am I Now?* Lebendige und unbeseelte Körper im Musiktheaterlabor

Ausgehend von diesem Musikvideo, wählten wir das zentrale Video-Setup für unsere Laborarbeit, ein einfaches Setting bestehend aus Livekamera, Computer und Monitor/Videoprojektor, das uns die Mög-

319 Ebd. Min. 04:11.

320 Ebd. Min. 04:23.

lichkeit gab, auf verschiedene Körper zu projizieren.³²¹ In einer ersten Versuchsanordnung experimentierten Leo Dick und ich mit Videoprojektionen unserer eigenen Gesichter und Körper, zuerst mittels Livevideo und später dann auch mit vor Ort erstellten Aufnahmen. Der Fokus lag hier nicht auf der digitalen Bearbeitung der Bilder, der Computer wurde vor allem als Videoabspiel- und Loop-Gerät genutzt, wir richteten unser Augenmerk vor allem auf das Verhältnis von Projektion zu Projektionsfläche. Wie in *Where Are We Now?* experimentierten wir mit verschiedenen kleinen Projektionsformaten und nahen Kameraeinstellungen. Nach Experimenten mit Monitor/Körper-Kombinationen³²² konzentrierten wir uns auf das Mapping von Projektionen auf diverse dreidimensionale Körper wie Bälle, Ballone und Kissen.³²³

Aus einer breiten Palette von Versuchen, die mehr oder weniger lose auf der Arbeit mit dem Vorbild beruhten, möchte ich hier eine Kombination herausgreifen, die als eine direkte Weiterentwicklung der von Oursler konzipierten Projektionen gedacht werden kann. In szenischen Improvisationen kamen wir von der Projektion der Gesichter auf Kissen nach und nach zu der Arbeit mit einer ersten lebensgroßen Büste. Mit der Zeit verbesserten wir diese Büste, bis hin zu einer aus weißer Kunstseide genähten Puppe im menschlichen Maßstab, deren Glieder beweglich waren und deren Oberfläche sehr gute Lichteigenschaften bot. Auf diese Puppe projizierten wir nicht nur unsere Gesichter, sondern auch Rumpf und Arme.³²⁴ Aufgrund verschiedener Faktoren wählten wir als Kamera- und Projektionsformat die *amerikanische* Einstellung, die den Menschen fast bis zum Knie zeigt.³²⁵ Dabei erprobten wir z. B. folgenden szenischen Ablauf: Wir spielten das langsame Erwachen der Puppe, d. h. Öffnen von Augen und Mund, Gähnen, Spiel mit Grimassen und leichten Bewegungen des Kopfes, dann langsam überge-

321 Das Video-Setup bestand aus zwei Beamern, drei Monitoren (Flachbildschirme), drei Computern mit basaler Videosoftware (Quicktime, VLC) sowie drei Videokameras.

322 Siehe Abbildung 16, Standbild aus Versuchsanordnung zu *Where Am I Now?*

323 Siehe Abbildung 17, Standbild aus Versuchsanordnung zu *Where Am I Now?*

324 Siehe Abbildung 18, Standbild aus Versuchsanordnung zu *Where Am I Now?*

325 Die Entscheidung für die amerikanische Kameraeinstellung ergab sich aus den Platzverhältnissen, also den in der Blackbox der HKB möglichen Abständen zu den technischen Geräten, aus der Lichtstärke der Projektoren sowie aus der Schwierigkeit, alleine die Beine der Puppe zu führen.

hend bewegten wir Oberkörper und Arme. Diesen Vorgang projizierten wir zuerst auf die unbelebte Puppe und versuchten dann, die Puppe mit den Bewegungen zu synchronisieren, d.h. ein frei improvisierender, Grimassen und Gesten vollführender Spieler wurde von einem die Puppe bewegenden, nachführenden Spieler verfolgt. Im Unterschied zur Projektion auf die unbewegte Puppe fand hier eine überraschende Aktivierung der Wahrnehmung statt, durch Projektion und Bewegung wurde die Puppe verlebendigt. Obwohl der Beweger der Puppe hinter und neben der Puppe sichtbar blieb, wir also nicht versuchten, die Ursache der Bewegung zu verstecken, stellte sich eine beunruhigende Wirkung ein. Die Annäherung an den lebendigen Körper ermöglichte mehr als ein identifizierendes Erkennen, fast konnte man sich nicht dagegen wehren, die Puppe als lebendiges Gegenüber zu sehen. Gleichzeitig entstand eine Lücke in diesem Erkennen, da die Bewegungen in der Projektion doch in einer spezifischen Weise verfremdet erschienen und die Projektion an ihren Rändern unscharf blieb. Die Projektion eines lebendigen, bekannten, heimischen Körpers auf einen bewegten, aber doch eigentlich leblosen Körper erzeugte ein unheimliches Oszillieren der Wahrnehmung.

Der Robotikforscher Masahiro Mori beschreibt schon 1970, wie die Akzeptanz von menschenähnlichen Objekten durch ein *Uncanny Valley* gekennzeichnet ist.³²⁶ In seiner Forschung analysierte er experimentell, wie sich das Gefühl von Vertrautheit und Vergnügen, das von Robotern und anthropomorphen Automaten erzeugt wird, erhöht, wenn ihre Ähnlichkeit mit der menschlichen Figur zunimmt, bis zu einem Punkt, an dem extrem repräsentativer Realismus zu einem starken Rückgang positiver emotionaler Reaktionen führt. Menschenähnliche Roboter können dann unangenehme Gefühle wie Abstoßung und Unbehagen hervorrufen, vergleichbar mit der Verstörung, die wir empfinden würden, wenn wir tatsächlich auf einen Untoten träfen. Eine ähnliche Zunahme der Beunruhigung erlebten wir auch in unserer Versuchsan-

³²⁶ Siehe Abb. auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mori_Uncanny_Valley.svg (Stand: 24.10.2018). Der Begriff bezieht sich auf die von Mori veröffentlichte graphische Darstellung, in der die Akzeptanz der Körper bei den Probanden parabelförmig zu- und abnimmt.

ordnung. Wo die Projektion auf die *unbewegte* Puppe noch klar unterscheidbar als technische Hervorbringung sichtbar blieb, entfaltete die Projektion auf die *bewegte* Puppe eine durchaus unheimliche Präsenz.

Wie Ernst Jentsch in seinem Aufsatz „Zur Psychologie des Unheimlichen“ formuliert, kann der Zweifel an der Lebendigkeit eines Objekts für das Gefühl des Unheimlichen ausschlaggebend sein: „Unter allen psychischen Unsicherheiten, [...] ist es ganz besonders eine, die eine ziemlich regelmässige, kräftige und sehr allgemeine Wirkung zu entfalten im Stande ist, nämlich der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei.“³²⁷ Nach Freud erklärt sich das Gefühl des Unheimlichen nicht so sehr aus der Unsicherheit dieses Erlebens, im Sinne einer Nervosität anlässlich eines neuen und unerwarteten Erlebens. Es ist gerade die Wiederkehr des Altbekanntes, des Verdrängten, das in der Begegnung mit dem verlebendigten Objekt zum Vorschein kommt. Diese Verdrängung wird von Freud in *Das Unheimliche* sowohl „ontogenetisch – auf eine frühe Phase des Individuums bezogen, [als auch] phylogenetisch – auf eine frühe Phase der Menschheitsentwicklung“.³²⁸ Der bei Freud anklingende Bezug zu einem animistischen Weltbild stellt in unserem Falle natürlich eine äußerst fragwürdige Zuschreibung dar. Wie schon angedeutet, entschieden wir uns, die im Labor erprobte Videoprojektion auf die Puppe nicht für die Präsentation der Performance *Naurutopia* im Rahmen der Tagung zu nutzen, da sie als Verweis auf eine scheinbare „primitive Überzeugung“ der Bewohner von Nauru missverstanden werden konnte.³²⁹

Das unheimliche Oszillieren zwischen Leblosigkeit und Beseeltheit lässt sich in unseren Versuchen aber in zwei gegenläufigen Wahrnehmungsbewegungen beschreiben, aus deren Dualität sich die spezifische

327 Ernst Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Halle a. S.: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 1906, S.197. Zitiert nach: Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“, S.266.

328 Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“, S.267.

329 Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. In: Anna Freud (Hg.): *Gesammelte Werke. Zwölfter Band*. Frankfurt a. Main: Fischer 1966, S.229–268. Zitiert nach: Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“, S.268.

ambivalente Wirkung erklären lässt und die für die Analyse des Video-Setups hilfreich sind.

Zum einen wissen wir zwar um die Täuschung, werden aber von der zunehmend naturalistischen Anverwandlung dazu verführt, das Wissen um die Künstlichkeit des Effekts auszusetzen und die Puppe als menschenähnliches Gegenüber zu akzeptieren. Da diese Veränderung in der Einschätzung der Situation gegen besseres Wissen stattfindet, haben wir ein *mulmiges Gefühl* dabei, welches wir dann auf die Puppe projizieren. Auch wenn ich hier das Bild der Verführung bemühe, entsteht das Gefühl der Unheimlichkeit aus einer Bewegung des Betrachters, er begibt sich gedanklich auf dünnes Eis.

Zum anderen möchte ich die Beunruhigung in der Begegnung mit der Puppe aus ihrer zunehmenden Aktivität heraus unter Verwendung der Leibkonzeption bei Plessner beschreiben. Bei Oursler haben die Köpfe keine Aktivität als die der Projektion sowie der Sprache oder des Gesangs, sie sind uns, ohne ihre Körper (wie bei Ourslers *Guilty* im Museum) oder mit den zu kleinen Affenkörpern im Musikvideo, ausgeliefert. Sie können sich nicht wehren. An ihnen wird sichtbar, dass sie verletzlich sind, d. h. ihr Mangel wird zu unserer Verantwortung. Die Projektion ist zwar kreatürlich, sie hat eine Grenze im Rund des Kopfs und wir sprechen ihr ein Zentrum zu, aber es mangelt ihr an Ermächtigung. Dadurch verbleibt ihre Subjektivität nur eine Zuschreibung. Diese Wahrnehmung schlägt um, sobald die Puppe bewegt wird. An dieser Stelle möchte ich vorschlagen, diese Aktivierung als ein Performativwerden der Subjektposition zu beschreiben, d. h. die Bewegung wird als aktiv wahrgenommen, wenn die Puppe scheinbar *zugreifen* kann. Nach Plessner ist die „Elevation“, die „Erhebung zur aufrechten Haltung“ und die damit einhergehende Befreiung der Arme wesentlich für das menschliche Bewusstsein.³³⁰ Erst durch die Freisetzung des „Auge-Hand-Feldes“ ist eine Hinwendung zur gegenständlichen Welt in der Korrelation von Sehen und Tasten möglich.³³¹ Grundlage des menschlichen Geistes ist, dass wir das, was wir sehen, auch mit den Händen *begreifen* können. Das Auge ermöglicht uns die erlebende

³³⁰ Sychowski: „Korrelationen von Leib-sein und Leib-haben“, S. 11.

³³¹ Ebd., S. 12.

Subjektposition, aber die Hand, das Tasten verdeutlicht uns auch, dass unser Selbst als erlebtes Objekt wirken kann: „Im Sehen *bin* ich reines, interesseloses Sein, mit den Händen *habe* ich Instrumentalität.“³³² Die Hand als Werkzeug ermöglicht uns, den Körper als etwas zu erleben, das wir nicht nur *sind*, sondern als etwas, das wir und andere *haben*.

Diese Korrelation von *Körper sein* und *Körper haben* wird in der Bewegung der Puppe spürbar. Die Puppe führt uns ihren eigenen Ermächtigungsprozess als Spiegel des unseren vor. Im Unterschied zu dem anfänglichen Ausgeliefertsein der Kopf/Ballon-Projektion, erleben wir im szenischen Versuch, dass diese Ermächtigung zunimmt, wenn die Puppe scheinbar über ihr eigenes Auge-Hand-Feld bestimmt. Das beunruhigende Gefühl, das wir im Angesicht des Erwachens eines doch eben noch toten Körpers erleben würden, nimmt zu, je mehr sich die unbelebte Puppe unserem Habitus annähert. Und dies, nach Mori, bis zu dem Punkt, an dem sich die ungelenken Bewegungen des unbelebten nicht mehr von einem lebendigen Gegenüber unterscheiden lassen. In unserer Versuchsanordnung konnten wir feststellen, dass das Bewegungsfeld der Büste ausreichte, um den Übergang vom unbelebten Ding bis zum (scheinbar) lebendigen Darsteller zu verkörpern.

Die Tatsache, dass der Mensch in seine Leibgrenzen positioniert ist und zugleich außer seiner selbst steht, nennt Plessner die „exzentrische Position“.³³³ Im Aufrichten steckt schon das Vorwärtsfallen und damit auch das Sich-technisch-Behelfen. Aus der exzentrischen Positionalität heraus kann der Mensch künstlich Grenzen ziehen und muss diese verkörpern.³³⁴

Wie oben vermerkt, schreibt Plessner in seinem Aufsatz „Zur Anthropologie des Schauspielers“, dass die Verkörperung in den darstellenden Künsten, „eine Abständigkeit des Menschen zu sich“ zum Ausdruck bringt.³³⁵ Der Puppe räumt Plessner in seiner Argumentation einen wichtigen Platz ein, da sich in ihr der Abstand zwischen Figur und Repräsentation versinnbildlicht, die Puppe „spielt [...] über einen

332 Ebd.

333 Vgl.: Ebd., S.14.

334 Vgl. hierzu: Ebd., S.12.

335 Plessner: „Ausdruck und menschliche Natur“. In: Stegemann: *Schauspielen Theorie*, Loc. 106,4.

besonders großen Abstand hinweg zugleich mit dem Abstand“.³³⁶ Die Repräsentation wird durch die Abstraktion auf das, was sie darstellen soll, erschwert, aber gleichzeitig erleichtert, da „die Augenscheinlichkeit des wirklichen Menschen wegfällt“.³³⁷ In der Versuchsanordnung haben wir aber nicht nur die Puppe als „bloße Figur“, in der Überlagerung mit der Projektion kommt auch das Videoabbild des konkreten einzelnen, des individuellen Menschen zur Anschauung. Wir sehen also zum einen die „bloße Figur“ als Stellvertreter eines zu überwindenden Abstands und zum anderen den „Grenzfall des Filmstars“, bei dem der Abstand zur Figur (im Sinne der Repräsentation) scheinbar vernichtet ist.³³⁸ Die tatsächliche Verkörperung, in der der Schauspieler als Vermittler auftritt, blieb bei uns aber ausgespart. Damit wurde letztlich die Begegnung zwischen Darsteller und Publikum ausgesetzt, in der, aus Perspektive der Anthropologie heraus, das „Verhältnis des Menschen zu sich selbst entdeckt“ werden kann.³³⁹ Dem Schauspiel unterstellt Plessner eine positive Funktion in der Verhandlung der sozialen Rollen des Alltags, die „wir in der Gesellschaft spielen wollen“,³⁴⁰ da das Theater zeigen kann, wie sich die menschliche Existenz selbst schöpft, indem sie sich verwandelt. Auf der Bühne, im Vorgang der Verkörperung, übernimmt der Darstellende die Aufgabe, seiner Rolle eigene Figur zu sein. In der sozialen Welt übernimmt der Mensch die Verantwortung, sich sein Selbst zu präsentieren. Nach Plessner muss die Abständigkeit des Menschen zu sich selbst als „gebrochene Ursprünglichkeit“ angenommen und als menschliche Herausforderung und Würde getragen werden.³⁴¹

Gegen den verantwortungsvollen Ernst der Verkörperung stellen wir in unserer Versuchsanordnung ein Spiel mit unterschiedlichen Abständen, die auf der Oberfläche der Puppe verhandelt werden. Zwischen dem größten und dem geringsten Abstand der Repräsentation, zwischen der Abstraktion der bloßen Puppe und der direkten Abbild-

336 Ebd., Loc. 113,7.

337 Ebd., Loc. 113,7.

338 Ebd., Loc. 113,7.

339 Ebd., Loc. 115,1.

340 Ebd., Loc. 115,1.

341 Ebd., Loc. 121.

haftigkeit des Films, bleiben wir aber die tatsächliche Verkörperung schuldig. Dadurch bringt die Projektion auf die Puppe in unserer Versuchsanordnung eher die künstliche Vermitteltheit der sozialen Sphäre zur Anschauung, als die Selbstverborgenheit des Menschen zu hinterfragen. Um diesen Gedanken nochmals in eine theaterwissenschaftliche Diskussion zurückzuführen: Dadurch, dass der Darsteller nicht „im Material seiner eigenen Existenz“³⁴² auftritt, sondern im animistischen Kleid der Puppe und als kontingente mediale Gestalt, wird die Spannweite der Vermittlungsprozesse spürbar, die den Körper auf der Bühne zeigen können. Fischer-Lichte bestätigt die Plessner'sche „Abständigkeit des Menschen von sich selbst“ als eine anthropologische Grundgegebenheit. Gleichzeitig hält sie aber an der flüchtigen Körperlichkeit des Darstellers als Konstituens des Theaters fest.³⁴³ Diesem Befund widerspricht die vorliegende Versuchsanordnung, die Puppe ist im Vergleich zum menschlichen Körper nicht flüchtig, sie *wird* nicht, sondern sie *ist*. Auch die Projektion ist nicht ephemere, sie ist identisch wiederholbar und theoretisch nicht einmal der Entropie unterworfen. Aus dieser Logik heraus erscheint die leibhaftige Präsenz eher als ein Sonderfall des Theaters.

In einer weiteren praktischen Erkundung unseres Video-Setups projizierten wir nicht den menschlichen Körper in einer Liveschaltung auf die Puppe, sondern die Aufnahme einer bewegten Puppe auf den Körper eines Darstellers.³⁴⁴ Dadurch kehrte sich das Gefüge nochmals auf interessante Weise um, die Puppe *führt*, und der Spieler muss reagieren, der Mensch folgt der Aufnahme der Puppe, um diese auf sich selbst sichtbar zu machen. Diese Formation, visuell nicht besonders spektakulär, machte in ihrer Schichtung aber nicht nur auf die Akteure aufmerksam, die in ihr zum Auftritt kommen, sondern auch auf die Frage nach dem Auftritt selbst. Im Vergleich der verschiedenen Versuchsanordnungen wurde die Frage virulent, was hier zum Auftritt kommt: der Darsteller, die projizierte Puppe oder die Projektion? Normalerweise

342 Plessner: *Ausdruck und menschliche Natur*. Hier zitiert nach: Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft: eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Francke 2010, S.36.

343 Vgl. hierzu: Ebd., S.36, 246f.

344 Siehe Abbildung 19, Standbild aus Versuchsanordnung zu *Where Am I Now?*

zeigen Projektionen Auftritte, aber können sie selber auftreten? Kann es zu einer Veränderung in der Wahrnehmung kommen, die dazu führt, dass wir nicht nur der Puppe oder dem Menschen als Inhalt der Projektionen, sondern der Projektion selbst den aktiven Part in der Konstruktion des Auftritts zuschreiben?

Liveprojektionen von Menschen kennen wir nicht nur aus dem Theater, sondern von Popkonzerten, kommerziellen Präsentationen oder auch von Konferenzen und Vorlesungen, meist sollen Personen einem entfernten Publikum nahegebracht werden. Obwohl wir wissen, dass die Videoprojektion durch einen komplizierten technischen Vermittlungsprozess hergestellt wird, hinterfragen wir das Abbild nicht, das eine Person auf einer Projektionsfläche oder flachen Wand zeigt. Die Projektion wird in der Regel als ein transparentes Fenster wahrgenommen. Der Blick durch ein Fenster und die damit behauptete unmittelbare Abbildhaftigkeit ist ein mächtiges bildnerisches Paradigma. Es kann auf überkommene Wahrnehmungsgewohnheiten und eine lange Bildtradition zurückgreifen, nicht nur in Fotografie und Film, sondern zuvor schon in der Malerei. Das durch den Rahmen umgrenzte flache Tafelbild ist somit ein Vorgänger der heute allgegenwärtigen Projektionsflächen oder Bildschirme.³⁴⁵ Durch das Fenster des Bildes blicken wir in einen anderen Raum, diesseits des Rahmens sind wir von der gezeigten Welt abgegrenzt und geschützt.

In unserer ersten Anordnung trat die Projektion auf der Puppe in den Raum. Die Projektion wurde skulptural, wobei es in der Begegnung mit ihr, wie schon angedeutet, zu einem Moment der Beunruhigung kam, da man für Momente vergessen konnte, dass man es hier mit einer Projektion auf einen dreidimensionalen Körper zu tun hat und nicht mit einem tatsächlich auftretenden lebenden oder *untoten* Menschen.

345 Auf diesen historischen Zusammenhang verweisen Jay David Bolter und Richard Grusin in ihrer Publikation *Remediation*. Die Autoren zitieren Leon Battista Albertis Abhandlung *De Pictura*: „On the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen.“ Und sie führen weiter aus: „Digital graphics extends the tradition of the Albertian window. It creates images in perspective, but it applies to perspective the rigor of contemporary linear algebra and projective geometry.“ Leon Battista Alberti: *On Painting and on Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*. Übers. von Cecil Grayson. London: Phaidon 1972. Zitiert nach: Bolter/Grusin: *Remediation*, S. 25, 28.

Das heißt der Auftritt der Projektion tendierte dazu, von der Sehgewohnheit des Theaters (oder je nach Gewichtung des Bildes, auch des Puppentheaters) überdeckt zu werden und doch wieder den Menschen auf der Puppe auftretend wahrzunehmen.

In der zweiten Versuchsanordnung wurde die bloße Puppe als Projektion auf den Körper gezeigt. Der Körper des Darstellers wurde von zwei Vermittlungsschritten überschrieben, der Puppe als abstraktes Abbild des Körpers und der Projektion als technisch fotografisches Abbild des Puppenkörpers. In dieser doppelten Überschreibung kam es in unserem Erleben zu einem Auslöschen des leibhaftig anwesenden Körpers und damit zu einem Auftritt der Projektion *als Licht* auf der Oberfläche der Puppe.

Um diese Wahrnehmung besser zu beschreiben, sei nochmals auf die Publikation *Internetauftritte* von Ulf Otto verwiesen. Wie ich in den methodischen Kapiteln ausgeführt habe, beschreibt Otto Auftritte als ostentative Ereignisse, die eine temporäre Gemeinschaft von Darsteller*in und Zuschauer*in schaffen, aber immer auch ihre spezifische Medienwirklichkeit transportieren.³⁴⁶ Um zu beschreiben, *wie* Aufmerksamkeit auf „das, was auftritt“ erzeugt wird, schlägt Otto folgenden Dreischritt vor: (1.) die Gestalt „muss in Abgrenzung von ihrer Umgebung sinnlich wahrnehmbar“ werden, (2.) sie soll als „eine von der Norm abweichende Wendung eine Wirkung erzeugen“ und (3.) „als Subjektmodell aus der Wechselwirkung von Darstellerhandlungen und Zuschauerwahrnehmung“ hervorgehen.³⁴⁷

In unserer Versuchsanordnung stellt sich dieser Dreischritt in besonderer Weise und im Detail als erweiternde Abweichung dar. Die letzte Definition (3.) erfordert eine erste Erweiterung, gerade wenn die Projektion *führt*, wird die Handlung nicht primär als vom Darsteller ausgehend wahrgenommen, es bietet sich also an, das „Subjektmodell“ um technische Akteure auf der Bühne zu erweitern.³⁴⁸ (2.) Unter Punkt

³⁴⁶ Siehe Kapitel 1.1.2.

³⁴⁷ Otto: *Internetauftritte*, S. 36f.

³⁴⁸ Überlegungen zu einem technisch erweiterten Subjektbegriff finden sich z. B. bei Haraway in ihrer an der Akteur-Netzwerk-Theorie geschärften feministischen Philosophie, siehe: Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*. Insbesondere: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, S. 33–72.

zwei lassen sich Wendungen konstatieren, die weniger einen Bruch, als ein ständiges Oszillieren zwischen Konvention und Ereignis zeigen. So besteht die Faszination in der Wirkung in einem ständigen Übergang zwischen Performance, Puppenspiel und installativer Medienästhetik. Also in der Überlagerung von Kunstformen, die unterschiedene ästhetische Normen und an diesen geschulte Wahrnehmungen herausfordern. (1.) Wesentlich in der Betrachtung nach diesem Dreischritt ist vor allem die Tatsache, dass die Versuchsanordnungen dort ihre größte Wirkung erzielten, wo die „Abgrenzung von ihrer Umgebung“ verunklärt wurde. Damit ist in diesem Fall nicht so sehr die räumliche Abgrenzung gemeint, die durch den Puppen- oder Darstellerkörper als Projektionsfläche gegeben war, sondern die optische Verunklärung der Darstellungsschichten und -grenzen auf der als Projektionsfläche dienenden Gestalt. Je nach Gewichtung der Darstellungselemente, d. h. praktisch je nachdem, wie viel Licht die bewegten Akteure einfingen und was durch das Licht des Projektors sichtbar wurde, verschob sich dabei die Sichtbarkeit und Wirkung der handelnden Akteure.

Es kann festgehalten werden, dass sich in beiden Versuchsanordnungen, in den Überlagerungen der realen und virtuellen Körper, immer wieder Momente ergaben, in denen sich diese Körper gegenseitig infrage stellten. Nach diesem Versuch, die Elemente der Darstellung auf ihre Gestaltwerdung im Auftritt zu beziehen, stellt sich die Frage, ob in diesen Momenten nicht so sehr die Projektion als bloße Projektion zum Auftritt kommt (also wie oben angemerkt *als Licht*), sondern ob es nicht viel sinnvoller ist zu behaupten, dass in unserer Arbeit der Vermittlungsprozess selbst zum Auftritt kam. Im Unterschied zu dem oben genannten transparenten Fenster der gewohnten Körperprojektionen im Alltag erleben wir die medialen Darstellungsweisen in der Versuchsanordnung als opak, als ein „Relevantwerden des Mediums“.³⁴⁹ Die Art

³⁴⁹ Ludwig Jäger beschreibt das Wechselspiel zwischen Störung und Transparenz aufbauend auf einer Untersuchung der Mikrologik der Sprache. Die Störung kann aus dieser Perspektive „als das Relevantwerden des Mediums [beschrieben werden] und den Zustand der Transparenz als seinen Wiedereintritt in den Modus der Vertrautheit“. Ludwig Jäger: „Störung und Transparenz“. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 35–73, hier S. 63.

und Weise, wie die Projektion auf der Puppe in diesen Momenten in den Raum tritt, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Auftritt des Mediums selbst und damit auf die Vermitteltheit der Repräsentation.³⁵⁰



Abbildung 16: Foto der Versuchsanordnung *Where Am I Now?*



Abbildung 17: Foto der Versuchsanordnung *Where Am I Now?*

³⁵⁰ Die Begrifflichkeit der Opazität als Gegensatz zur oben zitierten medialen Transparenz (z. B. in der Figur des Bildes als Fenster) verdanke ich ebenfalls der Publikation *Remediation* von Jay David Bolter und Richard Grusin. Siehe hierzu z. B. das Unterkapitel „The Logic of Hypermediacy“, Bolter/Grusin: *Remediation*, S. 31f. Auf diese Publikation komme ich ausführlicher in Kapitel 2.3.4 zurück.



Abbildung 18: Foto der Versuchsanordnung *Where Am I Now?*

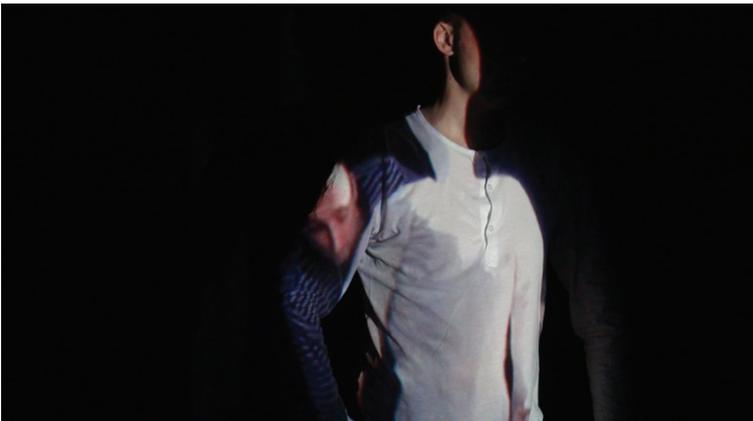


Abbildung 19: Foto der Versuchsanordnung *Where Am I Now?*

2.3 Unmittelbarkeit und Vermitteltheit live-projizierter Körper

Nachdem ich in den ersten Kapiteln mit der Fragmentierung und der Nahaufnahme Beispiele erörtert habe, *wie* Körper im Video gezeigt werden, wurde im letzten Kapitel schon ein größerer Abstand gewählt und die Projektion selbst zum Thema gemacht, was in der Frage gipfelte, ob die Projektion auf dem Körper zum Auftritt kommen kann. Die folgenden Kapitel widmen sich dem Spannungsfeld, das sich daraus ergibt, dass die Körper nun zur Gänze auftreten und uns mit ihren leibhaftigen und virtuellen An- und Abwesenheiten konfrontieren. Die digitale Videopraxis im zeitgenössischen Musiktheater zeigt nicht nur fraktale Körper, sie kann auch dazu genutzt werden, um „proximity“, ‚immediacy‘ and ‚presence‘³⁵¹ des Bühnengeschehens enigmatisch zu machen und damit die vermeintlichen theatralen Konstitutiva, die gemeinschaftlich und unmittelbar geteilte und zugleich flüchtige Erfahrung von Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit infrage zu stellen.³⁵²

Wenn man sich nun zum einen an die Offenheit des Neuen Musiktheaters für künstlerisch-technische Innovationen erinnert und zudem die von David Roesner getätigte Beobachtung teilt, dass sich in aktuellen Musiktheaterproduktionen ein Hang zur Selbstreflexivität abbildet und auf der Bühne nicht nur menschliche Beziehungen gezeigt, sondern zunehmend Metadiskurse über die Beziehungen zwischen Medien verhandelt werden, lässt sich vermuten, dass sich die neuen digitalen Möglichkeiten auf vielfältige Art und Weise in die musiktheatralen Arbeiten einschreiben.³⁵³ Wie ich in den grundlegenden Kapiteln formuliert habe, sehe ich in der Konsequenz dieser technischen und inhaltlichen Praxis die Tendenz aufscheinen, dass die autopoietische

351 Power: *Presence in play*, S.10. Powers Auflistung greift auf Derridas Grammatologie zurück: „Far from wishing to replace the notion of presence with ‘absence’ or ‘textuality’, Derrida, in his key work *Of Grammatology*, declares a quite different ‘intention’: ‘To make enigmatic what one thinks one understands by the words “proximity”, “immediacy” and “presence” ... is my final intention in this book.’“ Vgl. hierzu: Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974.

352 Vgl. hierzu die mit diesen Begriffen überschriebenen Kapitel in: Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*.

353 Siehe: „On self-reflexivity“, in: Rebstock/Roesner: *Composed Theatre*, S.313.

Feedback-Schleife zwischen Darsteller*in und Zuschauer*in, die auf ein gemeinschaftliches Erleben der Aufführungssituation als *Communitas* ausgerichtet war, nicht mehr im Zentrum der Erfahrung steht, sondern mit dem Computer zunehmend die Vermitteltheit von Aufführungssituationen auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters gezeigt und in einer Reflexionsbewegung eingeholt werden soll.

Dieser Behauptung will ich hier im Weiteren nachgehen, wobei sich mein Augenmerk vor allem darauf richtet, wie sich in Konzentration auf das Gegensatzpaar *Unmittelbarkeit* und *Vermitteltheit* Versuchsanordnungen erstellen lassen, in denen sich die Wahrnehmung der Anwesenheit der Darstellenden verändert. Um diese mit dem zeitgenössischen Mediengebrauch auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters einhergehenden Wahrnehmungsverschiebungen zu untersuchen, entwickelten wir im Rahmen der Forschungsgruppe an der HKB Bern ein Audio- und Video-Setup, in welchem wir einen Performer mit unterschiedlichen digitalen akustischen und visuellen Prozessen konfrontierten.³⁵⁴ Für diese Versuche erweiterten wir die Forschungsgruppe um den Countertenor, Stimmperformer und Komponisten Javier Hagen. Ausschlaggebend für diese Wahl war nicht nur seine Qualifikation als Sänger und Darsteller, wie z. B. sein Stimmumfang und sein umfangreiches Repertoire an erweiterten Stimmtechniken, sondern vor allem auch seine Offenheit, diese Erfahrungen in einem akademischen Setting einzubringen. Die in diesem Team erstellten Experimente umfassen einen Zeitraum von ca. einem Jahr, die wir in einem Wechselspiel zwischen gemeinsamen praktischen Versuchen und theoretisch konzeptioneller Überarbeitung und Neuausrichtung im Kernteam der Forschungsgruppe organisierten.

354 Zur Erinnerung: Das Kernteam der Forschungsgruppe bestand aus Leo Dick (Komposition), Cyrill Lim (Elektroakustik und Programmierung), Dana Pedemonte (Graphicdesign und Kamera) sowie Tassilo Tesche (Szenographie). Zu einer vertiefenden Darstellung der personellen und institutionellen Aufstellung der Forschungsgruppe siehe Kapitel 1.7.3. Wie dort angemerkt haben Leo Dick und ich in der Publikation *LaborARTorium* eine erste Auswertung dieser Versuchsanordnung vorgenommen. Siehe: Dick/Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“.

How to do things with Words 2013 – Ablauf für Tagung/Software
 Dick/Lim/Pedemonte/Tesche/Hagen
 KAMERASCHWENK UND FRÄNKLICHEN / SOUNDTRACK!

Sequenz N°1 (Tesche): Rhetorische Gesten 3 Min.
 - Audio: Live-Verstärkung und gleichzeitig Aufnahme über Headset (Max/MSP)
 - Video: Projektion läuft und wird gleichzeitig mitgeschnitten (Isadora-patch)

Sequenz N°2 (Pedemonte/Tesche): Monolog aus dem Off 2:30
 - Audio: Stimme über Headset ist teilweise geflüstert!
 - Video: Live-Projektion von leerer Bühne/Notenständer wird mit Video-Aufnahme von Sequenz N°1 überblendet (Isadora-patch)

Sequenz N°3 (Dick/Lim): Performer kontrolliert seine eigene ‚Tonband‘-Stimme 3:30
 - Audio: Max-patch mit Volumen- und Pitch-Shifter (wird von Tonregie aus angepasst!)
 - Video: Livecam

Sequenz N°4 (Lim): Interpretation von Vortragsbezeichnungen und Blicken 5:30
 - Audio: Max-patch mit Aufnahme- und Abspiel-Modul auf Laptop-Rednerpult
 - Video: Benutzeroberfläche von Laptop-Rednerpult wird projiziert (Max/MSP)

Sequenz N°5 (Dick/Lim): Dialog mit live-kontrolliertem Delay 2:30
 - Audio: Max-patch mit Delay und Pitch-Shifter (wird von Tonregie aus angepasst!)
 - Video: Livecam

Sequenz N°6 (Lim/Tesche): Spiegelübung mit Video aus Sequenz N°1 3 Min.
 - Audio: Aufnahme aus Sequenz N°1 und Live-Verstärkung (Max/MSP)
 - Video: Aufnahme aus Sequenz N°1 abspielen (Isadora)

Sequenz N°7 (Tesche): Das Publikum verschwindet 3 Min.
 - Video: Performer filmt Raum mit Livecam (Bühne, Saal, Projektionsfläche).
 Dann Überblendung mit Untertitel und vorproduziertem Kameraschwenk (Isadora-patch)

23 Min.

ILLEGITIM

Abbildung 20: *How to Do Things with Words* Ablauf der sieben Sequenzen mit handschriftlichen Ergänzungen, die während der Probenarbeit eingetragen wurden

Die in den folgenden Unterkapiteln vorgestellte Reflexion fokussiert eine Auswahl von sieben Sequenzen aus einer weitaus größeren Anzahl von Versuchen, da diese Sequenzen im Rahmen der Lecture Performance *How to Do Things with Words 2013* einer akademischen Öffentlichkeit gezeigt wurden und diese Präsentationen dokumentiert sind.³⁵⁵

355 Die Lecture Performance wurde am 28.11.2013 bei der Tagung „digital stage“ an der ZHdK Zürich sowie am 07.12.2013 bei der Tagung „LaborARTorium“ an der LMU München gezeigt. Die zu diesen Tagungen gezeigte Auswahl wurde wesentlich in zwei Workshop-Phasen zwischen dem 28. Oktober und dem 27. November 2013 in der Blackbox der HKB Bern getroffen.

Die Beschreibung kann nicht nur auf die Videodokumentation einer Aufführung zurückgreifen, sondern auch auf Mitschriften, Fotos und andere mediale Dokumente unserer Probenarbeit. Festzuhalten ist, dass sich die theoretische Kontextualisierung auf einen bestimmten Zwischenstand der Laborarbeit in der Retrospektive bezieht, nämlich auf den Moment der Präsentation im Tagungsrahmen. Die Darstellung der Performance zielt selbstverständlich nicht auf Vollständigkeit, sondern fokussiert zentrale, aufschlussreiche Momente, die ich im Weiteren nicht chronologisch,³⁵⁶ sondern diachron unter verschiedenen Forschungsperspektiven versammeln werde. Einzelne Sequenzen können dadurch mehrfach benannt und unter mehreren Aspekten untersucht werden, wogegen andere sich für die theoretische Reflexion als weniger ergiebig erweisen.

Die in den methodischen Kapiteln dargestellte Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis konnte hier beispielhaft ins Werk gesetzt werden. Im Wechsel zwischen praktischer Erkundung im Musiktheaterlabor und theoretischer Reflexion und Kontextualisierung im Seminarraum³⁵⁷ versuchten wir, den Aktualisierungen zu folgen, die sich aus dem Zusammenspiel von künstlerisch forschender Praxis und theoretischer Kontextualisierung ergaben. Die Versuchsanordnung *How to Do Things with Words 2013* ist für die vorliegende Promotion auch deshalb von zentraler Bedeutung, da hier, nach der Analyse einiger Video-Setups, die visuelle Aspekte in den Vordergrund stellen, eine Performance untersucht wird, die sich mit Körperbild *und* Stimme des Darstellers beschäftigt. Konkretisierend und synthetisierend, im Sinne einer sinnlichen Erkenntnis, die „das Eigentümliche und nicht Vergleichbare“ des

356 Siehe Abbildung 20, Ablauf der sieben Sequenzen mit handschriftlichen Ergänzungen, die während der Probenarbeit eingetragen wurden.

357 „The fluidity of moving from work to theory and back to work is probably familiar to most university teachers working in the studio.“ Siehe: Farrier: „Approaching performance through praxis“. Zitiert nach: Roesner: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“, S. 29. Die Reflexion im Seminarraum war durch umfangreiche Diskussionen der praktischen Arbeitsschritte geprägt, aber auch durch die Sichtung von exemplarischen Arbeiten, die wir uns gegenseitig vorstellten. So diskutierten wir zusätzlich zu den im Weiteren genannten Arbeiten z.B. auch Aufführungsdokumente von: Georges Aperghis *Machinations*, Heiner Goebbels *Eraritjaritjaka*, Julian Klein/’a rose is’ *Brain Study*, Johannes Kreidler *Feeds Hören TV*, Manos Tsangaris *Orpheus*, Jennifer Walsh *LiveNudeGirls*.

Gegenstands ausmachen will, kommen in diesem Musiktheaterlabor nicht nur digitale Videoprojektionen zum Einsatz, sondern auch elektroakustisch kompositorische Mittel.³⁵⁸ Die Beschäftigung mit der akustischen Dimension der Stimmperformance kann nicht im Zentrum der Dissertation stehen, sie wird aber dort vorgestellt, wo sich aus der Konfrontation der Phänomene Erkenntnisse über das musiktheatrale Forschungsfeld ergeben.

2.3.1 Vom unmittelbaren Weltbezug zum leiblichen „In-der-Welt-Sein“

In diesem Kapitel werde ich eine theoretische Beschäftigung in der Forschungsgruppe erörtern, die mit der Lektüre ausgewählter Texte beginnt und sich dann parallel zu den Versuchen im Musiktheaterlabor in unterschiedlichen Vertiefungen weiterspinnen lässt. Diese Darstellung folgt unserer Annäherung an die Thematik und soll zugleich die historischen Grundlagen der Diskurse aufzeigen, die in der Lecture Performance *How to Do Things with Words 2013* präsentiert wurden. Zu Beginn der hier verhandelten Versuchsanordnungen stand eine Auseinandersetzung mit dem Konzept der Unmittelbarkeit. Dieser Ausgangspunkt soll hier umrissen werden, um von dort beginnend die ersten Aktualisierungen dieser Begrifflichkeit zu klären, die uns zur Konkretisierung im Musiktheaterlabor anregen. Die Darstellung dieser theoretischen Positionen führt mich direkt zur Analyse einer Sequenz der Lecture Performance, die sich mit dem Zusammenspiel von Echtzeit-Steuerung der Stimme durch den Computer und Live-Vortrag des Darstellers beschäftigt. Im darauf folgenden Kapitel werde ich dann ein digitales Video-Setup analysieren, das ähnliche Phänomene unter Konzentration auf visuelle Aspekte der Darstellung behandelt und zu

358 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg: F. Meiner 2007. Zitiert nach: Jens Badura: „Erkenntnis (sinnliche)“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 43–48, hier S. 45. Baduras Baumgarten-Lektüre verdanke ich hier auch das Begriffspaar konkretisierend und synthetisierend. Während sich die logische Erkenntnis „abstrahierend und analysierend“ auf die Vergleichbarkeit konzentriert, zielt die sinnliche Erkenntnis „konkretisierend und synthetisierend“ auf das Eigentümliche der Merkmale des Gegenstands.

dessen Reflexion sich deshalb auch eine ergänzende theoretische Kontextualisierung anbieten wird.

Am Anfang der hier vorzustellenden Versuchsanordnungen stand, wie angedeutet, die Idee, sich mit dem Begriff der Unmittelbarkeit zu beschäftigen. Für die in der Forschungsgruppe gemeinsam getroffene Entscheidung war dabei ausschlaggebend, dass wir ein Gefühl des Ungenügens in Bezug auf unseren eigenen Wortgebrauch ausmachten. Im alltäglichen Sprachgebrauch bezeichnet Unmittelbarkeit: „eine direkte Beziehung auf etwas oder jemanden, eine zeitliche oder räumliche Nähe. Unmittelbarkeit in diesem Sinne ist Gegenwärtigkeit und Präsenz, die nicht durch etwas Anderes verstellt ist.“³⁵⁹ Die Beschäftigung mit dieser Begrifflichkeit erschien uns gerade deshalb vielversprechend, da sie sich nicht nur in unserer täglichen Kommunikation über künstlerische Prozesse auf der Probe vieldeutig darstellt, sondern darüber hinaus im ästhetischen Diskurs seit dem 18. Jahrhundert immer wieder als Denkmodell bemüht wurde, um Konzeptionen zwischen Gegenwärtigkeit und Präsenz zu beschreiben. Auch im philosophischen Diskurs der Neuzeit wird Unmittelbarkeit nicht als eindeutig definierter Begriff konturiert. Die Terminologie beschreibt eher „Annahmen über Relationen“, die immer wieder neu und mit unterschiedlicher Gewichtung „erkenntnislogisch und metaphysisch interpretiert werden“.³⁶⁰

In der Anfangsphase dieser gemeinsamen Arbeit stießen wir bei der Literaturrecherche auf die philosophischen Publikationen von Andreas Arndt, der sich in verschiedenen Schriften mit dem Begriff der Unmittelbarkeit auseinandersetzt. Im Weiteren werde ich einige Aspekte aus seiner Monographie *Unmittelbarkeit* herausgreifen, die als Start- und Ankerpunkte unserer Diskussionen fungierten. Um das Potenzial von Unmittelbarkeit als Begrifflichkeit aufzuzeigen, ist es sinnvoll, einige paradigmatische Standpunktverschiebungen ihres Gebrauchs auszulegen, bevor ich darstellen kann, wo wir in einer ersten Aktuali-

359 Arndt: *Unmittelbarkeit*, S.7.

360 Ebd., S.10.

sierungsbewegung mit unseren Forschungsfragen ansetzen konnten. Die folgende Darstellung zielt darauf, den historischen Hintergrund zu konturieren, vor dem wir die zeitgenössischen Konzeptionen für unsere Feedback-Schleife ausgewählt haben. Dieser historische Exkurs soll nicht als Verweis auf eine chronologische Entwicklungslogik innerhalb unserer Feedback-Schleife missverstanden werden. In der Arbeit haben wir gerade die diachrone Fülle von Diskursen ausgelotet, die sich mit der Terminologie der Unmittelbarkeit auseinandersetzen.

Nach Arndt ist Unmittelbarkeit als philosophische Terminologie schon in der Antike gebräuchlich,³⁶¹ der Begriff erhält aber erst im Zuge der Empfindsamkeit durch Literatur und Kunsttheorie „eine weite und geradezu inflationäre Verbreitung“.³⁶² Zu Beginn der Aufklärung lassen sich zwei gegenläufige Bewegungen feststellen. Zum einen formuliert der Rationalismus die philosophische Notwendigkeit, Unmittelbarkeit erkenntnislogisch zu hinterfragen und als *un*-bedingte Setzung des Denkens reflexiv zu erschließen. Zum anderen wird die Begrifflichkeit genutzt, um die gedanklichen und künstlerischen Mittel zu schärfen, die sich reflektierend auf die mit der Herrschaft der Vernunft einhergehenden wirtschaftlichen, gesellschaftskulturellen und machtpolitischen Transformationsprozesse beziehen.

Kants berühmte Definition der Aufklärung als „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ meint die Emanzipation des Denkens von metaphysischen Gewissheiten.³⁶³ Mit den Mitteln der Vernunft wird nicht nur die Unbedingtheit Gottes und das Gegebensein der Seele hinterfragt, auch der unmittelbare Zugriff auf die Welt der Dinge (der Erscheinungen *und* der Dinge an sich) muss neu ergründet werden, da sich in der Konsequenz auch der *unmittelbare* Weltbezug des Subjekts als durch Reflexion *vermittelt* darstellt. Die Feststellung, dass sich das Denken aus sich selbst schafft und auf keine

361 So findet das lateinische *immediatus* z.B. in der Rechtslehre Verwendung, und das griechische ἀμεσος [*amesos*] geht bis auf die Axiomatik des Aristoteles zurück. Andreas Arndt: „Historisches Wörterbuch der Philosophie online“. <https://www.schwabeonline.ch/> (Stand: 14.05.2019).

362 Arndt: *Unmittelbarkeit*, S.19.

363 Siehe: Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hg. von Horst Brandt, Ernst Cassirer. Hamburg: Meiner 1999, S.20f.

Begründungen mehr verweisen kann, die außerhalb des Denkens liegen, führt zu einer Aporie der Vermittlung. So wird in der Nachfolge Kants das Problem eines Nihilismus konstatiert, in dem sich der Weltbezug nur mehr als eine „Unendlichkeit der *Vermittlungen*“ denken lässt.³⁶⁴

Diesem erkenntnislogischen Dilemma begegnet Hegel, indem er zwar die unvermittelte Unmittelbarkeit negiert, aber an dem Konzept des unmittelbaren Wissens festzuhalten versucht: Unmittelbarkeit als direkte Beziehung auf etwas ist immer schon Relation zwischen mindestens zwei Akteuren (wenn man so will von Subjekt und Objekt) und insofern Vermittlung. Da die reine Selbstbezüglichkeit nicht gedacht werden kann, bedeutet Reflexion immer „Beziehung auf Anderes“. Das „Ganze der Vermittlungen“ kann nach Hegel aber im Moment des Werdens als vermittelte und vermittelnde Unmittelbarkeit gedacht werden, in der „Einheit von Selbst- und Fremdbeziehung“ realisiert sich somit eine zweite Unmittelbarkeit.³⁶⁵ Wesentlich für die hier folgenden Überlegungen ist, dass das Unmittelbare, im Nachhall dieser philosophischen Positionen, weder als metaphysisches Un-bedingtsein noch als eine unvermittelte Unmittelbarkeit einer Ursprungs-Erkenntnis gedacht werden kann. Die Gründung des Weltbezugs wird dagegen zunehmend als ein *Werden* im Prozess der Selbstexplikation des modernen Subjekts gefasst.

Im Weiteren soll der Fokus nicht auf einer tieferen erkenntnislogischen Fundierung des *Seins* liegen, sondern darauf, wie in der darstellenden Kunst der *Schein* der Unmittelbarkeit verhandelt wird.³⁶⁶ Auch hier möchte ich zwei Denkbewegungen festmachen: Zum einen lässt sich das Beharren auf einer in den Künsten aufscheinenden unvermittelten sowie vermittelnden Unmittelbarkeit bis in die aktuelle theaterwissenschaftliche Debatte verfolgen, und zum anderen schreibt sich Unmittelbarkeit als künstlerischer Effekt bis heute in die Darstellungsweisen

³⁶⁴ Siehe: Friedrich Heinrich Jacobi, Irmgard-Maria Piske, Klaus Hammacher: *Schriften zum Spinozastreit*. Bd. 1. Hamburg: Meiner 1998, S.124.

³⁶⁵ Arndt: *Unmittelbarkeit*, S. 59. Vgl. auch: Ebd., S. 47f.

³⁶⁶ Eine detailliertere Darstellung der bei Arndt vorgefundenen Hegel'schen Perspektive würde den Rahmen dieser Überlegungen sprengen.

ein, wobei die Strategien zum Erreichen der unmittelbaren Wirkung einem steten Wandel unterworfen sind.

Um diese Denkbewegungen zu exemplifizieren, werde ich zwei poetische Gesellschaftskritiken zitieren, auf die Arndt in seiner Publikation verweist und deren etwas ausführlichere Diskussion sich als historische Anknüpfungspunkte für unsere Fragestellungen anbieten. So fordert Rousseau (in seiner frühen Kritik der Aufklärung, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* von 1755) Unmittelbarkeit als „reine, jeder Reflexion voraus liegende Regung der Natur“ im Menschen.³⁶⁷ Gegen die Rationalisierung des Denkens behauptet er die sinnstiftende Bedeutung einer unverstellten, da präreflexiven Empfindung. Das berühmte Dictum vom *retour à l'état de nature* entsteht als politischer Kommentar in einer Zeit, in der sich das wissenschaftliche Denken zunehmend in Industrialisierung und Prozessen kapitaler Wertschöpfung realisiert. Dieser Wertewandel zielt auf eine Sinnstiftung im Alltag und verfestigt die Emanzipation von theologischen Konzepten, die Gewinn auf ein Leben nach dem Tod verbuchten. Rousseaus Unmittelbarkeitsphantasie einer präreflexiven Natur des Menschen verneint Religion und Fortschrittsglauben, der von ihm tatsächlich gelebte Rückzug aufs Land ist auch seine persönliche Reaktion auf die Unverbindlichkeit der sozialen Interaktionen zwischen den vermeintlich zivilisierten Städtern seiner Zeit.

100 Jahre später beschreibt Joseph von Eichendorff in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* die „Unmittelbarkeit lebendiger Darstellung“³⁶⁸ als Ausdruck des satirischen Talents. Die Relevanz der Satire ergibt sich aus dem „schlagenden Witz“ des Inhalts und einer Unmittelbarkeit, die sich im „Treiben und Übertreiben“ der Darstellung mitteilt.³⁶⁹ Auch wenn Eichendorff darauf hinweist, dass der Satiriker die „Gewaltsamkeit [seiner] wilden Natur“³⁷⁰ zum Aus-

367 Jean-Jacques Rousseau: *Schriften zur Kulturkritik*. Hg. von Kurt Weigand. Hamburg: Meiner 1983, S. 173. Zitiert nach: Arndt: *Unmittelbarkeit*, S. 20.

368 Joseph von Eichendorff: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. Berlin: Hofen-berg 2016, S. 132. Siehe hierzu auch: Arndt: *Unmittelbarkeit*, S. 8. Sowie: Dick/Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“, S. 304.

369 Eichendorff: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, S. 132.

370 Eichendorff beschreibt hier den Franziskanerermönch Thomas Murner, einen Dichter und Satiriker der frühen Reformationszeit.

druck bringt und damit die Unmittelbarkeit als Teil einer Authentifizierungsbewegung eingeholt wird, transportiert die Formulierung eine pragmatische Sichtung des künstlerischen Vorgehens. In diesem Sinne ist Eichendorffs Aussage als Teil einer romantischen Modellbildung zu sehen, die trotz der „Entwertung essentialistischer Aussagen über Gott, das Ganze der Natur und menschlicher Ordnung“ an der weltkonstituierenden Leistung „von Subjektivität und Sprache“ festhält und somit der Hegel’schen Position einer vermittelten Unmittelbarkeit verwandt bleibt.³⁷¹ Für unser Forschungsfeld ist festzuhalten, dass Eichendorff Unmittelbarkeit nicht als Rezeptionserfahrung eines (Lese-)Publikums beschreibt, sondern dass er die „Unmittelbarkeit lebendiger Darstellung“ als Mittel einer mündlichen, als satirische Predigt entworfenen Präsentation einfordert.

Beide Beispiele konnten wir in der Forschungsgruppe anhand von Gegenwartsphänomenen diskutieren: Zum einen ist die von Rousseau imaginierte Rückkehr zur unverstellten Rezeption des Naturschönen als Korrektiv zu der tatsächlichen technischen Vermitteltheit von Bedeutungen und sozialen Interaktionen in der heutigen mediatisierten Welt allgegenwärtig. Das hier sichtbar werdende und strategisch von Interessengruppen gepflegte Bedürfnis bietet die Grundlage einer ganzen Sparte der Kulturindustrie, von Food Design bis Freizeitgestaltung. Zum anderen gehört heute die Beigabe von Natürlichkeit und Authentizität als Vermittlungsaspekte einer inhaltlichen und künstlerischen Position, wie sie von Eichendorff konstatiert wird, zum Portfolio aller öffentlichen Figuren. Diese Aspekte der Darstellung werden von Liveauftritten der Popstars ebenso gepflegt, wie sie sich in der politischen Glaubwürdigkeitsdebatte wiederfinden.³⁷² Diese zeitgenössischen Vermarktungsperspektiven lassen Antworten auf die Frage erahnen,

371 Siehe hierzu das DFG Forschungsprojekt „Modell Romantik. Variation, Reichweite, Aktualität“: Modellromantik.uni.jena.de; „Forschungsprofil – Modell Romantik“. In: *DFG Graduiertenkolleg an der Friedrich-Schiller-Universität Jena*. <http://modellromantik.uni-jena.de/forschungsprofil/> (Stand: 27.05.2019).

372 Ergänzend lässt sich anmerken: Dass uns Natur aus heutiger Perspektive als *Natürlichkeit* im Sinne eines Derivates von Vermittlungsabsichten erscheint, beruht sicher auch darauf, dass wir Natur in der Regel nur in ihrer Rekonstruktion erleben und uns unsere Entfernung von der unberührten Natur zur Gewohnheit geworden ist. Unsere Wahrnehmung von Natur ist durch die uns heute stets umgebende Kulturlandschaft geprägt. Ich

warum das Verhältnis von Natur und Mensch auch in der zeitgenössischen Kunst immer wieder in unmittelbaren Darstellungen eingeholt werden soll. Gerade dadurch, dass sich die Rückkehr zu einem prä-reflexiven Naturzustand oder der Rückgriff auf eine „wilde Natur“ des Menschen aus heutiger Sicht als historische Modellbildungen darstellen, lassen sich von hier aus Fragestellungen entwickeln, wie in zeitgenössischen Diskursen das Verhältnis von Natur und Mensch in künstlerischen Prozessen problematisiert wird.

Dieses einleitende Kapitel abschließend werde ich die zeitgenössische Modellbildung von Unmittelbarkeit vorstellen, an der wir unsere ersten Versuchsanordnungen ausrichteten. Diese erste Aktualisierung war für die Diskussion in der Forschungsgruppe wesentlich, da sich die Beschäftigung mit der historischen Terminologie der Unmittelbarkeit, die sich bis hierhin als alltagssprachliche, philosophische und poetische Begrifflichkeit darstellte, nun für das Musiktheater konkretisierte.

In *Ästhetik des Performativen* greift Fischer-Lichte auf Adornos Aufsatz über die *Bürgerliche Oper* von 1955 zurück. Der menschlichen Stimme kommt laut Adorno die Aufgabe zu, eine prä-reflexive Unmittelbarkeit hörbar zu machen. Obwohl dramatische Personen „so wenig Grund zum Singen haben wie eigentlich auch nur die Möglichkeit, tönt darin etwas von der Hoffnung auf Versöhnung mit der Natur: das Singen, Utopie des prosaischen Daseins, ist zugleich auch Erinnerung an den vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung“.³⁷³

Fischer-Lichte nutzt die von Adorno auf den Gebrauch der Stimme angewandte Versöhnungsmetapher, um das Konzept der Präsenz für die darstellenden Künste zu exemplifizieren.³⁷⁴ Den prä-reflexiven Gehalt findet sie dabei in der Loslösung der Stimme von der Sprache. „Von der Sprache losgelöst, erscheint die Stimme als das Andere des Logos, das

würde behaupten, dass die gezähmte Natur des englischen Landschaftsgartens, dessen Entwicklung in die Zeit Rousseaus fällt, unser Bild von Natur stärker prägt als die wenigen Orte unberührter Natur, die sich in den westlichen Ländern noch finden lassen.

373 Adorno: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Zitiert nach: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 497.

374 Das letztendlich den Versuch darstellt, die unvermittelte Unmittelbarkeit für das Theater als konstituierende Qualität zu gewinnen.

sich seiner Herrschaft entronnen hat“, diese „Erfahrung verspricht, die eigene Leiblichkeit als sinnlich und zugleich im Stande der Verklärung zu erleben“.³⁷⁵ Anstatt nur eine Erinnerung an die unvermittelte Natur des Menschen anzutönen, also wie Adorno eine „Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit“³⁷⁶ zwar emphatisch herbeizusehnen, aber in diesen Formulierungen der Stimme gleichzeitig nur eine vermittelnde Re-Konstruktion von Unmittelbarkeit zuzuschreiben, schafft die Stimme für Fischer-Lichte in der Betonung ihrer Materialität den direkten Zugriff auf das leibliche „In-der-Welt-Sein“: „Mit seiner Stimme berührt der, der sie zu Gehör gibt, den, der sie vernimmt.“³⁷⁷ Die hier beschriebene „Ekstase“ des Materials verspricht eine unvermittelte Unmittelbarkeit, eine „reine Aus- und Ansprache“ des Zuhörers.³⁷⁸ Im Lichte der eingangs geschilderten, erkenntnistheoretischen Hinterfragung eines unmittelbaren Zugriffs auf Welt kann man davon sprechen, dass Fischer-Lichte die Aporie der Vermittlung für das Theater als Kunstform im direkten Feedback zwischen Darsteller*in und Publikum aussetzt.

Diese Reinhonorisierung der „metaphysisch behaftete[n] Präsenz“³⁷⁹ in der theaterwissenschaftlichen Theorie forderte unseren Widerspruch heraus. Kann die Unmittelbarkeit der reinen Ansprache unter den heutigen Medienbedingungen des Theaters bestehen? Diese Frage bestimmte im Fortgang unsere praktischen Untersuchungen des digitalen Videos im Musiktheaterlabor, die wir unter der Überschrift *How to Do Things with Words 2013* zusammengefasst und an akademischen Podien als Lecture Performance präsentiert haben.

Die Diskussion des genannten Widerspruchs ist gerade deshalb spannend und bildet einen sinnvollen Ausgangspunkt für zwei im Weiteren zu diskutierende Sequenzen aus unseren Versuchsanordnungen, da Fischer-Lichte in der Publikation *Ästhetik des Performativen* explizit auf die elektroakustische Bearbeitung von Stimme und die Präsentation von Körpern im Video verweist. Fischer-Lichte besteht darauf, dass die Stim-

375 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 498,4.

376 Adorno: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Zitiert nach: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 497.

377 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 506,7.

378 Ebd., Loc. 503,2.

379 Robert Krajnik: *Vom Theater zum Cyberspace. Körperinszenierungen zwischen Selbst und Algorithmus*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 39.

men von Performer*innen wie Laurie Anderson, Diamanda Galás und David Moss durch den Einsatz von elektronischen Medien zwar zerstückelt und verzerrt werden können, diese aber im Unterschied zu Film- und Videoaufnahmen dabei nicht entmaterialisiert werden. Anstatt sich in der Desemantisierung aufzulösen, bleibt die Stimme in ihrer unmittelbaren Qualität erhalten. Die Spannung zwischen Stimmklang und Sprache kann nach Fischer-Lichte das Eigenleben der Stimme niemals aufheben, denn die Stimme lenkt die Aufmerksamkeit des Lauschenden auf sein eigenes leibliches In-der-Welt-Sein.³⁸⁰ Im folgenden Kapitel stelle ich einen Ausschnitt unserer Versuchsanordnung vor, der zeigt, wie wir diese Behauptung als Anlass nehmen, um mithilfe von computergenerierten elektroakustischen und videotechnischen Experimenten die Desemantisierung von Stimme und Geste ins Werk zu setzen.

How to Do Things with Words 2013: Desemantisierung von Stimme und Geste

Die Szenographie der Lecture Performance ist bewusst anspruchslos gehalten: Rednerpult und Notenständer vor einer Projektionsfläche lassen einen akademischen Vortrag mit flankierender musikalischer Performance erwarten.³⁸¹ Javier Hagen tritt auf, stellt sich hinter den linken Notenständer und beginnt nach einer kurzer Begrüßung mit der Rezitation des zweiten Teils der titelgebenden Vorlesung von John L. Austin.³⁸² Dabei wird Hagen während seines Vortrags von einer sichtbar, mittig vor der ersten Stuhlreihe positionierten Kamera gefilmt, und diese Aufnahme wird direkt auf eine hinter ihm positionierte Leinwand übertragen – er spricht also vor seinem eigenen vergrößerten Live-Video. Ein szenographisches Setting, das im akademischen Kontext durchaus üblich ist und z. B. bei Vorlesungsreihen in großen Vorlesungsräumen zum Einsatz kommt.

380 Siehe hierzu: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Kapitel: 3, Stimmen. Es sei angemerkt, dass wir David Moss im Rahmen des Forschungsprojekts zu der Tagung „performing voice“ eingeladen haben und die Begegnung mit seiner Stimmperformance in unsere Forschung eingeflossen ist, auch wenn ich der Rezeption seiner aktuellen Arbeit mit dem Computer im Zuge dieser Verschriftlichung nicht den gebührenden Platz einrichten kann.

381 Siehe Abbildung 21, *How to Do Things with Words*, Vortragssetting „digital stage“.

382 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*. (*How to do things with Words*).

Den Vortrag des Textes begleitet er mit Gesten, die dem Realismus der akademischen Szenerie entgegenstehen.³⁸³ Diese bedienen sich zwar eines recht weit gefassten Vokabulars rhetorischer Ausdrucksmittel, ihre Verteilung auf den Text folgt aber nicht sinnfälligen Regeln. Sie wirken zufällig gesetzt und unterstreichen nicht, sondern konterkarieren den Inhalt der Rede. Tatsächlich sind die Gesten nicht willkürlich, sondern nach einer den Primzahlen folgenden Systematik auf den Text verteilt.³⁸⁴ Die detailgenaue Konzertierung von Sprachlaut und Geste nach einer abstrakten Logik treibt den Darsteller immer wieder in Momente der Überforderung, die im vorliegenden Fall eine produktive Qualität entfalten: Die Gesten hindern den Redefluss, es entstehen zum einen rhetorisch sinnlose Pausen, zum anderen werden durch die Koppelung automatisch bestimmte Wörter gestisch *und* stimmlich hervorgehoben, die inhaltlich keiner Hervorhebung bedürfen oder diese nahe legen. Hier kommen ferner die audiovisuellen Medien ins Spiel: Die Stimme wird durchgehend live verstärkt, tritt klanglich somit zwar technisch vermittelt an unser Ohr, gleichwohl entsteht aber der Eindruck großer Intimität. Die Mikrofonierung mit einem Headset nahe am Mund des Performers erzeugt die Illusion unmittelbarer Nähe: Wir bekommen auch die kleinste Unebenheit in der Stimme inklusive der Nebengeräusche ihrer Erzeugung mit. Gleichzeitig wird durch die Live-Kamera das Bild des überforderten Darstellers projiziert und durch Größe und Positionierung überhöht. Der Blick des Zuschauers wechselt zwischen Performer und Projektionsfläche hin und her.³⁸⁵

Diese Eröffnungsszene unserer Lecture Performance wirft einige Fragen zur „Unmittelbarkeit lebendiger Darstellung“ auf.³⁸⁶ Obwohl

383 Siehe Abbildung 22, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words 2013*.

384 Siehe Abbildung 23, *How to Do Things with Words 2013* Text mit Verteilung der Gesten. (Die Verwendung mathematischer Strukturen – als wohlfeiler Topos in der Neuen Musik unter akutem Klischeeverdacht – sollte vor allem subjektive Entscheidungen unsererseits unterlaufen.)

385 Diese Darstellung der Anfangssequenz folgt in ihren Formulierungen weitestgehend den von Leo Dick und mir im Tagungsband *LaborARTorium* veröffentlichten Werkstatt-Notizen. Siehe: Dick/Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“, S. 308f.

386 Eichendorff: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, S. 132. Siehe hierzu auch: Arndt: *Unmittelbarkeit*, S. 8. Sowie: Dick/Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“, S. 304.

hier keine verfremdenden Effekte per Computer eingesetzt werden, zeigt sich in dieser ersten Sequenz der Performance ein ambivalentes Potenzial der beiden Medien Elektroakustik und Video: So könnte man z. B. mit Philipp Auslander fragen, ob die live-verstärkte Stimme in einer mediatisierten Welt überhaupt noch als vermittelter wahrgenommen wird als unplugged.³⁸⁷ Oder man könnte mit Patrice Pavis fragen, in „welchem Verhältnis oder welcher Proportion [...] die audiovisuellen Medien und die Live-„Performanz‘ zueinander“ stehen?³⁸⁸ Warum wird der Blick des Zuschauers in „der direkten Konkurrenz zwischen dem Bild und der realen Präsenz, zwischen einem Video und einem Schauspieler“ letztlich stärker von seinem Videobild angezogen?³⁸⁹

Auf diese Fragen werde ich im Weiteren noch zurückkommen. An dieser Stelle soll die Schilderung der Anfangsszene vor allem die Ausgangslage darlegen, auf der zwei spätere Sequenzen unserer Versuchsanordnung aufbauen, die ganz explizit mit den Möglichkeiten des Computers operieren. Wie angekündigt geben diese Sequenzen den Anlass, die Vermitteltheit von Stimme und Geste mithilfe von computergenerierten elektroakustischen und videotecnischen Experimenten zu untersuchen. In einer Gegenüberstellung der beiden Sequenzen lässt sich fragen, inwieweit hier unterschiedliche Präsenz- und Desemantisierungseffekte erlebbar werden.

Die im Rahmen der Lecture Performance als dritte Sequenz gezeigte Versuchsanordnung beruht technisch auf einem digitalen Audio-Setup, das es Hagen ermöglicht, mit seiner über das Headset abgenommenen Live-Stimme die Wiedergabe einer Aufnahme seiner eigenen Stimme zu kontrollieren.³⁹⁰ Für die dokumentierte Präsentation wählten wir

³⁸⁷ Die Verbreitung von ASMR-Videos auf YouTube lässt diese Frage aus heutiger Perspektive anachronistisch wirken. Zu *Autonomous Sensory Meridian Response*, siehe z. B.: softlygaloshes: „[BINAURAL ASMR] Reading Lorem Ipsum! (Latin gibberish, ear to ear whispering)“. <https://www.youtube.com/watch?v=af2wLahd8WM> (Stand: 18.06.2019). Ausführlich widme ich mich diesem Phänomen in Kapitel 2.3.4.

³⁸⁸ Pavis: „Medien auf der Bühne“, S. 121.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Das Setting wurde von Cyril Lim in Max MSP programmiert, die Max Patches wurden so erstellt, dass während der Performance an ihrer Reaktionsfähigkeit nachgeregelt werden konnte, um auf die Lautstärkeverhältnisse im Moment der Aufführung zu reagieren.

ein recht einfaches Steuerungsverhalten. Eine im Vorfeld erstellte Aufnahme seiner Stimme läuft als Band während der Performance durch und wird über die vom Headset eingehenden Signale der Livestimme in Bezug auf Lautstärke und Tonhöhe gesteuert, der Performer kann die Aufnahme in Echtzeit (*realtime processing*) beeinflussen. Die *Tonbandstimme* wird dann hörbar, wenn Hagens live-verstärkte Stimme erklingt, und wenn Hagens Stimme eine gewisse Lautstärke überschreitet, reagiert die Wiedergabe mit einem *pitch shift*, d. h. einer Tonhöhenänderung, ohne die Abspielgeschwindigkeit zu verändern. Die für die Performance gestellte Aufgabe bestand nun darin, sich über bestimmte Stimmtechniken langsam anzunähern, um am Ende den Text der Aufnahme zu doppeln, d. h. synchron und möglichst in gleicher Lautstärke zu sprechen. Beginnend mit einer freien Improvisation auf Falsetttönen und übergehend zu volksliedhaft melodischem Gesang sollte Hagen seine Stimme nutzen, um die Aufnahme auch und vor allem für sich selbst hörbar zu machen. Gleichzeitig versuchte er, den vom *Tonband* erklingenden Text in der auf dem Rednerpult bereitliegenden Textvorlage aufzuspüren, um ihn dann simultan sprechen zu können. Ich zitiere hier das von Hagen selbst erstellte Script zu seiner Performance:

Musikalische Aufgaben:

- a. pointillistische Töne (Funktionsüberprüfung, dass die Software funktioniert)
- b. allmählich in gehaltene Falsetttöne übergehen (dabei herausfinden, in welchem Textabschnitt sich die Tonbandaufnahme befindet)
- c. die gehaltenen Töne sukzessive in eine volksliedhafte Melodie übergehen lassen (JIP: Abschied vom Gantertal)
- d. Melodie etablieren
- e. den aktuell auf dem Tonband gesprochenen Text auf die Melodie setzen
- f. allmählich in einen Sprechgesang übergehen
- g. den Sprechgesang sukzessive auflösen und in ein Simultansprechen zum Tonband übergehen, dabei darauf achten, dass die Intonationen möglichst deckungsgleich sind und so nicht klar zu unterscheiden ist, was live, was eingespielt ist.
- h. Bei einer geeigneten inhaltlichen Zäsur stoppen.

In der Videodokumentation kann man erleben, wie Hagen durch die Aufgabe, seine Stimme als Klangkörper *und Medien-Controller* zu nutzen, gefordert wird. Die Tatsache, dass Hagen *selbst* beim Singen auf das Erhören der Textstelle fokussiert ist, lenkt aber auch das Ohrenmerk des *Publikums* auf die Gegenüberstellung von Live-Stimme und Aufnahme. Zentral für diese Sequenz ist der Prozess einer allmählichen Nivellierung der anfänglichen Gegensätzlichkeit der beiden Stimmen: Die zu Beginn textdeutlich rezitierende Tonbandstimme und die frei-improvisatorisch singende Live-Stimme gleichen sich schrittweise und systematisch einander an. Dabei sind unterschiedliche Stadien zu erkennen, die hier aus meiner subjektiven Wahrnehmung heraus zur Diskussion gestellt werden.³⁹¹

Die vokalperformativen Falsetttöne stehen im Kontrast zur textdeutlich rezitierenden Tonbandstimme, sie bilden dabei ein klangliches Fundament, das den Text als Inhaltsträger hervortreten lässt. Im langsamen Übergang zur melodischen Gestaltung wird erlebbar, wie die Melodie des Volksliedes sich im Hörerlebnis vor den Text stellt und die Aufmerksamkeit bindet. Im Übergang zum Sprechgesang kommt es dann zu einer maximalen Reibung, da gerade die Nähe der unterschiedlich stark auf Textverständlichkeit abzielenden quasi synchronen Stimmschichten die Unterschiede der Gestaltung hervortreten lässt. Diese Reibung wird zuletzt in der exakten Simultaneität zwischen den Stimmen wieder aufgehoben. Im Durchgang durch die verschiedenen stimmperformativen Aufgaben kann man erleben, wie die Live-Stimme durch das Spiel mit unterschiedlichen Wahrnehmungsregistern im Hintergrund bleibt oder in den Vordergrund tritt. Überraschend war für uns vor allem das Endstadium, in dem es zu einer Verwischung des Gegensatzes von live-verstärkt und vorproduziert kam.

391 Da unser Forschungsansatz, wie ich in den methodischen Kapiteln dargelegt habe, nicht auf einer statistischen Auswertung von Publikumserfahrungen beruht, haben wir keine quantitativen oder qualitativen Erhebungen durchgeführt. Einige meiner subjektiven Erfahrungen konnten sich aber im Publikumsgespräch wiederfinden, so wurde z.B. der Umgang mit dem Text der Performance von einigen Zuschauern als *Auslöschung* erlebt, auf Nachfrage bestätigte sich unser Eindruck, dass der anfängliche Ehrgeiz, die Textebene zu verstehen, während der ca. 17 Minuten dauernden Performance zusehends abnahm.

Hier lassen sich zwei Wirkrichtungen ausmachen:³⁹² Zum einen lässt sich festhalten, dass durch die akustische Angleichung die inhaltliche Ebene des Textes zunehmend in den Hintergrund tritt und zu einer Desemantisierung des Textes als Informationsträger führt. In der wechselseitigen Verschlingung von *live* und *vorproduziert* gerinnt die Sprache zu einer phonetischen Trägerschicht eines vokalperformativen Geschehens.

Zum anderen wird die *live*-verstärkte Stimme trotz oder gerade wegen der Anwesenheit des Performers entkörperlicht, denn Hagens Mundbewegung und Körperduktus können gegen Ende dieser Sequenz keiner der Stimmen mehr zugeordnet werden. Die auf verschiedene Wahrnehmungsregister zielenden Ereignisse – Text als Bedeutungsträger und Rezitation als performativer Akt – berauben sich in der sicht- und hörbaren Überlagerung ihrer Grundlagen. Obwohl hier keine digitalen Effekte zum Einsatz kommen, die die Stimme durch synthetische Klangreduktion in ihrer Materialität verändern,³⁹³ ergibt sich aus diesem Vexierspiel zwischen sicht- und hörbaren Ereignissen eine Entmaterialisierung der *live*-verstärkten Stimme. Anstatt dass die Stimme die Aufmerksamkeit des Lauschenden auf sein eigenes leibliches In-der-Welt-Sein lenkt, wird das Augen- und Ohrenmerk des/der Zuschauer*in durch dieses intermediale Geschehen auf die Vermitteltheit von Stimmen gerichtet.

Desemantisierung und Entmaterialisierung, das zeitweilige Außer-Kraft-Setzen der Verstehensprozesse bei gleichzeitigem Zweifel am performativen Körper, lassen auf spezifische Weise die Vermitteltheit der Vortragssituation hervortreten. Im Unterschied zu einer intermedialen Anordnung, in der ein Transfer von Medien Codes gezeigt wird (es wäre z.B. ein Setting denkbar, in dem der Fokus darauf liegt, bestimmte performative Qualitäten des Livegesangs in einem Echtzeit-

392 Die folgende Gegenüberstellung von Desemantisierung und Entmaterialisierung folgt in ihren Formulierungen weitestgehend meinem Beitrag zum Tagungsband *performing voice*. Siehe: Tesche: „Presenting Unpresent Voices. Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“.

393 Zu denken ist hier an die in der populären Musik allgegenwärtigen Software Kits wie Antares Auto-Tune oder Melodyne von Celemony Software. Synthetische Live-Effekte, die in Max MSP ebenfalls herzustellen sind.

Processing auf die Aufnahme zu überführen), lenkt diese Versuchsanordnung die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den zwischen den Ereignissen erlebbaren medialen Transformationsprozess. Zum Ausdruck kommt die Medienkombination selbst, als ein bewegter Zustand, „der zwischen den Medien, zwischen den Dingen, zwischen den Sinnen ist – keine Synthese der Medien, was ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzen würde, sondern [ein] immer und fortwährend oszillierendes, vergängliches *Dazwischen*“.³⁹⁴ Die Versuchsanordnung zeigte uns zuerst, wie im Spiel mit der live und vorproduziert erklindenden Stimme ästhetische Konventionen zitiert werden können, um in der späteren Auslöschung der Medien-Codes deutlich zu machen, wie durch den Einsatz des Computers die Vermitteltheit von Stimmen in der Aufführungssituation hervorzuheben ist.

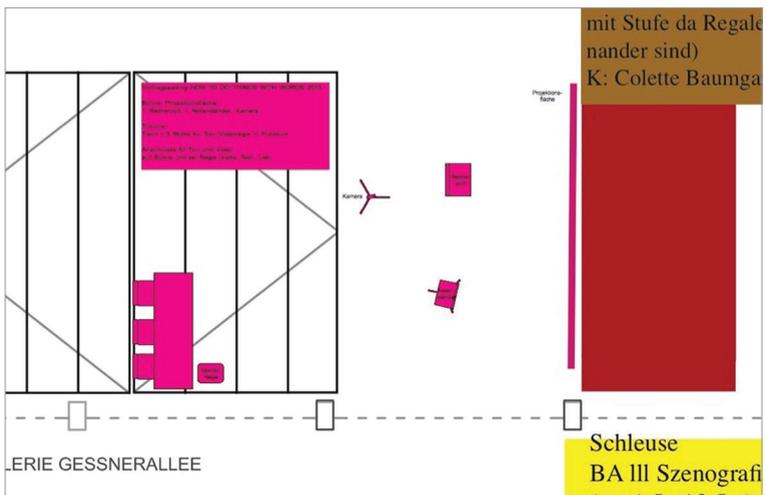


Abbildung 21: *How to Do Things with Words*. Vortragssetting „digital stage“

³⁹⁴ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2002, S. 22. (Hervorhebung im Original).

Abbildung 22: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013

John Langshaw Austin
Zur Theorie der Sprechakte
 (How to do things with Words)

Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny
 Zweite Auflage
 Philipp Reclam Jun., Stuttgart

Zweite Vorlesung

Wie Sie sich erinnern, wollten wir ein paar Fälle untersuchen (mir ein paar, hilf Himmel!), in denen etwas ¹ *sagen* etwas tun heißt ² *ist* denen wir etwas tun ³ *dadurch* ⁴ *daß* wir etwas sagen oder *indem* wir etwas sagen. Man stößt auf diese Frage (neben vielen anderen), ⁵ *gibt* man neuerdings eine uralte philosophische Axiomatik für Frage stellt: daß etwas sagen ⁶ *ist* allen beachtenswerten Fällen, d.h. in allen beachteten Fällen, bloß darauf hinauslaufe, etwas ⁷ *festzustellen*. Diese Annahme ist zweifellos nicht bewährt, ist außerdem zweifellos falsch, aber anscheinend in der Philosophie ⁸ *das* Natürlichste von der Welt. Wir sollen schwimmen lernen, ⁹ *bevor* wir ins Wasser gehen; wie sollen wir Fehler korrigieren, wenn wir nie welche machen können?

Durch Beispiele habe ich Ihre Aufmerksamkeit auf ein paar schlichte Äußerungen gelenkt, die als performatische oder performative Äußerungen bekannt sind. An der Oberfläche haben sie das Aussehen - oder jedenfalls die grammatische Politur - von »*Aussagen*«, nichtdestoweniger zeigt genaueres Hinschauen, daß sie *keine* Äußerungen darstellen, die »wahr« oder »falsch« sein können. Traditionell ist das aber das typische Merkmal von Aussagen. Eines unserer Beispiele war die Äußerung »Ja (ich nehme die hier anwesende XY zur Frau)« im Laufe der standesamtlichen Trauung. Wir würden hier sagen, daß wir mit der Äußerung etwas *tun*, und zwar heiraten, und nicht etwa etwas berichten, etwa *daß* wir heiraten. Und man kennzeichnet die Handlung des Heiratens, genauso wie etwa die des Wettens, jedenfalls *besser* (wenn auch immer noch nicht *genau*) als das *Äußern bestimmter Wörter* denn als den Vollzug einer andersartigen, innerlichen, geistigen Handlung, deren bloß äußeres, hörbares Zeichen die Wörter wären. Das kann man wohl kaum *beweisen*, aber ich möchte doch behaupten, daß es stimmt.

Es ist bemerkenswert, daß, wie ich höre, im amerikanischen Verfahrensrecht der Bericht über die Äußerung eines anderen als Beweis zulässig ist, wenn es sich um eine in unserem Sinne performative Äußerung gehandelt hat; das wird nicht als Bericht über etwas angesehen, das er *gesagt*

hat - das wäre Zeugnis von Hörensagen und als Beweis unzulässig - , sondern als Bericht über etwas, das er *getan* hat, über seine Handlung. Das paßt sehr gut zu unseren vorläufigen Vorstellungen von performativen Äußerungen.

Bisher haben wir also nur den festen Boden des Vorurteils unter unseren Füßen weggekien fühlen. Wie müssen wir als Philosophen jetzt weitermachen? Wir können natürlich alles zurücknehmen; oder wir könnten in logischen Schritten weitermachen und im grundlosen Sumpf versinken. Aber alles zu seiner Zeit! Wir wollen zunächst wenigstens die Kleingigkeit untersuchen, die wir schon beiläufig erwähnt haben - diese Sache mit den passenden Umständen. Ich habe nebenbei darauf hingewiesen, daß Wetten nicht einfach darin besteht, die Worte »Ich wette« und so weiter zu äußern; jemand könnte genau das tun, und trotzdem bräuchten wir nicht der Meinung zu sein, daß er die Werte wirklich zustande gebracht habe. Um uns davon zu überzeugen, brauchen wir unsere Werte zum Beispiel bloß anzubieten, wenn das Rennen schon gelaufen ist. Außer daß man die Wörter der performativen Äußerung aussprechen muß, müssen in der Regel eine ganze Menge anderer Dinge in Ordnung sei und richtig ablaufen, damit man sagen kann, wir hätten unsere Handlung glücklich zustande gebracht. Wir hoffen, daß wir diese Dinge entdecken können, indem wir Fälle untersuchen und klassifizieren, in denen etwas *schiefläuft* und die Handlung - Heiraten, Wetten, Taufen, Vermachen oder was es gerade ist - deshalb mindestens zu einem gewissen Grade ein Mißerfolg ist. Wir können die Äußerung dann nicht falsch nennen; sie ist im allgemeinen *veranglickt*. Die Lehre davon, was bei *solchen* Äußerungen *schiefliegen* kann, nennen wir die Lehre von den *Unglückfällen* (*unfelicitous*). Versuchen wir also zunächst einmal, wenigstens einige von den Dingen schematisch festzuhalten, ohne die keine performative Äußerung glatt und glückliche (*happy*) läuft oder jedenfalls keine der hochentwickelten explizit performativen Äußerungen, mit denen wir es bislang allein zu tun hatten); ich möchte nicht behaupten, daß das Schema in irgendeiner Weise endgültig ist. Anschließend geben wir Beispiele für Unglücksfälle und ihre Folgen. Ich fürchte

John Langshaw Austin: Zur Theorie der Sprechakte / Auszug Seite 1 von 4

Abbildung 23: *How to Do Things with Words* 2013 Text mit Verteilung der Gesten

2.3.2 How To Do Things with: Präsenz und Liveness

Wie verhält es sich nun aber mit der Vermitteltheit des Körpers im Videobild? Kann die Unmittelbarkeit der leibhaftigen Präsenz unter den heutigen Medienbedingungen des Theaters bestehen, oder kann die Entmaterialisierung des Videokörpers auch den leibhaftigen Körper des Darstellers infizieren?

Für die sechste Sequenz nutzten wir eine altbekannte Schauspielübung für eine Gegenüberstellung des Performers mit seinem Videobild. Michael Kirby beschreibt die *Spiegel-Übung* in seinem Aufsatz „Schauspielen und Nicht-Schauspielen“ von 1987: „Zwei Personen sehen sich an, und eine ahmt die Bewegungen der anderen wie in einem Spiegel nach oder ‚spiegelt sie wider‘.“³⁹⁵ Kirby macht an dieser einfachen performativen Übung den Unterschied zwischen Nicht-Schauspielen und (rudimentärem) Schauspielen fest. Hier soll nicht der Versuch unternommen werden, die gesamte Skala darzustellen, die Kirby in einer kontinuierlichen Steigerung des Darstellungsgrades von der Nullmatrix-Darstellung bis zum komplexen Schauspielen entwirft. Obwohl Kirby in seinem Aufsatz darauf besteht, diese Hierarchie nicht als qualitativ wertende Pyramide zu meinen, lässt die Wortwahl den Schluss zu, dass sein Theaterverständnis letztlich auf die Repräsentation einer theatralen Figur abzielt. Wie Jens Roselt in *Seelen mit Methode* festhält, setzt Kirby für seine Überlegungen einen klaren Referenzrahmen, in dem „entsprechende Intentionen der beteiligten Akteure und Zuschauer“ vorausgesetzt werden können.³⁹⁶ Wenn man von Kirbys ästhetischen Präferenzen abstrahiert, bietet seine Vorgehensweise aber gerade aufgrund der Kategorisierungen einen dankbaren Anlass für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Für unsere Versuchsanord-

³⁹⁵ Michael Kirby: *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1987. In der Übersetzung von Ulrike Harnisch, zitiert nach: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock – bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander-Verlag 2009, S. 370. (Hervorhebungen im Original).

³⁹⁶ Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode*, S. 359. Obwohl Kirby parallel mit Richard Schechner an der New York University lehrt und in seinem Aufsatz die Produktion *Paradise Now* des Living Theater zitiert, transportieren seine Formulierungen (hier z. B.: „psychische Energie“) weniger den Duktus der Performance Studies als seine Nähe zum *method acting* nach Lee Strasberg.

nung beschränkten wir uns auf den hier folgenden Ausschnitt seiner Beobachtungen.

„Scheint der Schauspieler mehr ‚Ich bin dieses Etwas‘ als ‚Ich mache diese Bewegung‘ anzudeuten, akzeptieren wir ihn oder sie als dieses ‚Etwas‘: der Ausführende spielt. Trotzdem akzeptieren wir den ‚Spiegel‘ nicht als Schauspieler, selbst wenn er die erste Person ‚darstellt‘. Es fehlt die psychische Energie, die die Abstraktion in eine Verkörperung umwandelt. Wird eine Haltung wie ‚ich imitiere dich‘ ausgedrückt – was eher eine absichtliche Verdrehung oder eine Art ‚Subjektivierung‘ wäre als die neutrale Haltung exakter Nachahmung –, so wird der ‚Spiegel‘ dennoch zum Schauspieler, selbst wenn die ursprünglichen Bewegungen abstrakt waren.“³⁹⁷

Ausgehend von dieser Textstelle stellten wir uns in der Forschungsgruppe die Frage, wie sich diese einfache Übung verändert, wenn wir einen der Akteure durch eine Videoaufnahme ersetzen. Wenn man auch an einer abstrakten Bewegung ablesen kann, ob der *Spiegel* oder der *Spiegelnde* führt, und wenn der Zuschauende diesen Handlungen je nach unterstellter Intention unterschiedliche Qualitäten beimisst, kann die „psychische Energie“ dann auch einer Videoaufnahme zugeschrieben werden?³⁹⁸ Oder anders gefragt: Welche Zuschreibungen generieren die Akteure? Wie verändert sich das Wechselspiel zwischen neutraler Haltung und Subjektivierung? Und welche Aktivität kann hier überhaupt noch als unvermittelt gelten?

Eine Spiegelübung: leibhaftige Darsteller als „pale reflections“?

Um diese Fragen im Musiktheaterlabor praktisch zu erforschen, konfrontieren wir unseren Darsteller mit einer Video- und Soundauf-

³⁹⁷ Kirby: *A formalist theatre*. Zitiert nach: Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode*, S. 371. (Hervorhebungen im Original).

³⁹⁸ Wenn die Bewegungen der beiden Akteure vollkommen abstrakt sind, ist die Definition „des Schauspielens“ um so stärker davon abhängig, wie die Beziehung zwischen „Darsteller und dem, was hervorgebracht wird“ wahrgenommen wird. Kirby: *A formalist theatre*. Zitiert nach: Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode*, S. 371.

nahme seiner selbst. Dafür nutzen wir die abstrakten Bewegungen der oben geschilderten Anfangssequenz. Hagen erhält die Aufgabe, seine während der Präsentation aufgenommenen rhetorischen Gesten zu spiegeln und den Text der Vorlesung aus dem Gedächtnis möglichst wortgetreu und synchron zu dieser Rezitation zu rekapitulieren.³⁹⁹

Wie auf der Videodokumentation zu erkennen ist, steht Hagen vor der Projektionsfläche und spiegelt die Aufnahme mit dem Rücken zum Publikum.⁴⁰⁰ Die Videoaufnahme führt erbarmungslos, der Performer ist ihr ausgeliefert und hat eigentlich nur zwei Möglichkeiten, mit der Überforderung durch die Aufgabenstellung umzugehen: Erstens, er versucht sich in einer möglichst direkten und perfekten Nachahmung der Videoaufnahme. Wenn er hinterherhinkt, nimmt er Fehler, die ihm durch den Konzentrationsfokus auf Gestik oder Stimme unterlaufen, passiv in Kauf. Zweitens, er setzt der Aufnahme seine missglückte Spiegelung als eigenständige Form – selbstbewusst abweichend – aktiv entgegen und etabliert sie so als autonomen Spielvorgang. Der Versuch der perfekten Nachahmung kann in diesem Kontext als direkt und unmittelbar beschrieben werden. Das Herausstellen der selbstbewussten Abweichung kann dagegen als Vermittlungsprozess wahrgenommen werden. Aus der Perspektive einer *Ästhetik des Performativen* könnte man diesen Vorgang wie folgt beschreiben: Der reine Aktionsvollzug lässt die „Eigenbedeutung“ von Mensch und Dingen“ hervortreten, und die intentionale Handlung zielt auf „Verstehensleistungen“, in unserem Fall auf die Selbstdarstellung eines sich selbst kommentierenden Charakters.⁴⁰¹

Tatsächlich beobachteten wir, dass die erste Möglichkeit, mit der performativen Aufgabe umzugehen, also der Versuch, die perfekte Gleich-

399 In unseren Versuchen im Musiktheaterlabor experimentierten wir auch mit einer Geschwindigkeitsanpassung der Videospur, d. h. mit der Möglichkeit, durch Verlangsamungen oder Beschleunigungen auf den Performer zu reagieren. Diese vom Regiepult aus gesteuerten Reaktionen verschoben die Versuchsanordnung zu einem Dialog zwischen Performer und Videooperator am Computer. Da die wesentliche Konfrontation dadurch in unserer Wahrnehmung aber eher verwässert wurde, ließen wir Hagen bei der Präsentation der Lecture Performance auf eine in Echtzeit durchlaufende Videospur treffen.

400 Siehe Abbildung 24, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013.

401 Siehe hierzu: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 754,3.

zeitigkeit der Bewegungen zu erreichen, dazu führte, dass die Wirkung des Körpers des leibhaftigen Darstellers im direkten Vergleich mit dem Körperabbild auf dem Video verblasste. Für diese Beobachtung lassen sich mehrere Faktoren anführen, zum einen agierte der leibhaftige Darsteller in unserer Versuchsanordnung mit dem Rücken zum Publikum, seine Mimik war für das Publikum nicht sichtbar, man könnte seine Darstellungsmittel also als eingeschränkt beschreiben. Zum anderen wurde der Körper des Darstellers in der Projektion überlebensgroß dargestellt. Diese Maßstabsveränderung kann, wie Pavis in „Medien auf der Bühne“ feststellt, „zu einer räumlichen und körperlichen Desorientierung des Zuschauers“ führen, die die Aufmerksamkeit des Publikums herausfordert.⁴⁰² Es kann also behauptet werden, dass Kameraeinstellung und Maßstabsveränderung der Videoprojektion in diesem Fall Faktoren darstellen, die das Augenmerk der Zuschauenden binden.

Aufschlussreich ist aber auch die Untersuchung der in der Darstellung zusammenkommenden Zeitebenen. Mit der Aufnahme aus der Anfangssequenz wird eine schon vergangene Zeit ausgestellt. Die Präsentation eines schon bekannten Vorgangs könnte in der Logik des Aufmerksamkeitsregimes, nach dem die Zuschauer*innen in der Regel das *Neue* präferieren,⁴⁰³ dazu führen, dass die Zuschauenden eher die Darstellung des lebendigen Performers fokussieren. Wie kommt es also, dass unser Interesse eher von Hagens Videoabbild gebunden wird, obwohl von diesem nichts Überraschendes zu erwarten ist? Auch diesem Widerspruch lässt sich mit Rekurs auf Pavis begegnen. In der Wirkung des gefilmten Körpers auf der Bühne sieht er eine Übertragung von Wirkungsregistern des Kinos am Werk. Pavis zitiert in dem schon erwähnten Beitrag den Theaterregisseur Jean-François Peyret, welcher behauptet, dass die Körper im Kino gerade deshalb umso eindrucksvoller sind, da sie „sich außer Reichweite, außerhalb der realen Präsenz

402 Pavis: „Medien auf der Bühne“, S. 119.

403 Die Behauptung, dass das Regime der Aufmerksamkeitsakkumulation auf das Entdecken von Neuerungen fokussiert ist, findet sich z. B. in der schon zitierten evolutionären Konzerttheorie von Martin Tröndle. Auch wenn seine Beobachtungen letztlich darauf zielen zu untersuchen, welche Anpassungsleistungen in den Schritten „Variation und Selektion“ dazu führen, dass sich eine Innovation durchsetzt, bildet „die Offenheit für neue Erfahrungen“ die Rezeptionsgrundlage dieser Vorgänge. Tröndle: „Eine Konzerttheorie“, S. 29f.

befinden“.⁴⁰⁴ Jenseits des taktilen Raums stehend und zeitlich enthoben kann die Videospur unserer Versuchsanordnung, wie Pavis es formuliert, die „phantasmatische Kraft der Kinobilder“ zitieren.⁴⁰⁵ Das Eindringen der Wirkungsregister des Films in den Bühnenraum geht dabei mit einer Dezentrierung der zeitlichen Wahrnehmung einher. Pavis geht hier noch einen Schritt weiter und formuliert die Frage, ob die Definition von Theater als „Live-Performanz“, im Angesicht der heutigen Medienerfahrungen nicht erweitert werden muss. Da „Maschinen [...] auch live benutzt werden“, verschiebt sich unsere Aufmerksamkeit weg vom lebendigen Körper und hin zu all dem, was „das Theater und die Medien in Echtzeit für den Zuschauer produzieren.“⁴⁰⁶

An dieser Stelle lohnt der Rückgriff auf Philipp Auslanders Publikation *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Wie hinlänglich bekannt, negiert Auslander die ontologische Überlegenheit der Live-Performance im Angesicht einer allgegenwärtigen Mediatisierung, die sich längst in alle kulturellen Darstellungen eingeschrieben hat. Die Mediatisierung des Live-Events hat unsere Wahrnehmungsgewohnheiten verändert, sodass uns leibhaftige Darsteller nur mehr als „pale reflections of the mediatized representations that dominate the cultural landscape“ erscheinen.⁴⁰⁷

Hier soll seine Auseinandersetzung mit Michael Kirbys Schauspieltheorie als Anlass genommen werden, um besser zu verstehen, wie sich die Darstellungskraft der Videoaufnahme in unserer Versuchsanordnung beschreiben lässt. Auslander zitiert eine Aussage Kirbys, die sich auf die „nonmatrixed representation“ bezieht, in welcher der Performende keine fiktionalen Charaktere verkörpert, sondern „merely carries out certain actions“.⁴⁰⁸ Diese Aussage lässt sich also auf die in der Projektion der Eingangssequenz *und* in dem Versuch einer perfekten Spiegelung durch den lebendigen Performer Hagen zum Einsatz

404 Peyret: „Texte, scène et vidéo“. Zitiert nach: Pavis: „Medien auf der Bühne“, S.120.

405 Pavis: „Medien auf der Bühne“, S.120.

406 Ebd., S.121.

407 Auslander: *Liveness*, S.42.

408 Michael Kirby: „On acting and not-acting“. In: Gregory Battcock, Robert Nickas (Hg.): *The Art of performance: a critical anthology*. New York: Plume 1984, S.97–117, hier S.110. Zitiert nach: Auslander: *Liveness*, S.32.

kommenden Spielweise beziehen. Kirbys Aussage: „[I]n nonmatrixed representation the referential elements are applied *to* the performer and are not acted *by* him“ impliziert, wie Auslander feststellt, dass die Performance Vermittlung erfordert, um Bedeutung zu kreieren.⁴⁰⁹ Aus dieser hellsichtigen Beobachtung lassen sich für unsere Versuchsanordnung zwei Schlussfolgerungen ableiten. Zum einen widerspricht diese Aussage der Vorstellung, dass in der Performance eine „Eigenbedeutung“ von Mensch und Dingen“ enthüllt werden kann.⁴¹⁰ Auch abseits von Verstehensleistungen, in Darstellungen, die nicht auf die Repräsentation von Charakteren oder Rollen abzielen, werden Referenzen als Zuschreibungen des Publikums auf die Handlungen der Schauspieler*innen projiziert. Die in einer *Ästhetik des Performativen* behauptete Selbstreferentialität des Leibes, „die geheime, im und als phänomenales Sein ‚gegebene‘ Bedeutung des Wahrgenommenen“ wird von Auslander als Fremdzuschreibung enttarnt.⁴¹¹

Zum anderen lassen sich aus dieser einfachen Feststellung die Wirkungsweisen des Films ergründen und eine weitere These aufstellen, warum in der vorliegenden Versuchsanordnung die Aufmerksamkeit in Richtung der Videoprojektion tendiert. Auslander führt weiter aus, dass Kirbys Beobachtung, auch wenn sie ursprünglich dazu diente, „performing“ von konventionellem Schauspielen zu unterscheiden, in Bezug auf „film acting“ aufschlussreich sein kann.⁴¹² Es mag jedem einleuchten, dass auch wenn Darsteller*innen im Film nur bestimmte, einfache Handlungen ausführen, diesen Bewegungen von außen oft große Bedeutung zugeschrieben werden kann: „Clint Eastwood’s squint, for example, becomes meaningful only through the mediation of the camera in close-up and editing. Prior to this mediation, it is just Clint squinting.“⁴¹³ Performative Darstellungsweisen bieten die notwendige Offenheit, um Bedeutungskonstruktionen der Betrachtenden zuzulassen. Meine Behauptung wäre nun, dass die Zuschauer*innen den Bewegungen des auf der Videoprojektion sichtbaren Darstellers auch dann

409 Kirby: „On acting and not-acting“, S.100. Zitiert nach: Auslander: *Liveness*, S.32.

410 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 754,3.

411 Ebd., Loc. 569,7.

412 Auslander: *Liveness*, S.34.

413 Ebd., S.32f.

Bedeutungen zusprechen, wenn diese nicht durch Schnitt und Kadrage inszeniert werden. Der projizierte Körper unserer Anfangssequenz lädt gerade deshalb zur Konstruktion von Referenzen ein, da seine Bewegungen von Bedeutungen leer sind. Diese Wirkung wird durch die dokumentarische Wiedergabe potenziert. Die „phantasmatische Kraft“ der Filmbilder wird nicht nur durch die tatsächliche Abwesenheit der leibhaftigen Körper ermöglicht, sie wird mit einer verführerischen Geste präsentiert, die darin besteht, die Zuschauer*in parallel zum medialen Vermittlungsprozess zu einer subjektiven Bedeutungskonstruktion einzuladen. Im Film bedeuten die Bewegungen eben nicht das, was sie vollziehen, sie sind nicht „selbstreferentiell“ gemeint, ganz im Gegenteil sind sie auf phantasmatische Weise erst durch Zuschreibung von außen „wirklichkeitskonstituierend“.⁴¹⁴



Abbildung 24: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013

414 Vgl. hierzu: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 329,8.



Abbildung 25: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013

Scheitern als Chance 1:

Die Unkontrollierbarkeit des menschlichen Faktors

Im Weiteren soll das Augenmerk zurück auf die Live-Performance gerichtet werden. Ausgehend von der Frage des Theaterregisseurs Peyret: „Was bringt den Blick wieder zurück auf den Schauspieler?“⁴¹⁵ möchte ich vertiefen, welche Wirkungsweisen der leibhaftige Performer in unserer Versuchsanordnung aufbieten kann, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu binden.

Tatsache ist, dass Hagen gegen die überraschungslose Perfektion und phantasmatische Offenheit der Videoaufnahme nicht mit einer perfekten Nachahmung punkten konnte. Der unmittelbare Vollzug der geforderten Handlung führte eher dazu, dass der leibhaftige Körper in seinem Versuch einer unmittelbaren Darstellung die Aufmerksamkeit des Publikums verlor. Um seinem eigenen Verblissen entgegenzuwirken, nutzte Hagen ganz intuitiv die aus der Überforderung durch die Aufgabenstellung entstehenden Handlungsalternativen. Wie eingangs formuliert, hatte der Performer zwei unterschiedliche Möglichkeiten, an der Aufgabe zu scheitern: Entweder versucht er sich in einer möglichst direkten und perfekten Nachahmung der Videoaufnahme und

⁴¹⁵ Peyret: „Texte, scène et vidéo“. Zitiert nach: Pavis: „Medien auf der Bühne“, S.119.

nimmt Fehler, die ihm durch den Konzentrationsfokus auf Gestik oder Stimme unterlaufen, passiv in Kauf. Oder er setzt der Aufnahme seine missglückte Spiegelung als eigenständige Form – selbstbewusst abweichend – aktiv entgegen. Da beide Arten, mit dem eigenen Scheitern umzugehen, in unserer Lecture Performance Momente einer frappierenden Intensität entwickelten, lohnt es sich, diesen nachzuspüren.

Die erste Handlungsvariante, die Fehler in Kauf nehmend einem passiven Erleiden des eigenen Scheiterns gleichkommt, bedeutet in anderen Worten, dass dem Performer hier etwas geschieht, was sich seiner Intention entzieht. Dieser Kontrollverlust ist gerade im Kontrast zu dem überraschungslos technischen Vollzug auf der Videospur zu erleben.

Bei Auslander finden sich zwei historische Positionen, die das Verhältnis der Körper in „mixed-media performances“ beschreiben, in denen die Körper der Darsteller gleichzeitig auf der Bühne und der Leinwand sichtbar sind.⁴¹⁶ Mich interessiert an diesen Positionen die klare Zuordnung von Wirkungsregistern. Der amerikanische Szenograph Robert Edmund Jones sieht im simultanen Gebrauch von lebenden Schauspieler*innen und „talking picture [...] a wholly new theatrical art“.⁴¹⁷ In seiner Publikation *The Dramatic Imagination* von 1941 beschreibt er das Zusammenwirken von Film und Live-Schauspiel als komplementäre, sich ergänzende Ausdrucksformen. Während die lebenden Darsteller*innen die bewusste Realität auf die Bühne bringen, stellt der Film nach Jones das perfekte Medium dar, um das Unterbewusste zu transportieren. Die Kombination der beiden Darstellungen bringt beide Welten zur Anschauung: „the objective world of actuality and the subjective world of motive“.⁴¹⁸ Wie unschwer zu erkennen ist, bezieht sich Jones auf eine expressionistische Bildwelt des Films, die es ermöglichen sollte, wie Bazin es fasst, „Tiefenstrukturen freizulegen, Bezüge sichtbar zu machen“ und damit unterbewusste Motive zur

416 Auslander: *Liveness*, S.40f.

417 Robert Edmond Jones: *The Dramatic Imagination: reflections and speculations on the art of the theatre*. New York: Duell, Sloan and Pearce 1941. Zitiert nach: Auslander: *Liveness*, S.40.

418 Jones: *The Dramatic imagination*. Zitiert nach: Auslander: *Liveness*, S.40.

Anschauung zu bringen, die unter dem Drama liegen.⁴¹⁹ Ebenso nahe-liegend ist, dass Jones den lebendigen Repräsentationen des Theaters das reflexive Potenzial der Bewusstwerdung zuspricht, hier wirken die altbekannten Verdienste der Bühne als sittliche Anstalt nach, die auf die „ganze Aufklärung des Verstandes“ abzielt.⁴²⁰

Dass sich diese Zuordnung von Wirkungsregistern spätestens seit den 60er-Jahren verschiebt, belegt Auslander mit einem Zitat des Schauspielers Robert Blossom. Mit seiner Avantgarde-Theatergruppe Filmstage erprobte dieser die Gleichzeitigkeit von lebendiger Darstellung und filmischen Elementen. Wie Auslander ausführt, sieht Blossom „film as representing consciousness and the live actors as representing corporeality, physical existence“.⁴²¹ In der Konkurrenz zu einem auf der Bühne projizierten Körper erscheint der/die lebende Darsteller*in nach Blossom aber als eine „fifty-watt bulb waiting to be screwed into their source“.⁴²² Im Unterschied zu Auslander, der Blossoms Schilderung als ein Rückzugsgefecht der Körperlichkeit auf der Bühne interpretiert und in den folgenden Absätzen seines Buches zuerst aus seinen eigenen Alltagserfahrungen heraus eine Fusion der Wahrnehmungen attestiert und dann anhand einer zeitgenössischeren Tanzproduktion (*Pôles* von Pps Danse, Montreal 1996–99) die Formel „Dance+Virtual=Virtual“ in Kraft setzt, d.h. letztlich ein Aufgehen in der kulturell dominanten Wahrnehmungsgewohnheit begründet, sehe ich in Blossoms Aussagen einen anderen Anknüpfungspunkt für die Analyse unserer Versuchsanordnung. Wenn Blossom aus der Perspektive des Theatermakers heraus feststellt, „our presence as bodies begins to be suspect“, kommt in dieser zugespitzten Formulierung eine Faszination für den defizi-

419 Vgl. hierzu: André Bazin: *Was ist Film?* Berlin: Alexander-Verlag 2004, S.94. Bazin setzt ausgehend von dieser Beobachtung zu einer Kritik der expressionistischen Bildgestaltung an. Seine Kritik der Attraktionsmontage auszuführen, würde aber für die hier unter-nommenen Überlegungen keinen Mehrwert bringen.

420 Friedrich Schiller: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“. In: *Projekt Gutenberg*. <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schaubuhne-als-eine-moralische-anstalt-betrachtet-3328/1> (Stand: 17.06.2019).

421 Auslander: *Liveness*, S.41.

422 Robert Blossom: „On Filmstage“, in: *Tulane Drama Review* 11/1 (1966), S.68–72. Zitiert nach: Ebd.

tären Körper zum Ausdruck.⁴²³ Im Vergleich mit der Videoaufnahme scheitert der Körper des Performers auf durchaus aufschlussreiche Art und Weise, denn sein Scheitern ist in unserer Versuchsanordnung als fehlerhafter Ausdruck einer vorgegebenen Bewegung zu erkennen. Die sinnfreien rhetorischen Gesten der Videospur, die sich in der Wiedergabe auf der Leinwand für Referenzen öffnen, fallen in der leiblichen Performance einer nochmaligen Desemantisierung anheim. Das defizitäre Sein des lebendigen Körpers wirkt in zwei Richtungen, zum einen verstärkt das Scheitern den Gegensatz zwischen Medienbild und Körper, und die Videoprojektion wird als Teil einer in der Medienlandschaft allgegenwärtigen Überhöhung von Körpern gekennzeichnet. Zum anderen verweist der Körper in der Desemantisierung auf seine fehlerhafte Menschlichkeit.

In unserer Versuchsanordnung bleibt die desemantisierende Wirkung des lebendigen Körpers in diesem passiven Scheitern dabei aber durchaus unterschwellig. Anstatt hier den Ausdruck eines unhintergehbaren *Restes* zu erkennen, der, wie Thomas Ernst es den Figuren des postdramatischen Theaters zuschreibt, „unter allen diskursiven Rechenspielen mit dem Humankapital bestehen bleibt [und] ein letztes Begehren“⁴²⁴ zum Ausdruck bringt und den leibhaftigen Körper somit als Darsteller des Unbewussten inthronisiert, würde ich dem passiven Scheitern des Darstellers in unserer Versuchsanordnung eher die Funktion einer Störgröße zuschreiben. Wie der Komponist Marcel Saegesser es in Bezug auf seine eigene Funktion als „human sampler“ formuliert, sorgt der lebendige Performer als Zufallsvariable dafür, dass jede Repräsentation einzigartig bleibt. Saegessers Definition von Liveness, in „Creating technical media music within a digitized world“, zielt auf eine „immediacy and authenticity caused by a given uncertainty and the fact that some parameters always remain uncontrollable when performing

423 Ebd.

424 Thomas Ernst: „»AAAAHHHHH!« Von Sprachkörpern, postdramatischem Theater und den Schreibwettbewerben der Restsubjekte in Rene Polleschs *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr*“. In: Carsten Würmann u. a. (Hg.): *Welt. Raum. Körper: Transformationen und Entgrenzungen Von Körper und Raum*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 237–254, hier S. 251.

live“.⁴²⁵ Die Unkontrollierbarkeit des menschlichen Faktors macht die Vermitteltheit der medialen Situation auf der Bühne sichtbarer, ohne diese zwangsläufig wertend kommentieren zu wollen.

Scheitern 2: Komische Desemantisierung

Wie angekündigt kommt in unserer Versuchsanordnung noch eine zweite und ungleich offensivere Variante zum Ausdruck, wie sich das Scheitern im taktilen Raum gegen die Perfektion der Videospur ausweist. Die bewusste Abweichung, das Ausstellen des „ich imitiere dich“ im Sinne einer aktiven Repräsentation des Schauspielers, generiert eine Emanzipation des Darstellers, der – daran sei nochmals erinnert – mit dem Rücken zum Publikum stehend, seine Subjektivität mit Körper und Stimme (und nicht durch Grimassen o. Ä.) kommentierend zum Ausdruck bringt. Im Verhältnis zur erbarmungslos führenden Video- und Audiospur wirkt der Darsteller wie ein Clown, der seine semiotische Praxis in der Übertreibung, in der Transgression zum Klischee entwirft. Anstatt der Eigenbedeutung seiner leibhaftigen Körperlichkeit zu vertrauen, entwickelt der Darsteller gegen den Wirkungsverlust aufbegehrend eine „komische Desemantisierung, [...] die das Objekt [die Geste] zwar ‚benennt‘, seinen ‚Sinn‘ aber vorübergehend aufhebt“.⁴²⁶

Als Beispiel kann hier das Spiel der Hände angeführt werden: Hagen erweitert die abstrakten rhetorischen Gesten der Videospur immer wieder durch drehende Bewegungen der Hände, kommentiert im Sinne eines *mit den Händen Sprechens*.⁴²⁷ Dieses *in der Luft rühren* würde im Alltagsgebrauch vielleicht ein *und so weiter und so fort* zum Ausdruck bringen, die ursprünglichen Gesten werden dadurch aber verwässert, ihre Spezifik wird aufgelöst. An anderer Stelle fügt er nach einer verpassten Passage in den Sprechtext ein „genau“ ein, was gleichzeitig entschuldigend und sich der Aufgabe entziehend oder enthebend wirkt.

425 Marcel Saegesser: „Creating technical media music within a digitized world – a personal approach“. In: Blog Tobias Reber 2013. <https://tobiasreber.tumblr.com/post/47439529201/creating-technical-media-music-within-a-digitized> (Stand: 17.06.2019).

426 Günther Lohr: *Körpertext: Historische Semiotik der komischen Praxis*. Berlin: Springer-Verlag 2013, S. 66.

427 Siehe Abbildung 25, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013.

Der Höhepunkt der Clowneske ist erreicht, wenn gegen Ende der Performance auf der Videospur die Frage ertönt: „Wie sollten wir Fehler korrigieren, wenn wir nie welche machen könnten?“ und Hagen diesen Satz in stolpernder Asynchronität und darüber hinaus fehlerhaft mitspricht, den Text aus Versehen zu „... aus Fehlern lernen ...“ abändert. Der Kommentar auf die eigene Funktion als Darsteller kann im Sinne der zuvor zitierten schauspielerischen Strategien als ein Verweis auf das *Als-ob* der Darstellung gelesen werden. Hagen nutzt die Mittel der Repräsentation, ohne eine wirkliche Verstehensleistung anregen zu wollen, seine Gesten führen die Desemantisierung als Haltung gegenüber einer Aufgabe vor.

In der direkten Gegenüberstellung mit der Videospur kommt es auf der Bühne zu einer weiteren Wahrnehmungsverschiebung. Obwohl es sich, wie bekannt, *nur* um die Wiedergabe der Performance aus der Anfangssequenz handelt, scheint der Darsteller auf der Videoprojektion mit seiner pointierten Überbetonung eines Sinnfragments die Signifikatsbildung im Sinne einer „Resemantisierung“ zu betonen.⁴²⁸ Die „psychische Energie, die die Abstraktion in eine Verkörperung umwandelt“, um nochmals Kirby zu zitieren⁴²⁹, kann also letztlich beiden Seiten der Darstellung zugesprochen werden. Nur haben Video und leibhaftiger Körper in diesem Vexierspiel ihre Aufgaben getauscht, während sich der leibhaftige Körper in der Vermittlung von desemantisierten Gesten verliert, spreche ich dem *Videodarsteller* die Absicht zu, die Darstellungsaufgabe direkt, in ernsthafter Unmittelbarkeit zu erledigen.

Was bringt den Blick wieder zurück auf den Schauspieler?

Um die Analyse der sechsten Sequenz unserer Versuchsanordnung abzuschließen und nachzuzeichnen, wie sich das Verhältnis von Unmittelbarkeit und Vermitteltheit in unserer Feedback-Schleife bis hierhin entwickelt hat, möchte ich nochmals auf die bei Pavis entlehnte Frage Peyrets zurückkommen: „Was bringt den Blick wieder zurück auf den Schauspieler?“⁴³⁰

428 Vgl.: Lohr: *Körpertext*, S.66.

429 Kirby: *A formalist theatre*. Zitiert nach: Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode*, S.371.

430 Peyret: „Texte, scène et vidéo“. Zitiert nach: Pavis: „Medien auf der Bühne“, S.119.

In Anbetracht der fluktuierenden Übergänge zwischen Verkörperung und Entmaterialisierung, zwischen Signifikation und Desemantisierung, lässt sich festhalten, dass es anscheinend weder die spezifische Materialität des Körpers ist noch seine Funktion als reiner Bedeutungsträger.⁴³¹ Alle Versuche, den leibhaftigen Körper des Darstellers und den virtuellen Körper der Videoaufnahme auf bestimmte Aspekte der Bühnendarstellung festzulegen, gehen fehl. Nicht nur lassen sich keine inhaltlichen Felder (nach dem Beispiel von Jones und Blossom) fixieren, auch die Zuschreibung, dass der leibhaftige Körper immer unmittelbarer wirkt und der virtuelle Körper vermittelter, lässt sich nicht aufrechterhalten. Im Vexierspiel der Sequenz sechs bestätigte sich zuerst Auslanders Behauptung, dass der virtuelle Körper unmittelbarer wirken kann als der leibhaftige, um dann zu zeigen, dass der leibhaftige Körper in den Momenten des Scheiterns umso direkter wirkt, je vermittelter sein Spiel ist. In unserer Spiegelübung wanderte der Blick zwischen Körper und Videobild immer dann hin und her, wenn der Spiegel Risse bekommt und Vermittlungsprozesse der Darstellung (auf beiden Seiten des Spiegels) in den Vordergrund treten. Anstatt Unmittelbarkeiten herzustellen, die in ihrer Direktheit überzeugen, erleben wir als Forschungsteam, dass unsere Aufmerksamkeit vorwiegend durch Vermittlungen getriggert wird.

Während der etwa einjährigen Arbeit an den Sequenzen, die wir im Rahmen der Lecture Performance *How to Do Things with Words 2013* präsentiert haben, verschoben sich zunehmend unsere Fragestellungen. Wo wir anfangs noch die „Unmittelbarkeit lebendiger Darstellung“ auf den Prüfstand stellen wollten,⁴³² wie es z. B. in der Sequenz eins zum Ausdruck kommt, in der wir den lebendigen Darsteller mit seinem Videobild verdoppelten und die zwei Phänomene nicht weiter bearbeitet gegenüberstellten, experimentierten wir später zunehmend

431 Das historische Gegensatzpaar des „reinen Bedeutungsträgers“ und der „spezifischen Materialität des Körpers“ findet sich bei Fischer-Lichte in ihrem Versuch, die Medialität des Theaters auf der Veränderung des Aufführungsbegriffs bei Max Herrmann zu gründen. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 100,4.

432 Eichendorff: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, S.132. Siehe hierzu auch: Arndt: *Unmittelbarkeit*, S. 8. Sowie: Dick/Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“, S.304.

mit unterschiedlichen Varianten, die Vermitteltheit der Darstellung zu gestalten. Spätestens während der Arbeit an der Spiegelübung wurde für uns erkennbar, dass nicht nur unter dem Begriff der Unmittelbarkeit lediglich „Annahmen über Relationen“ versammelt werden, sondern dass auch der Begriff der Vermitteltheit immer wieder neu interpretiert werden muss.⁴³³ Gerade in der Arbeit mit Video wird sichtbar, wie die Wahrnehmung technisch vermittelter Vorgänge davon abhängt, wie sich die Medienkompetenzen der Zuschauenden verändern. So gehört z.B. das *Mitschneiden* einzelner Szenen heute zum Live-Erleben von Popkonzerten dazu, die Dokumentation des Erlebens ist nicht mehr nur Beweis der eigenen Anwesenheit (für andere), sie verstärkt und bestätigt das Gefühl der eigenen unmittelbarer Beteiligung. Für die Analyse der finalen Sequenz unserer Lecture Performance (im übernächsten Kapitel) kommen diese veränderten Medienerfahrungen zunehmend in den Fokus, da der Performer Hagen als Kameraoperator agiert und das Publikum auf den Projektionen sichtbar wird. Durch die Aktivierung und Umkehrung unterschiedener Perspektiven wird die Frage virulent, wie sich die Rezeption technisch vermittelter Vorgänge im Zuge von Medienumwälzungen (wie sie z.B. mit dem Smartphone einhergehen) verändert.

2.3.3 Austins parasitäre Theatralität – ein Szenenwechsel

Bevor ich mit der Analyse der letzten Sequenz die im Zuge der Lecture Performance unternommene Erkundung des Verhältnisses von Unmittelbarkeit und Vermitteltheit weiterführen will, soll an dieser Stelle in einem Kapitel ein Szenenwechsel thematisiert und vollführt werden. Diese Beschäftigung bildet ein Gelenk zwischen den an Fischer-Lichte und Auslander angelegten Kapiteln und einer theoretischen Vertiefung aus, die an aktuelleren Theoremen ausgerichtet ist. Zuerst geht der Blick aber nochmals zurück, und es wird eine Setzung erläutert, die an verschiedenen Stellen schon benannt wurde.

433 Arndt: *Unmittelbarkeit*, S.10.

Mit der Wahl des Vortragstextes, dem zweiten Teil der 1955 an der Harvard University gehaltenen Vorlesungen „How to do things with Words“ von John L. Austin, griffen wir auf ein Theorem zurück, das am Anfang der Performativitätsdebatte der Linguistik steht und das für die konzeptionelle Entwicklung und wissenschaftliche Reflexion der darstellenden und bildenden Künste seit den 60er-Jahren von größter Bedeutung ist. Die Beschäftigung mit dieser theoretischen Position bildete einen Teil der Feedback-Schleife, die Wahl des Textes ergab sich schon sehr früh nach der anfänglichen, historischen Beschäftigung mit dem Begriff der Unmittelbarkeit und nach ersten Erprobungen von technischen Setups. Den Wortlaut des berühmten akademischen Vortrags zu nutzen, der als Nukleus der performativen Wende in den Kulturwissenschaften gilt, war für uns damals eine durchaus humoristische Setzung. Der Grund, warum diese Entscheidung erst hier erläutert wird, entspricht nicht der Chronologie der Ereignisse und ist darin begründet, dass sie in Bezug auf eine Sequenz, die hier im Anschluss reflektiert werden soll, in der für die Verschriftlichung gewählten dialogischen Struktur sinnstiftend kontextualisiert werden kann.

Zur Erinnerung: In der 1962 transkribierten Vorlesungsreihe „How to do things with Words“ entwickelte Austin seine Theorie der Sprechakte. Gegen die „uralte philosophische Annahme [...], dass etwas sagen in allen beachtenswerten Fällen, [...] bloß darauf hinauslaufe, etwas festzustellen“, formulierte er die Beobachtung, dass man mithilfe von sprachlichen Äußerungen ganz unterschiedliche Dinge *tun* kann.⁴³⁴ Die Behauptung, dass eine sprachliche Äußerung eine Handlung darstellt, die das, was sie benennt, gleichzeitig vollzieht, belegt Austin zu Anfang seiner Vorlesungen anhand von bestimmten zeremoniellen sprachlichen Vorgängen, wie Eheschließung, Schiffstaupe oder Wette. Diese „ursprünglichen Performativa“⁴³⁵ verändern im sprachlichen Vollzug, durch die Veräußerung im Sprechakt, Zustände in der sozialen Welt.

434 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*, S.35. (Hervorhebungen im Original).

435 Sybille Krämer: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2002, S.323–346, hier S.334.

Im Unterschied zu feststellenden Aussagen (Konstativa), bei denen wir Kategorien von richtig und falsch anlegen können, beurteilen wir Performativa nach ihrem Gelingen. Damit z. B. eine Ehe zustande kommen kann, muss nicht nur ein genauer Wortlaut eingehalten werden, auch der passende gesellschaftliche Rahmen sowie die Kompetenz und Ernsthaftigkeit der Akteure muss eindeutig gegeben sein. Wenn all diese Parameter passen, kann der Sprechakt gelingen und die Ehe wird durch *das Wort* gültig. Gerade die in den ersten Vorlesungen getätigte Entdeckung dieser ursprünglichen Performativa bildet den Ausgangspunkt einer kritischen Auseinandersetzung mit Austins Sprechakttheorie, die bis heute anhält.

Um nur einige Bezugspunkte zu nennen, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind, sei an die „Rekonzeptualisierung des Begriffs des Performativen“⁴³⁶ in der kultur- und kunsttheoretischen Reflexion erinnert. Seit Beginn der 90er-Jahre wird die „von Austin inspirierte sprachphilosophische Reflexion des Performativen“⁴³⁷ auf körperliche Handlungen ausgeweitet. Fischer-Lichte sieht den Anfang dieser gedanklichen Bewegung in Judith Butlers 1988 entstandenem Aufsatz „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. Dort stellt Butler fest, dass Identität „als körperliche und soziale Wirklichkeit“ kein substanzielles oder wesenhaftes „Vorgegebenes“ ist, sondern stets durch performative Akte hervorgebracht wird: „One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one’s body“.⁴³⁸ Fischer-Lichte interpretiert die performativen Akte, die den Körper als „individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell markierten überhaupt erst hervorbringen“, ganz im Sinne von Austins „ursprünglichen Konstitutiva“, sie sind sowohl „selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun [als auch] wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie

436 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 73,0.

437 Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 19f.

438 Judith Butler: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990, S. 270–282. Zitiert nach und siehe hierzu: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 74,4f.

sprechen [oder handeln]“.⁴³⁹ Anhand der Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramović weist sie nach, dass ihre konstituierende Wirkung im Rahmen der Künste weder durch die Kategorien richtig oder falsch noch durch Kategorien des Gelingens oder Scheiterns berührt wird.⁴⁴⁰ Die Transformationen, die zwischen Performerin und Publikum entstehen, sind zwar von einer spezifischen Rahmung abhängig (in diesem Fall wird das Verhalten der Zuschauer*innen von dem in der Galerie vorherrschenden Kodex der bildenden Kunst geprägt), gleichzeitig sind sie aber darauf ausgerichtet, dichotome Setzungen wie die Subjekt/Objekt-Relation oder das Verhältnis zwischen Signifikant/Signifikat zu sprengen. (In Fischer-Lichtes Beispiel sieht sich das Publikum gezwungen, in die Performance einzugreifen und diese zu beenden.) Festzuhalten ist, performative Akte konstituieren soziale Wirklichkeiten und prozessieren Identitäten, ihr Handlungsverlauf beinhaltet aber die Möglichkeit, dass Begriffspaare wie „Subjekt/Objekt oder Signifikant/Signifikat [...] zu oszillieren beginnen“.⁴⁴¹

Sybille Krämer führt in ihrer Publikation *Performativität und Medialität* aus, wie die Korporalität der Performenden in einer „Theorie des Erscheinens“ in den Mittelpunkt rückt: „[N]icht mehr auf dem Sagen, sondern auf dem Zeigen liegt jetzt das Gewicht.“⁴⁴² Jenseits von Austins „universalisierender Performativität“, in der die „Frage, ob die Kommunikation im Medium von Stimme, Schrift, Telefon oder Internet vollzogen wird, gar nicht erst berührt wird“, fokussiert die bei Krämer vertiefte medienphilosophische Debatte Parallelen zwischen Performativität und Medialität.⁴⁴³ Medien symbolisieren nicht nur etwas als Zeichen, sie verkörpern es auch gleichzeitig – und dies egal, ob es sich um „körperliche Ausdrucksmittel“ handelt oder um „die Darstel-

439 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 63,4f.

440 Vgl.: Ebd., Loc. 63,5.

441 Ebd., Loc. 67,5.

442 Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, S.19f. Diese Darstellung der medienphilosophischen Diskursivierung von Performativität bei Krämer folgt in ihren Formulierungen teilweise den von Leo Dick und mir im Tagungsband *LaborARTorium* veröffentlichten Gedanken, siehe Kapitel Denkhorizont in Dick/Tesche: „How to do things... Sprechakexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“, S.304.

443 Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, S.25.

lungsmodalitäten von Sprache, Schrift, Bild“ sowie um künstlerische Gattungen „wie Theater, Oper, Film bis schließlich hin zu Computer und Internet“.444 Diese Einsicht greift letztlich auf Marshall McLuhans berühmtes Diktum von der Ineinssetzung von *medium* und *message* zurück. In *Medium, Bote, Übertragung* von 2008 entwickelt Krämer weiter, dass die seit McLuhan geltende generativistische Maxime, „dass Medien Inhalte nicht nur weitergeben, sondern grundsätzlich generativ sind“, also die Konzentration auf die „Prägekraft von Medien“ vergessen lässt, dass sich der Erfolg von Medien aber in ihrem Verschwinden besiegelt: „Die Unsichtbarkeit des Mediums, seine ästhetische Neutralisierung, ist ein Attribut der Medienperformanz.“445 Medien sind nach Krämer somit „Körper, die sich ‚entkörpern‘ können; ihnen eignet eine Materialität, die sich im Gebrauch ‚immaterialisiert‘“.446

Der hier anhand von einigen Positionen skizzierte *performative turn* führt aber nicht nur dazu, dass sprachliche, körperliche und mediale Artikulationen von ihrem „Handlungscharakter“447 aus neu gedacht werden müssen. Wie Elke Bippus in ihrer Publikation *Kunst des Forschens* darlegt, mündet Austins linguistische Entdeckung der Performativität in einen Paradigmenwechsel, der sich über die kultur- und kunsttheoretische Reflexion hinausgehend auf alle Erkenntnisbereiche auswirkt. Angesichts performativer Verfahren der Wissensgenerierung kann Wissenschaft nicht mehr als reine Theorie betrachtet, sondern muss als „soziale Praxis“ entwickelt werden, die „in einem konkreten geschichtlichen Zusammenhang“ stattfindet.448 Wie Bippus ausführt, kann Wissen nicht mehr allein als Akkumulation von unveränderlichen Sachverhalten gedacht werden, sondern muss als wandelbarer Prozess erscheinen, als epistemische Praxis, die um ihre Bedingtheiten weiß. Wenn man diesen Gedanken in Richtung einer künstlerischen Forschung weiterentwickelt, „kommt Wissen als etwas ins Spiel, das nicht

444 Ebd., S. 24.

445 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 28. (Hervorhebungen im Original).

446 Ebd., S. 33. (Hervorhebungen im Original).

447 Elke Bippus: „Einleitung“. In: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich: Diaphanes 2012, S. 7–19, hier S. 8.

448 Ebd., S. 7. Wie Elke Bippus entwickelt, bilden wissenschaftshistorische Untersuchungen in diesem Zusammenhang eine Gelenkdisziplin.

feststellen will, was ist, sondern welches das Tun des Menschen leitet und als Praxis eines ästhetischen Denkens beschrieben werden kann“.⁴⁴⁹

Die in diesen kurzen Absätzen vorgestellten Perspektivierungen des *performative turn* stehen beispielhaft für eine Fülle von theaterwissenschaftlichen, medienphilosophischen und eine Kunst des Forschens grundierenden, epistemischen Diskursen, die sich auf Austin zurückbeziehen. Der hier dargestellte kurze Abriss sollte zum einen verständlich machen, dass es innerhalb der Forschungsgruppe durchaus naheliegend war, sich im Zuge unserer historischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Unmittelbarkeit, mit den Aktualisierungen zu beschäftigen, die Austins berühmte Vorlesungen in all diesen Feldern angeregt haben.

Zum anderen sollen diese Schlaglichter aber auch den Horizont aufreißen, vor dem sich die historische Bedeutung des Moments ausweist, als Austin 1955 in Harvard ans Rednerpult tritt und seine Vorlesung hält. Wie sich in der Kürze der bisherigen Einlassungen schon andeutet, zielte unsere Beschäftigung mit Austin nicht auf eine philosophische Durchdringung seines Theorems, sondern auf eine spielerische Annäherung. Im Zuge unserer „spezifischen Erkundung mit unspezifischer Zielsetzung“⁴⁵⁰ interessierte uns, während der Arbeit an unserer Versuchsanordnung, vor allem, wie Austin sich in seinem Vortrag selbst als Bühnenfigur inszeniert. Ausgehend von einem berühmten Zitat aus seiner zweiten Vorlesung und einer spezifischen kritischen Auseinandersetzung mit diesem, soll die Frage untersucht werden, wie Austin Widersprüche im eigenen Vorgehen und das mögliche Scheitern seiner Theorie als rhetorische Mittel nutzt, um die Wirkung seiner Vorlesung zu befördern.

In der von uns verwendeten zweiten Vorlesung beschreibt Austin nach der Erläuterung einiger ritueller Sprechakte folgenden „Szenenwechsel“⁴⁵¹:

449 Ebd., S.18.

450 Badura: „Philosophie als Performance“, S.347.

451 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*, S.43.

„In einer *ganz besonderen Weise* sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut [...]. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.“⁴⁵²

Wenn eine Ehe also „auf der Bühne“ geschlossen wird, bedingt dieser Wechsel in der Rahmung, dass der gewöhnliche Gebrauch der Sprache auf „unernste“ und „parasitäre“ Weise ausgenutzt wird und die intendierte Handlung misslingt. Nach Uwe Wirth entspinnt sich an dieser Passage die gesamte Auseinandersetzung der dekonstruktivistischen Kritik an Austin.⁴⁵³ Derrida stellt gegen die Kategorie des Gelingens oder Scheiterns und damit gegen die Intentionalität der Sprache die Idee der infiniten Rezitierbarkeit. Anstatt das Zitat (z. B. auf der Bühne oder im Gedicht) aus dem normalen Gebrauch auszuschließen, konstatiert Derrida, dass die Iterierbarkeit der Zeichen das Funktionieren performativer Äußerungen erst ermöglicht. Diese Verschiebung des Blickwinkels lässt zwar die Kategorie der Intention (im Sinne eines ernsten oder unernsten Gebrauchs) nicht verschwinden, führt aber dazu, dass sie nicht mehr „das ganze System der Äußerung steuern könne“, Fiktion wie Alltagssprache werden gleichermaßen durch die Dynamik der iterativen Bewegung bestimmt.⁴⁵⁴ Die Kritik zielt letztlich darauf festzustellen, dass Austin in seiner Unterscheidung von normalem und parasitärem Sprachgebrauch einen konventionalen Rahmen von Normalität setzt. Anstatt die indefinite Rekontextualisierbarkeit der Sprache zu erkennen, schreibt Austin der Sprache damit nach Derrida eine domestizierende Funktion innerhalb des gesellschaftlichen Kanons zu.

Unsere Entscheidung, gerade diese Textstelle aus Austins zweiter Vorlesung an das Ende unserer Performance zu stellen, entsprang der Lust, hier einen Kommentar zu platzieren. Indem wir die Textstelle

452 Ebd., S. 43f. (Hervorhebung im Original).

453 Uwe Wirth: *Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2002, S. 18ff.

454 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie. Die différance. Ousia und gramme. Fines hominis. Signatur, Ereignis, Kontext*. Frankfurt a. Main: Ullstein 1976, S. 40. Zitiert nach: Wirth: *Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, S. 20f.

innerhalb eines theatralen Experiments durchaus „parasitär“ nutzen, bestätigten wir scheinbar Austins Aussage und drehten sie gleichzeitig um, denn der Szenenwechsel machte hier keine performative Aussage nichtig, sondern ironisierte das von Austin konstativ Behauptete. Gleichzeitig konnte die Bühnensituation die indefinite Rekontextualisierung von Sprache zum Ausdruck bringen und vorführen, die dekonstruktivistische Kritik wurde innerhalb der „unernsten“ Rahmung des Schauspiels mit einer „parasitären“ Bühnenfigur konfrontiert. Hier stellt sich die Frage, ob Austin mit der Wortwahl parasitär (*parasitic* im englischen Original) das Theater nicht so sehr zu desavouieren sucht, sondern ob er in dieser harschen Formulierung vielmehr das anarchische Potenzial der Kunstform Theater anspricht. Michel Serres entwirft 1980, in seiner gleichnamigen Publikation, eine Medienkonstellation, in der *Der Parasit* als eine konstruktive Störung der Ordnung erscheint: „Die neue Ordnung erscheint durch den Parasiten, der die Nachricht stört. Er verwirrt die alte Reihe, die Folge, die Botschaft, und er komponiert eine neue“.⁴⁵⁵ Es stellt sich die Frage, inwieweit Austin, ganz im Sinne dieser Figur der „transformierenden Abweichung“⁴⁵⁶, die parasitären Mittel des Theaters im Rahmen seines Vortrags nicht ganz bewusst als diskursives Werkzeug nutzt, um die Evolution seiner Gedankenwelt zu befördern.

Während der Arbeit an der Versuchsanordnung wurde für uns immer sichtbarer, dass Austin in seinen Vorlesungen virtuos mit der Doppelbödigkeit der Vortragssituation operiert. Wie Wirth in Rekurs auf Sybille Krämer nachzeichnet, kann man Austins Vorlesungen „nicht nur als Aussagesystem, sondern auch als Inszenierung und Aufführung“ interpretieren. Die Transkription seiner Vorlesungen transportiert einen Gestus der ironischen Selbstbezüglichkeit, die der Ernsthaft-

455 Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981. Zitiert nach: Wolfgang Schneider: „Zur Relevanz der Figur des Parasiten für die Theorie sozialer Systeme“. In: Stephan Lessenich (Hg.): *Routinen der Krise – Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014*. Bd. 37. 2015 (= DSG Verhandlungsband 2014).

456 Schneider: „Zur Relevanz der Figur des Parasiten für die Theorie sozialer Systeme“, S. 3.

tigkeitsforderung der Sprechakttheorie zuwiderläuft. „Während Austin auf der Ebene dessen, was er konstativ vertritt, eine strikte Trennung zwischen ‚ernstem‘ und ‚unernstem‘ Gebrauch propagiert, verwischt er ebendiese Grenze auf der performativen Ebene“.⁴⁵⁷ Er führt nicht nur eine Fülle von unernsten Beispielen an, wie die Trauung mit einem Esel oder die Taufe von Pinguinen, sondern er inszeniert die Vorlesungen als eine „Performance ihres partiellen Scheiterns“.⁴⁵⁸

Seine Vorlesungsreihe nimmt den Rezipienten auf eine „tour d’horizon“⁴⁵⁹ mit, bei der mit großem rhetorischen Geschick vorgeführt wird, wie sich die Perspektive des Vortragenden weitet. Wie schon mehrfach erwähnt, schafft Austin zu Anfang die Unterscheidung zwischen Konstativa und Performativa und belegt sie an Beispielen wie Taufe und Hochzeit. Durch den Rekurs auf diese ursprünglichen Performativa verführt er die Zuhörer*innen (und Leser*innen) dazu, sich auf die soziale Funktion des Sprechaktes einzulassen. Wenn er nun aber ab der sechsten Vorlesung damit beginnt, seine zuvor getroffene Unterscheidung zu revidieren, den Gegensatz zwischen Konstativa und Performativa kollabieren lässt und stattdessen eine Dreiteilung in lokutionäre, illokutionäre und perlokutionäre Akte vorschlägt,⁴⁶⁰ haben die Zuhörenden ihre gedankliche Position schon verändert und sind bereit, jeglicher sprachlichen Äußerung eine performative Dimension zuzusprechen, und das ganz ohne dass Austin eine abgeschlossene Theorie vorlegen kann.⁴⁶¹ Shoshana Felman beschreibt dieses uneingelöste Theorieversprechen bei Austin als Don-Juan-Effekt, als ein Flirt mit den Rezipierenden, analog zu einem uneingelösten Heiratsversprechen.⁴⁶² In ihrem Versuch einer Gegenüberstellung von Austin und der Figur des Don Juan bei Molière und Da Ponte, entdeckt Felman interessante

457 Wirth: *Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, S. 24.

458 Ebd.

459 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*, S. 168.

460 Vgl. hierzu: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 66,1.

461 Hartmut Winkler: „How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer“. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 97–112, hier S. 98.

462 Vgl. Shoshana Felman: *The literary speech act: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1983. In: Wirth: *Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, S. 24.

Parallelen, für beide scheint zu gelten: „Saying, for him, is in no case tantamount to knowing, but rather to doing: acting on the interlocutor, modifying the situation and the interplay of forces within it“.⁴⁶³ Aus dieser Perspektive kann man behaupten, dass der philosophische Vortrag für Austin ein rhetorisches Spiel mit dem Publikum ist. Unser konzeptioneller Ansatz für die Lecture Performance ergibt sich aus der Spannung, dass Austin das Theater aus seiner Untersuchung ausschließt, und seinen Vortrag gleichzeitig als theatralen Auftritt inszeniert. Am Ende der Vorlesung verabschiedet sich die *Bühnenfigur* Austin von seinem Publikum mit einer finalen selbstreflexiven Pointe: „Ich habe in diesen Vorlesungen zweierlei getan, was ich nicht unbedingt gern tue, nämlich: (1) Ein Programm verkünden; d. h. sagen, was man tun muss, statt etwas zu tun; (2) Vorlesungen halten.“⁴⁶⁴

In unserer Lecture Performance griffen wir dieses verführerische Spiel auf und kreierte eine Bühnenfigur, die verschiedene rhetorische und performative Strategien nutzt, um das Publikum zu überzeugen. Gleichzeitig wurde die von Javier Hagen skizzierte Rolle und das dazu passende szenographische Setting des akademischen Vortrags als eine experimentelle Bühnensituation begriffen, in der ein Sprecher und vier Mediengestalter*innen mit diversen Mitteln verschiedene Ausprägungen und Auffassungen von Performativität hinterfragen konnten. Die bei Austin vorgefundene Behauptung, dass „performative Äußerungen [...] nichtig“ sind, wenn sie im Als-ob einer Repräsentation aufgehen,⁴⁶⁵ wird von uns in der Forschungsgruppe „parasitär“ genutzt. In einer transformierenden Abweichung und Weiterentwicklung formulierten wir die rhetorische Frage, inwieweit Performativität „nichtig“ ist, sobald sie sich von der Präsenz des leibhaftigen Körpers verabschiedet. Mit dieser Zuspitzung ist die Besorgnis benannt, dass Gegenwart und Ausstrahlung des leibhaftigen Körpers auf der Bühne – seit den 90er-Jahren als Garanten einer postdramatischen Sinnstiftung positioniert – durch das Video-Bild „in der Linie der ‚Immateriaux‘ immer überflüssiger“

463 Shoshana Felman: *The scandal of the speaking body: Don Juan with J.L. Austin, or seduction in two languages*. Stanford, Cal.: Stanford University Press 2003, S.14.

464 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*, S.183.

465 Ebd., S. 43.

werden.⁴⁶⁶ Diesen, auch heute noch von vielen gehegten Zweifel auszuloten, kann als Motivation für die Erstellung verschiedener Sequenzen unserer Lecture Performance gelten. So lässt sich z. B. die Spiegelübung in der oben analysierten sechsten Sequenz als Versuchsanordnung lesen, in der wir analysierten, inwieweit die selbstreferentielle und wirklichkeitskonstituierende Kraft körperlicher Handlungen auch Bestand hat, wenn diese von einem virtuellen Körper ausgeführt werden.

Für die im Folgenden dargestellte Sequenz der Lecture Performance *How to Do Things with Words 2013* nutzten wir die oben als „Szenenwechsel“ beschriebene Textstelle aus Austins zweiter Vorlesung und erstellten eine Versuchsanordnung, die sich aus postdramatischer und postspektakulärer Perspektive mit der Spannung zwischen lebendig vorhandenen und virtuell abwesenden Körpern beschäftigt.

Die subjektive, postdramatische und postspektakuläre Kamera

„In einer
ganz besonderen
Weise
sind performative
Äußerungen
unernst oder nichtig,
wenn ein Schauspieler
sie auf der Bühne
tut [...]
oder wenn jemand
sie zu sich selbst
sagt.“⁴⁶⁷

Für die finale Sequenz der Lecture Performance *How to Do Things with Words 2013* experimentierten wir mit einem Live-Kamera-Setup, das unser Performer Javier Hagen als Kameraoperator auf der Bühne bediente. Der von Austin selbst als „Szenenwechsel“ benannte Text aus seiner zweiten Vorlesung wird von Hagen nicht gesprochen, sondern als

⁴⁶⁶ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 402. (Hervorhebungen im Original).

⁴⁶⁷ Austin: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*, S. 43.

Teil einer digitalen Videocollage projiziert. Während Hagen die Livekamera bediente, *fuhr* ich den Text vom Regiepult aus, wie hier dargestellt Zeile für Zeile als Untertitelung seiner Kamerabilder. Austins Text wurde mithilfe des Computers in Echtzeit auf die von Hagen eingefangenen Bilder der Kamera überblendet, und diese Videocollage wurde dann live auf die Leinwand projiziert, die den hinteren Abschluss der Bühne bildete.⁴⁶⁸

Wie in der dokumentierten Präsentation der Lecture Performance an der ZHdK in Zürich zu sehen ist, vollführte Hagen eine Kamera-choreographie, die in einer langen, *aus der Hand geschossenen* Einstellung darauf ausgelegt war, einzelne Textzeilen bewusst mit bestimmten Videobildern zu kombinieren. Einige auf diese Weise untertitelte Bilder möchte ich im Weiteren beschreiben, da diese Überlagerungen von Text und Live-Kamera den Mediengebrauch der Szene auf vielfältige Weise für Interpretationen aufschließen.

Untertitel, im Film vorwiegend zur Synchronisation fremdsprachiger Originalfilme genutzt, geben normaler Weise einen gesprochenen Text wieder, wobei sie den Inhalt aufgrund von optisch sinnvoller Zeichengröße und angenommener Lesegeschwindigkeit meist zusammenfassen.⁴⁶⁹ Man könnte also behaupten, dass Untertitel aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit zu einer reduktionistischen medialen Übersetzungsleistung tendieren. Für unsere cineastischen Sehgewohnheiten hat die Untertitelung, im Gegensatz zur Stimmensynchronisation, trotzdem eine positive Konnotation, denn sie steht für den Versuch, das fremdsprachige Filmwerk trotz der Notwendigkeit einer Übersetzung so unverfälscht wie möglich zu belassen.⁴⁷⁰ Da während der Unterti-

468 Für diese digitale Echtzeit-Überblendung sowie für alle anderen videotechnischen Effekte dieser Versuchsanordnungen programmierte ich einen Ablauf aus Isadora-Patches. Eine der interessanten technischen Experimente bestand für uns darin, in unserer Lecture Performance die Videoanwendung von Max MSP/Jitter und Isadora zu kombinieren.

469 Vgl. hierzu: Guido Marc Pruys: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 77f.

470 Marion Hirte und Malte Ubenauf beschreiben im Editorial der Münchener Biennale die 2016 für das Festival titelgebende Kennzeichnung ‚OmU‘ als „das Symbol! [...] für unverfälschte Filmvorführung auf allen öffentlichen und privaten Leinwänden dieser Erde“. Marion Hirte, Malte Ubenauf: „Editorial – Münchener Biennale“. <http://archive2016.muenchener-biennale.de/editorial/> (Stand: 28.06.2019).

telung in unserer Versuchsanordnung keine Stimme ertönte, sollten noch zwei weitere Funktionen von Texteinblendungen benannt werden. Zum einen sollen Untertitelungen für Gehörlose für das Verständnis der Szene wichtige Informationen übermitteln, die über den Sprechtext hinausgehen. Da diese helfende Funktion in der Regel darauf zielt, die wesentlichen auditiven Informationen zu erfassen, erscheint uns das geschriebene Wort der Untertitelung als glaubwürdig. Zum anderen kann die Untertitelung in unserer Versuchsanordnung auch auf die Zwischentexte der Stummfilmzeit zurückbezogen werden, die das Verständnis des Zuschauers sowohl ermöglichen als auch auktorial lenken. Aus diesen verschiedenen Sehgewohnheiten heraus kann festgehalten werden, dass Untertitelungen den Zuschauer übersetzend, informierend und kommentierend zu einer interpretierenden Rezeption einladen.

Zu Beginn der Sequenz nimmt Hagen die bisher mittig vor der ersten Zuschauerreihe stehende Kamera inklusive Stativ und fängt an, den Aufführungsort durch und mit dem Auge der Kamera zu erkunden. Auf der Leinwand vollzieht sich ein Perspektivwechsel: Von einer Kameraeinstellung, die auf der Theatron-Achse platziert, einen idealen, objektivierten Blick einzunehmen verspricht und diesen Standpunkt in einer Videoübertragung remediatisiert, zu einer *subjektiven Kamera*. Diese Kameraeinstellung, auch *point-of-view shot* genannt, wird im Film gewählt, um die Welt aus der Sicht der Protagonistin oder des Protagonisten zu zeigen.⁴⁷¹ Das Publikum kann durch die Kamera in unserer Versuchsanordnung die Perspektive des Performers einnehmen und gleichzeitig in der Identifikation mit Hagen als Stellvertreter eine Bemächtigung über das projizierte Bild erleben.

Nachdem sich Hagen mit der Kamera im Raum umgeschaut hat und dabei wie zufällig für einen kurzen Moment das Publikum einfing, geht er zu dem Notenständer, der in Sequenz eins und drei als Rednerpult fungierte, und ermöglicht dem Publikum einen Blick *hinter die Kulissen*. Er fokussiert einen auf dem Notenständer liegenden Text und lässt

471 Siehe: Karl Juhnke: „Subjektive Kamera“. In: Lexikon der Filmbegriffe. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&tid=758> (Stand: 27.06.2019).

die Kamera dabei langsam, wie suchend über die Seiten wandern.⁴⁷² Das Publikum hat Zeit zu erkennen (und zu erinnern), dass hier noch der Vorlesungstext ausliegt, den Hagen in der dritten Sequenz genutzt hat, während er die *Tonbandaufnahme* mit seiner Stimme evozierte. Die Kamera zeichnet, in der über das Blatt wandernden Bewegung, die Suchbewegung nach, die es Hagen ermöglichte, den Text zu überfliegen und die auf der *Tonbandaufnahme* laufende Passage zu finden, um ihn dann synchron zu der Aufnahme laut mitzulesen. Diese erste Bewegung der *Subjektiven*, durch den Raum bis in diese über dem Text schwebende Einstellung, wird von den ersten Zeilen des oben genannten Zitats begleitet. Der Text „In einer – ganz besonderen – Weise“ wird zur Untertitelung dieser suchenden Bewegung. Von den oben benannten Sehgewohnheiten ausgehend, beabsichtigten wir, das Zusammenspiel von Livekamera und Texteinblendung so zu gestalten, dass die in unserer Versuchsanordnung eingeblendeten Untertitel als Kommentar auf vorgängige Sequenzen der Lecture Performance wahrgenommen werden. Der Text „In einer – ganz besonderen – Weise“ wurde von uns hier bewusst so platziert, dass er kommentierend auf den besonderen Stimmgebrauch in der vorgängigen Textrezitation verweisen kann.

An späterer Stelle der Sequenz zeigt uns Hagen noch einen weiteren Blick *hinter die Kulissen*, die Live-Kamera fokussiert den Monitor des in Sequenz vier zum Einsatz kommenden, auf dem zweiten Pult stehenden Computers.⁴⁷³ In dieser vorgängigen Sequenz verweilte Hagen am Computer und fixierte das Publikum. Nach einer längeren Pause begann er zu tippen, Buchstabe für Buchstabe erschien in einem Textfeld auf der hinter ihm platzierten Leinwand. Er nahm Blickkontakt mit einzelnen Zuschauer*innen auf, versuchte, die Blicke zu deuten und in geschriebenen Text zu fassen: „gelangweilt, schmunzelnd, neugierig,

472 Siehe Abbildung 26, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words 2013*.

473 Siehe Abbildung 27, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words 2013*. Diese im Ablauf „Interpretation von Vortragsbezeichnungen und Blicken“ betitelte vierte Sequenz (siehe Abbildung 20) wurde in unserem Beitrag zu der Publikation *LaborARTorium* ausführlicher geschildert. Einzelne Formulierungen aus dieser Auswertung werden hier übernommen. Ich verzichte darauf, die Sequenz hier zur Gänze wiederzugeben und beschränke mich auf den relevanten Ausschnitt. Zur Vertiefung, siehe: Dick/Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“, S. 313f.

nachdenklich, durchschaut? geht's hier wohl um mich? herausfordernd, ertappt, amüsiert, verschmitzt, nicht die Bohne, still beobachtend“. Der Performer interpretierte das Publikum, in einem stillen kommunikativen Geschehen unterstellte er Affekte und reagierte auf Veränderungen in der Rezeption seiner Zeilen. Der Vorgang durchbrach die vierte Wand und nutzte eine mit den Möglichkeiten des digitalen Videos erstellte Schriftlichkeit. Der unmittelbare Kontakt wurde nicht nur in der Übersetzung in das geschriebene Wort gesucht, sondern darüber hinaus über einen technischen Vermittlungsprozess hergestellt. Diese vierte Sequenz wird nun nochmals zum Thema, wenn sich Hagen im Monitor neben den immer noch sichtbaren Worten spiegelt. Die Spiegelung des Performers lenkt das Augenmerk nochmals auf die Hervorbringungsaspekte dieser unmittelbaren und gleichzeitig technischen Kommunikation. Während Hagen in der Sequenz vier das Publikum inhaltlich, emotional spiegelte, sieht man ihn nun, wie er sich in seinen eigenen schriftlichen Äußerungen spiegelt. Die Überlagerung der technisch vermittelten Spiegelung des Publikums mit der Selbstbespiegelung des Performers wirft die Frage nach Selbstbild und behaupteter Subjektivität in der Kommunikation mit anderen auf.

Beide Blicke hinter die Kulissen versöhnen uns nicht mit dem Blick des Performers, sondern verweisen vor allem auf einen Mangel. Wie Hans-Thies Lehmann formuliert, zeigt das postdramatische Theater den Körper als Tor, das man nicht „durchschreiten [kann], weil das Objekt des Begehrens immer (im) Hintergrund ist, niemals der Seinsform Anwesenheit angehört“. ⁴⁷⁴ Nach Lehmann kann ein normaler Spiegel auf der Bühne das Gegenüber zeigen und gleichzeitig auf den Mangel verweisen, der immer in der Begegnung mit dem Anderen, als „Rest“, zu dem wir keinen Zugang erhalten“, bestehen bleibt. ⁴⁷⁵ Der Blick in den Spiegel „ruft ins Bewusstsein, was eigentlich die Wahrnehmung des ‚präsenten‘ Körpers auch schon war: Halluzination eines abwesenden anderen Körpers, Imago“. ⁴⁷⁶ Aber die gewohnten Funktionsweisen des Spiegels sind verlässlicher als die Blicke durch die Kamera. Die subjek-

474 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 442.

475 Ebd.

476 Ebd., S. 428. (Hervorhebungen im Original).

tive Kamera zeigt uns den Nachvollzug schon erlebter Sequenzen, die nachträgliche Erschließung von Perspektiven des Performers könnte aber auch digital erstellt, also Teil eines Spiels mit Virtualität sein.

Aber zurück in die Chronologie der Ereignisse: Nach dem oben analysierten ersten *Blick hinter die Kulissen* geht Hagen auf die Zuschauer*innen zu und holt diese auf die Leinwand.⁴⁷⁷ In einer längeren ruhigen Kamerabewegung wird auch hier suchend verweilt, dabei schwenkt er von einem Zuschauenden zum anderen. Im mit Hagen konzertierten Überlagerungsvorgang zielten wir darauf, dass sich diese Konfrontation über die Textpassage „sind performative – Äußerungen – unernst oder nichtig, – wenn ein Schauspieler“ erstreckt. Da wir uns auf einer akademischen Tagung mit dem Titel „digital stage“ befanden und uns fast ausschließlich an ein Fachpublikum richteten, gingen wir davon aus, dass schon die Schlüsselworte „performative“ und „Schauspieler“ ausreichen, um die in den Worten „unernst und nichtig“ anklingende pejorative Aussage über den Unterschied zwischen performativen und theatralen Hervorbringungen oszillieren zu lassen. Die Begegnung zwischen Kamera und Publikum kann als eine videotechnische Aneignung der frontalen Face-to-Face-Begegnung gelesen werden. Die Versuchsanordnung rekuriert damit auf die postdramatische Theatersituation par excellence, in der das Aufbrechen der vierten Wand und die direkte Ansprache des Publikums den Körper als „Schnittstelle“ erscheinen lässt.⁴⁷⁸ Wie Hans-Thies Lehmann ausführt, kann in der frontalen Face-to-Face-Begegnung zwischen Schauspieler*in und Zuschauer*in „das unplanbare Zwischen-den-Körpern“ erlebt werden, das eben dadurch „Theater des Potentiellen“ ist, da es mit Entzug und Versprechen des Realen operiert.⁴⁷⁹

In unserer Versuchsanordnung blickt der Performer durch die Kamera und verkompliziert dadurch die Begegnung mit den Zuschauenden als *kleinen anderen*. Er substituiert die nach Lehmann im Kern des ästhetischen Verhaltens stehende „unhintergehbare Situation der ‚Anwe-

477 Siehe Abbildung 28, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013.

478 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S.382.

479 Ebd., S.367.

senheit‘ des Anderen⁴⁸⁰ zugunsten des ebenfalls im Zentrum jeder thea-
tralen Situation lauernenden Zweifels, wer in einem Theater der Ansprache
gemeint ist. Der Performer als Kameraoperator verweist nicht auf seine
eigene Präsenz und auf die „paradoxe Leere des Möglichen“, ⁴⁸¹ son-
dern auf die mit technischen Mitteln realisierbare Fülle der Vermittlun-
gen. Anstatt eine „Selbstdramatisierung der Physis“⁴⁸² zu ermöglichen,
kommt es zu einer Dramatisierung des Referentiellen. Die Zuschauen-
den werden gezwungen, ihre eigene Perspektive als Teil des Bühnenge-
schehens wahrzunehmen, wobei sie zwischen dem Blick in die Kamera
und der Wahrnehmung ihres Abbildes auf der Leinwand hin- und her-
wechseln können. Ihr Fokus wechselt zwischen der aktiven Kontaktauf-
nahme mit der technischen Dilatation des Performers und der passiven
Anheimgabe an das telematisch entfremdete Selbstbild. In diesem Wech-
sel wird „die Delegation des menschlichen Blicks an Apparaturen“⁴⁸³ als
paradoxe zeitgenössische Verstrickung erlebbar. Die Tatsache, dass wir
entweder in die Linse der Apparatur blicken oder uns in der Bildkom-
position wahrnehmen können, gehört zu den alltäglichen Erfahrungen
unserer Selbstdarstellung in Selfies und der Videodokumentation der auf
Facebook und Co. dokumentierten Erlebnisbiographien.

Obwohl die Face-to-Face-Begegnung sich hier als technisch ver-
mittelt darstellt und das Theater als „ökologische Nische der unmit-
telbaren Wahrnehmung“ durch die Kamera aufgebrochen wird, lässt
sich festhalten, dass die virtuelle Einflussnahme nicht dazu führt, dass
„der Vorgang des Empfangens und Sendens von Zeichen“ von der Ver-
strickung des kommunizierenden Subjekts abgetrennt ist.⁴⁸⁴ In dieser
Live-Kamera-Einstellung kommen Momente von „Begehren, Verant-
wortung und Verpflichtung“ zur Anschauung, wie sie für das post-
dramatische Theater konstitutiv sind, sie werden an das Publikum
zurückdelegiert und damit in eine Aufforderung zur Selbstreflexion
als medialer Akteur eingebettet.⁴⁸⁵

480 Ebd., S. 403.

481 Ebd., S. 366.

482 Ebd., S. 369.

483 Ebd., S. 402.

484 Ebd., S. 402f.

485 Ebd., S. 403.

Nach dieser vermittelten Begegnung mit dem Publikum setzt Hagen seine Erkundung des Bühnenraums fort, fängt mit der Kamera, wie oben ausgeführt, sein Abbild als Spiegelung auf dem Monitor des Computers ein, um schließlich die Projektion selbst zu fokussieren. Während er auf die Leinwand schwenkt, erscheint erst die Textzeile „sie zu sich selbst“,⁴⁸⁶ um dann, wenn die Kamera die ganze Leinwand abnimmt, das Wort „sagt“ einzublenden. Zwischen Kamera und Projektion entsteht eine Feedback-Schleife, die das Wort in einer *mise en abyme* vervielfältigt, wobei der Untertitel „sagt“ in der Projektion nach oben multipliziert, in den Schichten der Spiegelung immer größer, aber dabei gleichzeitig auch unscharf, durch die Übertragungsschichten zunehmend undeutlicher wird.⁴⁸⁷ Der Kameraoperator Hagen bringt das Wort „sagt“ zum Tanzen, der Text wird uns in seiner Selbstspiegelung zu einem gleichzeitig expressiven und redundanten Bild. Zum einen lässt sich in der Interpretation dieser videographischen Live-Gestaltung die Schrift als performativer Akteur ausmachen. Diesen Vorgang als Kommentar zum Text zu entwickeln, also die Frage aufzuwerfen, ob die Videotechnik hier etwas „zu sich selbst – sagt“, war zwar in der Überlagerung durchaus ironisch intendiert, wäre aber an Banalität kaum zu übertreffen. (Das Wort wird als iterierbar vorgeführt und löst sich zugleich im Bildmedium Video auf, o. Ä.) Durchaus interessant für die hier getroffenen Überlegungen ist aber zum anderen die Tatsache, dass der Performer Hagen als Kameraoperator in dieser Aufgabe mit dem technischen Dispositiv auf ungewohnte Art und Weise verschmilzt. In seinen Bewegungen lässt sich ein spezifischer Ausdruckswille ablesen, die Konzentration auf die Gestaltungsaufgabe und die Interaktion mit der Projektion führt zu einer Bewegungschoreographie, deren Bewegungen durch das Verhältnis zwischen Performer und Video-Setup geregelt wird. Die Zuschauenden sind als passiv Betrachtende einer technischen Performance geladen, die auf der *performance*-Leistung zwischen Kameraoperator und Video-Setup beruht.

486 Siehe Abbildung 29, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013.

487 Siehe Abbildung 30, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013.

In der Dramaturgie der Sequenz, in der Abfolge der Live-Videogestaltung, zielt diese direkte Interaktion zwischen Kamera und Performer darauf ab, die Liveness der technischen Ereignisse nochmals darzustellen und zu untermauern. Wenn der Text endet und das Wort „sagt“ von mir am Regiepult ausgeblendet wird, wird dieser dramaturgische Kniff auch technisch sinnfällig. Hagen filmt nur noch das Flimmern der Projektion, die aufgrund der technischen Prozesse zwischen Kamera und Beamer mit blauem Licht gefüllte Fläche. Während Hagen Kamera und Stativ abstellt, kann ich somit unbemerkt auf eine im Vorfeld der Präsentation vorproduzierte Videoaufnahme überblenden. Die gerade noch in ihrer Direktheit vorgeführte Videoprojektion wird durch eine am Nachmittag, während der technischen Proben im Aufführungsraum erstellte Aufnahme ersetzt. Wenn Hagen nun langsam, synchron zu dieser Aufnahme von der Projektionsfläche in den Zuschauerraum schwenkt, wird dieser so gezeigt, wie er am Nachmittag war: leer.⁴⁸⁸

Das Publikum kann sich nicht im Zuschauerraum wiederfinden, die zuvor noch behauptete Teilhabe an der Performance wird negiert. Die finale Pointe der Lecture Performance liefert Hagen als Performer: Nachdem er in großer Konzentration den synchronen Schwenk ausgeführt hat und das Publikum Zeit hatte, auf der Leinwand sein eigenes Fehlen zu bemerken, erlischt die Projektion, und Hagen blickt auffordernd in das nun auf sich zurückgeworfene, des eigenen Abbildes beraubte Publikum.

In der Publikation *Postspektakuläres Theater* entwirft André Eiermann eine Entwicklung szenischer Kunstformen, die im Zusammentreffen von Live-Ereignis und Aufzeichnungs- wie Wiedergabetechniken „das ‚Glücksversprechen‘ sowohl tatsächlicher als auch virtueller Präsenz als vermeintliches“ reflektiert.⁴⁸⁹ In Abgrenzung zu der von Hans-Thies Lehmann formulierten postdramatischen Realität des Theaters

488 Siehe Abbildung 31, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013.

489 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 53. Mit der Chiffre „Glücksversprechen“ zitiert Eiermann Fischer-Lichte, siehe z. B.: „Präsenz und Präsenz-Effekte können zwar beide als Versuch zur Einlösung des Glücksversprechens begriffen werden, das der Prozeß der Zivillisation impliziert.“ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 393,5. Nur die tatsäch-

seit den 90er-Jahren, stellt Eiermann dar, wie der Mangel nicht nur in die Präsenz eingeschrieben ist, sondern wie die „produktive Enttäuschung“ im Sinne Lehmanns „auch den elektronischen Körper-Bildern eignet“.⁴⁹⁰ Denn sowohl in einer nach Fischer-Lichte konturierten *Ästhetik des Performativen* als auch in der postdramatischen Perspektive Lehmanns verweisen die elektronischen Körperbilder im Sinne von „Präsenz-Effekte[n]“ auf die das Theater wesentlich bedingende Ko-Präsenz⁴⁹¹, oder ihnen ermangelt es als „vordergründig erfülltes Sehen“ des tatsächlichen Mangels.⁴⁹² Wie es Lehmann in Rekurs auf Max Imdahl und Bernhard Waldenfels formuliert, verhindern die vordergründigen elektronischen Bilder, dass Theater als Anschauungsmodell für eine unüberwindliche Verfügungsohnmacht wirksam werden kann und dass die Körper der leibhaftigen Darsteller gerade in diesem Mangel als Signifikanten des Begehrens produktiv werden.⁴⁹³ Diesem Befund widerspricht Eiermann mit Verweis auf zeitgenössische Theaterproduktionen, die elektronische Körperbilder nutzen, „denen ihrerseits ein Mangel eingeschrieben ist, die [...] von der befriedigenden Wiedergabe eines Körpers und/oder Gesichts absehen oder diese Wiedergabe mit einer Abwesenheit versehen“.⁴⁹⁴ Die Videobilder werden ihrerseits zu Signifikanten des Begehrens, wobei der wesentliche Unterschied darin besteht, dass sie nicht einfach „das Begehren der Zuschauer“ enttäuschen, sondern „das Begehren *als* Begehren“ aufschlüsseln, dadurch wird im Sinne Lacans erlebbar, dass die „Verwirklichung des Begehrens [...] nicht dessen ‚Erfüllung‘ [ist], sondern das Hervorbringen von Begehren selbst.“⁴⁹⁵

liche Präsenz kann nach Fischer-Lichte aber die Logik des Zivilisationsprozesses subvertieren und die „Dichotomie von Körper und Bewußtsein, Materie und Geist“ aufheben. Vgl.: Ebd., Loc. 392,1.

490 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 54.

491 Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 152–160, hier S. 158.

492 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 442.

493 Vgl. hierzu: Ebd., S. 443; Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 54.

494 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 54.

495 Dylan Evans: *Wörterbuch zur Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant 2002. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 54.

Die postspektakuläre Spektakelkritik reagiert auf eine gesellschaftspolitische Zuspitzung: In unserer von neoliberalen Selbstausschüttungsbefehlen geprägten Gesellschaft, in der wir, so Žižek „von allen Seiten mit den verschiedenen Formen des Überich-Befehls ‚Genieße!‘ bombardiert werden“, ist Unmittelbarkeit zur Stütze des Hyperspektakels geworden: „Nichtentfremdete Spontaneität, Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, Selbstverwirklichung – all dies dient nun unmittelbar dem System“.⁴⁹⁶ Heute stehen nicht nur „Performance- und andere Künstler unter dem Druck [...], unmittelbar die geheimsten privaten Phantasien in ihrer entsublimierten Nacktheit in Szene setzen zu müssen“.⁴⁹⁷ Žižek konstatiert, dass die große Gefahr im ‚Zeitalter der Permissivität‘ nicht unsere Passivität ist, „sondern die Pseudoaktivität, der Drang, ‚aktiv zu sein‘, ‚teilzunehmen‘, die Nichtigkeit dessen, was geschieht zu verschleiern.“⁴⁹⁸ In unserer hyperindustrialisierten Gesellschaft mündet der Überich-Befehl „Genieße!“ um eine Zuspitzung von Paul B. Preciado aufzunehmen, in einer allumfassenden „*potentia gaudendi*“, diese bildet das energetische Fundament einer postfordistischen „Ökonomie der Erfindung“, in der die performativen Akte zu einer unerschöpflichen Reserve des Kapitals werden.⁴⁹⁹

Performativität kann unter diesem Blick nicht mehr als per se gesellschaftskritisch konnotiertes künstlerisches Mittel eines experimentellen Theaters geltend gemacht werden. Ganz im Gegenteil birgt der Rückzug auf die Face-to-Face-Kommunikation oder auf das affektive Potenzial phänomenaler Leiblichkeit heute die Gefahr, die „ideologische Formation [...] des Neoliberalismus“⁵⁰⁰ auf der Bühne zu doppeln und letztlich in ihrer Macht zu legitimieren.

496 Slavoj Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S.15f.

497 Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S.13.

498 Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*, S.8.

499 Paul B. Preciado: *Testo Junkie*. Übers. von Stephan Geene. Berlin: b-books 2016, S. 42f. (Hervorhebungen im Original).

500 Juliane Rebentisch: „Spektakel“. <https://www.textezurkunst.de/66/spektakel/> (Stand: 12.04.2019).

Ausgehend von diesen Gedankengängen entschieden wir uns dafür, die oben dargestellte finale Szene unserer sechsten Sequenz nach dem Vorbild einer, in der Publikation *Postspektakuläres Theater* von André Eiermann analysierten, Inszenierung zu gestalten. In *TWO* von Paul Gazzola und Daniel Kötter wird mit einem technisch aufwendigen digitalen Video-Setup gespielt. Wie auf der Homepage von Daniel Kötter zu lesen ist, schaffen in dieser 2007 erstellten Produktion verschiedene „Live-Kameras und Verzögerungsprozessoren [...] komplexe Zeitverschiebungen“.⁵⁰¹ Das szenographische Videosetting der Produktion bestand dabei aus einer Reihe von Beamern, die es ermöglichten, zwei Wände des Aufführungsortes mit raumhohen Projektionen zu bespielen und aus einer dazu parallelen Reihe von Videokameras, die auf diese Projektionen und den Raum davor ausgerichtet waren. Durch diese Einstellung konnten die Live-Kameras genutzt werden, um den Raum in einer *mise en abyme*, scheinbar in die Wand hinein, oder wie durch raumhohe Fenster gesehen, in die Tiefe zu vervielfältigen.⁵⁰² Dieses Video-Feedback ist der Aufhänger für ein Spiel mit den Zeitschichten der Aufführung: Die beiden Performerinnen Florencia Lamarca und Jessyka Watson-Galbraith sind in den verschiedenen Ebenen der *mise en abyme* meist in verschiedenen Momenten ihrer choreographischen Abläufe zu sehen. Das Publikum wird, durch synchrone, aber nicht identische Vorgänge sowie durch deutlich zeitverzögerte Wiederholungen der gleichen Bewegungen in den Ebenen der Rückkoppelung, immer wieder auf unterschiedliche Weise daran erinnert, dass sie der Präsenz der Bühnenvorgänge nicht trauen können. So muss sich das Publikum, z. B. wenn ein Zweifel über die Direktheit der Rückkoppelungen erwacht, die Frage stellen, ob es vielleicht Vorgänge erblickt, die schon im Vorfeld im Aufführungsort, dem Hochzeitssaal der Sophiensäle aufge-

501 Regie: Paul Gazzola, Video: Daniel Kötter, Choreographie/Performance: Jessyka Watson-Galbraith, Florencia Lamarca. Die Uraufführung fand am 30.05.2007 im Hochzeitssaal der Berliner Sophiensäle statt. Ausschnitte sind auf Daniel Kötters Internetseite einzusehen: Daniel Kötter: „TWO | Daniel Kötter“. <http://www.danielkoetter.de/projekte/two> (Stand: 05.07.2019). Die Gliederung dieses Kapitels folgt der von Eiermann vorgenommenen Gliederung der Analyse der Performance, die in eine dramatische, postdramatische und postspektakuläre Phase unterteilt ist.

502 Ebd.: In der Videodokumentation von Kötter ist z. B. ab Min. 4:13 eine *mise en abyme* in drei nicht identischen Zeitschichten zu sehen.

nommen wurden. Die Reproduktion dieser Aufnahmen als Teil der *mise en abyme* zeigt diese als Teil einer Liveness der Medien, die „in Echtzeit für den Zuschauer“ produziert wird,⁵⁰³ gleichzeitig verweisen die Aufnahmen aber auf eine *nicht* geteilte Zeit im Aufführungsraum. Die medial vermittelte Präsentation einer verweigerten Ko-Präsenz stellt die überkommene Vorstellung infrage, dass die Aufführung für (und durch) den Blick des Publikums gestaltet wird.

Eiermann verdeutlicht an diesen zeitlich windschiefen Linien die Separation des Publikums von seinem spiegelbildlichen Verhältnis zum Performer als *kleinen anderen*, als „Objekt klein a‘ welches sich stets entzieht und gerade deshalb das Subjekt [in diesem Fall das Publikum] immer wieder zum symbolischen Sich-einlassen [...] veranlasst“.⁵⁰⁴ Darüber hinaus kommt in der Kluft zwischen der aktuellen Zuschauerperspektive und den wiedergegebenen Kameraperspektiven der Blick des Anderen zum Tragen, in „der parallaktischen Lücke, ist jenes unergründliche Etwas, das sich dem symbolischen Zugriff ständig entzieht und so die Vielzahl symbolischer Perspektiven verursacht“.⁵⁰⁵

Um die hier anklingende Alterität der Aufführung aus der postspektakulären Perspektive weiter zu ergründen, ist es sinnvoll, die Schlusszene von *TWO* zu schildern. Das eingangs beschriebene Video-Setup von Gazzola/Kötter operiert mit Kamera- und Projektionsperspektiven, die den Raum der Aufführung zwar erweitern und die durch zeitliche Verzögerungen in den Projektionsschichten der *mise en abyme* ein Spiel mit der Präsenz der Darstellung ermöglichen, diese Perspektiven sind aber noch in einem räumlich logischen Verhältnis zum technischen Setup. Gegen Ende der Aufführung werden in den Projektionen nun aber Kameraperspektiven auf die Performerinnen gezeigt, die sich nicht mehr mit diesem Setup in Einklang bringen lassen. Dies geschieht in zwei Schritten: Erstens wird eine Kameraperspektive sichtbar, die den

503 Pavis: „Medien auf der Bühne“, S. 121.

504 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 59. Den Begriff ‚Objekt klein a‘ zitiert Eiermann aus: Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1964). Olten; Freiburg i. Breisgau: Walter 1980.

505 Slavoj Žižek: *Parallaxe*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2006. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 59.

Raum von einer Seite aus zeigt, auf der deutlich sichtbar keine Kameras eingerichtet sind. Wenn sich die Darstellerinnen nun trotzdem in Synchronität zu den gezeigten Bildern bewegen, wird die Imagination *als* Imagination sichtbar. Indem die Kameraperspektive „ihr ontologisches Fundament verliert“, mutiert sie „zu einem haltlosen Blick“.⁵⁰⁶ Wie Eiermann in Rückgriff auf Georg Christoph Tholen ausführt, löst sich der Blick vom Status der Perspektive und lädt dazu ein, die „Bedingung des Sichtbaren“ zu reflektieren.⁵⁰⁷

In einem zweiten Schritt wird die Bühne auf den Projektionen von der Rückwand aus gezeigt. Auch hier sind sichtbar keine Kameras vorhanden, die diese Perspektive wiedergeben könnten. Zu dem abwesenden Blick der nicht vorhandenen Kamera kommt nun die „erblickte Abwesenheit“ hinzu,⁵⁰⁸ hinter den weiterhin synchron zu den Projektionen agierenden Darstellerinnen wird der Zuschauerraum sichtbar, in dem sich das Publikum aber nicht entdecken kann. Die Projektion lässt auch „ihre Betrachter verschwinden“, dort, „wo sie sich sehen wollen, tut sich nur ein blinder Fleck auf, eine Leere, ein Loch im Sichtbaren“.⁵⁰⁹

Hier entpuppt sich die Perspektive des Publikums endgültig als prekärer Entwurf, über die parallaktischen Verschiebungen der zeitlichen und räumlichen Konsistenz hinausgehend wird hier „die Alterität der Aufführung als solche reflektiert, die nicht auf eine duale Beziehung [zwischen Darstellerinnen und Publikum] zu reduzieren ist, sondern immer die dritte Instanz eines impersonalen, gesichtslosen Anderen umfasst“.⁵¹⁰ Wesentlich ist dabei, dass das „Loch im Sichtbaren“ des virtuellen Raums einen Mangel aufzeigt, wie Eiermann mit Tholen und Žižek feststellt, entsteht hier „eine Lücke des Unsichtbaren im Sichtbaren“⁵¹¹ oder ein „Loch im Anderen“.⁵¹² Wie Žižek es in *Die politische Suspension des Ethischen* beschreibt, ist der Andere als das Reale,

506 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 69f.

507 Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien: kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2002. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 70.

508 Vgl. Eiermanns Kapitelüberschrift: 1.2.4. Zweifaches Fehlen: Abwesender Blick und erblickte Abwesenheit: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 72.

509 Ebd., S. 70.

510 Ebd., S. 76.

511 Tholen: *Die Zäsur der Medien*. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 73.

512 Slavoj Žižek u. a.: *Mehr-Geniessen: Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia + Kant 2000. Siehe: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 76f.

„das unmögliche Ding, der ‚unmenschliche Partner‘, der Andere, mit dem kein symmetrischer Dialog, vermittelt durch die symbolische Ordnung, möglich ist. Es ist von entscheidender Bedeutung, zu erkennen, [...] dass unter dem Nächsten [...] immer der unergründliche Abgrund radikaler Andersheit, eines monströsen Dinges lauert, das nicht domestiziert werden kann.“⁵¹³

Im Unterschied zu einer performativen Konstellation, in der das spiegelbildliche Verhältnis zum Performenden als *kleiner anderer* es noch ermöglicht, dass „die symbolische Ordnung qua Drittes“ interveniert und dem Anderen somit „ein Mindestmaß an Erträglichkeit“ zukommt,⁵¹⁴ wird die symbolische Ordnung (spricht: der große Andere) hier als fehlerhaft gezeigt. *TWO* ermöglicht die Erfahrung, „dass der große Andere ‚nicht als konsistente geschlossene Ordnung existiert‘ – und somit die Einsicht in den ‚kontingenten Automatismus‘, in die ‚konstitutive Blödigkeit‘ der symbolischen Ordnung“.⁵¹⁵

Wie sich aus den hier vorgenommenen Einlassungen ablesen lässt, verschob sich unser Augenmerk in der Forschungsgruppe mit der Lektüre von Eiermanns *Postspektakulärem Theater* und durch die direkte Anverwandlung einer Fallstudie aus der Publikation nochmals. Wo wir zuvor, ausgehend von unserem Gefühl des Ungenügens im Gebrauch des Begriffs der Unmittelbarkeit, durch eine historisch fundierte theoretische Beschäftigung hindurch zu ersten Aktualisierungen kamen und uns dann, angeregt z.B. von Fischer-Lichtes Behauptung, dass sich die Stimme der Entmaterialisierung widersetzt, mit einer spezifischen Forschungsfrage an die praktische Arbeit im Versuchslabor setzten, fand in diesem Falle die Lektürearbeit parallel zu der schon laufenden künstlerisch forschenden Arbeit statt. Die Publikation von Eiermann floss direkt in die Arbeit an der Versuchsanordnung ein; kaum gelesen, fungierte sie schon als Anregung für die finale Szene unserer Lecture Performance. So übersetzten wir die parallaktischen Verschiebungen

513 Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 23.

514 Ebd., S. 24.

515 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 87. Im Rückgriff auf: Žižek u. a.: *Mehr-Geniessen*.

der Kameraperspektiven in *TWO*, die in eine doppelte Haltlosigkeit des Blicks münden, nicht in eine ähnlich komplexe Konstellation aus zeitlichen und räumlichen Perspektiven, sondern entschlossen uns recht kurzfristig, nur die „erblickte Abwesenheit“ zu zitieren, das Publikum *nur* mithilfe eines vorproduzierten Kameraschwenks verschwinden zu lassen. Unsere Annäherung an diese Schlusszene kann eher als spielerisch, denn als konzeptionell bedacht beschrieben werden. Die Anverwandlung der durch die Publikation ikonisch gewordenen Arbeit von Paul Gazzola und Daniel Kötter ist zum einen sehr direkt, aber zum anderen, durch die Einbindung in eine Versuchsanordnung mit Sequenzen, die unterschiedliche Fokusse haben, auch ergebnisoffen.

Abschließend soll deshalb der Versuch unternommen werden, nochmals auszuführen, wie sich unsere Version aus einer postspektakulären Perspektive darstellen lässt. Diese Verschriftlichung analysiert damit einen bisher noch nicht gezeigten Bewegungsausschnitt unserer künstlerisch forschenden Feedback-Schleife: In diesem Fall wurde erst mit spielerischer Verve eine ikonische Arbeit nachgestellt und mit einer ironischen Schlusspointe präsentiert, um dann wieder, ganz im Sinne des von Badura vorgeschlagenen *Zurückbeugens* als ordnendes Nachvollziehen der bis hierher geschrittenen Wege,⁵¹⁶ Anlass für eine neue theoretische Reflexion zu geben.

Dabei soll nochmals in den Blick genommen werden, wie sich die Kameraperspektive in der hier verhandelten finalen Sequenz entwickelt. Meine Kapitelüberschrift behauptet eine Abfolge von subjektiver, postdramatischer und postspektakulärer Kamera.⁵¹⁷ Wie lassen sich die Übergänge formulieren, an denen ein *turn* von der postdramatischen zur postspektakulären Perspektive festzumachen wäre?

Der Begriff der subjektiven Kamera wurde von mir gewählt, um den Punkt zu benennen, an dem Hagen die Kamera ergreift und seine Funk-

516 Diesen Gedanken verdanke ich dem (unveröffentlichten) Vortrag von Jens Badura an der Tagung „LaborARTorium“: Badura: „Künstlerische Forschung – Kontexte einer Behauptung“.

517 Die Kapitelüberschrift folgt damit lose der Gliederung Eiermanns, der in seiner Analyse einen Übergang von einer dramatischen zu einer postdramatischen und postspektakulären Phase von *TWO* vorschlägt. Siehe: Kapitel 1.2.1. bis 1.2.3. bei Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S.56f.

tion als Kameraoperator aufnimmt. Dieser Moment ist grundsätzlich erst mal als eine Aktivierung des Blicks der Apparatur zu erleben, aus einer bisher in der Theatron-Achse stehenden objektivierenden Sicht kippt die Kamera in die Subjektive des Performers. Mit unterschiedlichen Blicken *hinter die Kulissen* und durch scheinbar zufällige Blicke durch die *vierte Wand* wird erzielt, dass das Publikum zunächst auf „mehr [...] Imaginäres“ trifft.⁵¹⁸ Ähnlich wie in den vorhergehenden Sequenzen zu beobachten war, dass die Mikrofonierung das Gefühl von Intimität in der Wahrnehmung der Stimme eher verstärkt, als dass die elektroakustische Vermittlung distanzierend wirkt, würde ich behaupten, dass die Wahrnehmung des Publikums durch „die Delegierung des menschlichen Blicks an Apparaturen“⁵¹⁹ in diesem Fall erweitert wird. Die Funktion des Kameraoperators ermöglicht Hagen ein technisch vermitteltes Face-to-Face, die technische Dilatation des Performers lässt den Performer dabei zu einer Schnittstelle werden, die auf eine Verschmelzung von Körper und Apparatur abzielt (wie oben ausgeführt, wird uns diese Verschmelzung in der tänzerisch dargebotenen *mise en abyme* des Wortes „sagt“ am deutlichsten vorgeführt).

Auch wenn sich diese Anordnung als eine technische Erweiterung der postdramatischen Face-to-Face-Begegnung beschreiben lässt, findet sich hier eine erste Parallaxe im Blickregime. Die Projektion zeigt uns zwar den Blickwinkel des Performers, tatsächlich geht aber der Blick des Performers auf den Monitor der Kamera (die er nicht vor seinem Gesicht führt). Auf der Bühne ist also der Blick des Performers als *kleiner anderer* auf die Kamera erlebbar, und gleichzeitig wird der verschobene Blick seines technisch vermittelten Stellvertreters auf der Projektion gezeigt. Wenn Hagen das Publikum fokussiert, kann dieses sein eigenes Erblicktsein auf der Leinwand erleben, wobei ihm der direkte Blick des körperlich anwesenden Performers verwehrt bleibt. In dieser Verschickung von Blicken wird das Publikum also gerade *nicht* durch den spiegelbildlichen *kleinen anderen* erblickt, sondern *nur* durch die Apparatur. Wenn der Blick des Publikums nun in der Ausführung zwischen dem technisch abgelenkten Blick des Performers und

518 Ebd., S. 61.

519 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 402. Zur Mikrofonierung siehe: Ebd., S. 424f.

dem telematisch entfremdeten Selbstbild auf der Leinwand hin und her wechselt, erlebt es sein eigenes Erblicktsein somit in zweifach unterschiedener Vermitteltheit.

Aus postspektakulärer Perspektive lässt sich diese Situation wie folgt beschreiben: In der Lücke zwischen den Blicken, die das Cogito der Kunst umspielen, wird die symbolische Ordnung sichtbar.⁵²⁰ Anstatt dass die Anwesenheit des Anderen aber in einer „Verstrickung des kommunizierenden Subjekts in Begehren, Verantwortung und Verpflichtung“⁵²¹ aufgelöst wird, offenbart der „impersonale Blick“ der Kamera, dass sie sich „draußen, aufseiten der Dinge“ befindet.⁵²² Diese erste Parallaxe des Blicks bleibt aber in unserer Lecture Performance in ihren Anwendungsweisen verborgen, nicht zuletzt da der in unserer Versuchsanordnung zum Einsatz kommende Gebrauch der Kamera durch unsere Mediengewohnheiten abgefedert wird. Im Rekurs auf Eiermann kann hier formuliert werden, dass die Blicke, durch das symbolische „Sich-Einlassen“ auf die im Alltag erprobte Imagination eines Kameraoperators (und Selbstimagination als filmende Smartphone-User), in einer „Suspension des Wissens“ verschmelzen und dass die technische Anordnung dadurch ein „Mindestmaß an Erträglichkeit“ erhält.⁵²³ Wie bereits angedeutet, beruht die von mir vorgeschlagene anachronistisch anmutende Begrifflichkeit der „postdramatischen Kamera“ auf der Vorstellung, dass es sich hier um eine technische Erweiterung der Face-to-Face-Situation handelt. Für diese Einordnung spricht aber vor allem, dass der Medienumgang in dieser Phase mit der postdramatischen Theorie noch zu vereinbaren ist, denn die sichtbare Kamera wird durch den Performer verlebendigt, der, in den Worten Lehmanns, „die Technologie der Medien theatralisiert“.⁵²⁴

520 In Deleuzes cinematographischer Bergson-Lektüre findet sich das Bild einer Verdopplung des Blicks. Das Cogito der Kunst formuliert er wie folgt: „kein Subjekt agiert ohne ein anderes, das sein Agieren betrachtet und es als Agieren begreift, wobei es für sich die Freiheit in Anspruch nimmt, die es jenem entzieht.“ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S.106.

521 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S.403.

522 André Eiermann: *Postspektakuläres Theater: die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld: transcript 2009, S.71.

523 Vgl.: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S.68.

524 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S.424.

Der *postspektakuläre turn* kann in unserer Versuchsanordnung dort angesetzt werden, wo in der letzten Kameraeinstellung durch das Verschwinden des Publikums das Fehlen des Blicks *als* Fehlen thematisiert wird. Die „erblickte Abwesenheit“ des Publikums zeigt eine „Lücke der Wahrnehmung“,⁵²⁵ die nicht mehr verkannt werden kann. Nochmals soll der Versuch unternommen werden, diese Entwicklung durch eine Vertiefung in das Blickregime der Schlussphase der Lecture Performance herauszuarbeiten.

Wie oben ausgeführt, erzeugt Hagen mit dem letzten Wort der Untertitelung ein Video-Feedback, das Wort „sagt“ erscheint auf der Leinwand in einer *mise en abyme*. Diese Darstellung ist für die Abfolge der Schlussbilder der Performance deshalb wesentlich, da er nicht nur das Wort auf der Projektion zum Tanzen bringt, sondern da sich seine körperlichen Bewegungen als Kameraoperator direkt in diese Bildgeneration eintragen. Die aktive Interaktion mit dem Bildmedium erzeugt das Gefühl einer medialen Liveness, „die Unmittelbarkeit der Darstellung“⁵²⁶ dieser technischen Performance steht für die Betrachtenden außer Frage. An dieser Stelle der Performance wandert auch der Blick Hagens zum ersten Mal zwischen Kamera und Leinwand hin und her. Die Interaktion mit dem Bildmedium erfordert zunehmend, dass er die Leinwand fokussiert. Mit dem Rücken zum Publikum stehend, erblickt er nun das, was die Zuschauenden ebenfalls zu sehen bekommen. Die Bündelung der Blicke an dieser Stelle der Performance ist deshalb wichtig, da sich direkt im Folgenden sehr unterschiedene Perspektiven ergeben werden. Wenn das Wort „sagt“, wie bereits beschrieben, ausgeblendet wird, blickt Hagen wieder auf die Kamera und stellt diese mit Stativ auf eine Position direkt vor der Leinwand. Er überprüft, ob diese, wie verabredet, auf die leere Projektion gerichtet ist; da die Live-Kamera das Grundlicht des Beamers *multipliziert*, zeigt die Projektion ein blaues Rauschen.

Wie schon dargelegt, gibt mir diese Kameraeinstellung die Möglichkeit, vom Publikum unbemerkt, auf eine im Vorfeld der Performance am Aufführungsort erstellte Videoaufnahme zu überblenden. Wenn Hagen die Kamera nun langsam und konzentriert ins Publikum

525 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 69f.

526 Eichendorff: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, S. 132.

schwenkt, zeigt die Projektion nicht mehr das Bild der Live-Kamera, sondern einen im gleichen Tempo vorproduzierten Kamerасhwenk, d.h. auf der Leinwand wird langsam die leere Zuschauertribüne sichtbar. In diesem Moment der Performance blicken die Akteure in verschiedene Zeitebenen: Wenn das Publikum die eigene Abwesenheit betrachtet, erblickt es eine frühere Realität des Aufführungsortes, und Hagen sieht ihnen dabei durch die Kamera in Echtzeit zu. Auf dem Monitor der tatsächlichen Kamera sieht Hagen das Publikum an, das sich selbst in der Aufnahme vermisst. Die Tatsache, dass die Zuschauer ihren Augen nicht mehr trauen können, begünstigt „die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt“.⁵²⁷ Auch wenn das Publikum die Mechanik des Blickregimes nicht gänzlich einsehen kann, werden in dieser Verfremdung die „Bedingungen des Sichtbaren“⁵²⁸ relevant, denn wenn die Kamera (scheinbar) die Abwesenheit des Publikums konstatiert, wird der Performer zu einem letzten (zweifelhaften) Garanten des *Erblicktseins*. In der Auslöschung der eigenen Anwesenheit auf dem Bildmedium erfährt das Publikum eine Entmachtung, durch die Hagens Machtposition im Blickregime ausgebaut wird.

Wenn Hagen nach diesem Schwenk den Blick hebt und ins Publikum blickt, hat sich aus seiner Perspektive an der Anwesenheit des Publikums nichts geändert. Während er eigentlich nur versucht, aus der Reaktion des Publikums abzulesen ob der *Trick* mit der Überblendung geglückt ist, erlebt das Publikum seinen Blick als herausfordernd. Als würde er in einem letzten ironischen Kommentar den Effekt ihres Verschwindens für sich beanspruchen. Oder, noch herausfordernder, als würde er ihnen mit dem unmittelbaren *Erblicktsein* ihre Anwesenheit zurückerteilen.

Für eine postspektakuläre Lektüre dieser Schlusszene ist ausschlaggebend, dass die zeitlich entrückte Perspektive der Apparatur, zwischen den subjektiven Sehfeldern der lebendigen Akteure, als impersonaler Blick erscheint, der seine Mittelbarkeit ausspielt und somit eine vermit-

527 Slavoj Žižek: *Lacan in Hollywood*. Wien: Turia+Kant 2000. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S.70.

528 Tholen: *Die Zäsur der Medien*. Zitiert nach: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S.70.

telnde dritte Instanz affiziert.⁵²⁹ Der Clou der postspektakulären Anordnung in *TWO* besteht, wie oben ausgeführt, aber darin, dass sich in der Aufführungssituation im „Zusammenspiel der Bühnenrealität und der virtuellen Realität der Aufzeichnung“ nicht nur ein „Loch im Anderen“⁵³⁰ auftut, sondern darin, dass eine „Lücke der Wahrnehmung“ entsteht, die „durch die Intervention des Dritten, gerade nicht geschlossen, sondern offengehalten wird“.⁵³¹ Diese „Lücke des Unsichtbaren im Sichtbaren“⁵³² wird nach Eiermann dort virulent, wo die Kameraperspektive in *TWO* „ihr ontologisches Fundament verliert“ und „zu einem haltlosen Blick“ mutiert,⁵³³ erst hier erweist sich die Imagination der Zuschauenden als prekärer Entwurf, unter der „die prinzipielle Inkonsistenz des großen Anderen“ zum Vorschein kommt.⁵³⁴

Abschließend möchte ich festhalten, dass unsere Schlusssequenz im Gegensatz zu *TWO* nicht zeigt, wie die Präsenz der Apparatur schwindet, es werden keine haltlosen Kamerablicke gezeigt, Darsteller und Publikum werden nicht für die Leere eines nichtexistenten Blicks inszeniert. Ganz im Gegenteil ergibt sich die Pointe unserer Schlusssequenz aus der Anwesenheit der blickenden Akteure (Performer, Zuschauende, Kamera), aus den unterschiedenen Sehfeldern und den mit diesen verknüpften Erwartungshaltungen. Letztlich verfehlt unser Nachvollzug das wesentliche Moment der postspektakulären Spektakelkritik, da unsere Versuchsanordnung zwar räumliche und zeitliche Parallaxen zeigt, das „Glücksversprechen“,⁵³⁵ das die virtuelle Präsenz der Videotechnik bietet, aber nicht ernsthaft infrage gestellt wird.

529 Meine eigene Perspektive am Regiepult wird hier vernachlässigt. Da ich bei der Bedienung des Computers auf die Fenster der Software konzentriert bin und vom Bühnengeschehen äußerst wenig mitbekomme, würde ich meine Tätigkeit bewusst vereinfachend als Teil der Apparatur subsumieren.

530 Siehe: Žižek u. a.: *Mehr-Geniessen*. In: Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 76.

531 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 76. Die Formulierung „Lücke der Wahrnehmung“ entlehnt Eiermann bei Tholen: *Die Zäsur der Medien*, S. 67.

532 Tholen: *Die Zäsur der Medien*, S. 100.

533 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 69f.

534 Ebd., S. 73.

535 Vgl.: Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Loc. 393,5. Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 53.

Wenn im ersten Teil der hier dargestellten Sequenz die Parallaxe der Blicke verborgen bleibt und die Kamerasituation zu einer postdramatischen Feedback-Schleife zwischen Zuschauer*in und Medienperformer gerät, so wird im Schlussteil die Abwesenheit des Publikums von der Inszenierung verdeckt, die sich aus den Blicken auf die Apparatur nährt. Die postspektakuläre Kamera unserer Schlusszene zeigt zwar ein Loch im Virtuellen, diese Verunsicherung wird aber gleich wieder durch die Anwesenheit der Apparatur aufgehoben. Denn das Loch in der Wahrnehmung kann mühelos durch Aufnahmetechniken erklärt werden, die (fast) jede Zuschauerin und jeder Zuschauer alltäglich anwendet. Die zeitgenössischen Medienkompetenzen führen also dazu, dass das Publikum nicht mit der Leere eines nichtexistenten Blicks konfrontiert wird, sondern *nur* mit der Imagination einer vor der Aufführung stattfindenden Aufnahme.⁵³⁶ Im Spannungsfeld zwischen den lebendig vorhandenen und virtuell abwesenden Körpern des Publikums wird die Live-Kamera, durch das Blickregime, im Sinne eines *unreliable narrator* inszeniert, der die Präsenz der Körper zwar kurzfristig verkompliziert, aber nicht dauerhaft aufheben kann. Im Rahmen dieser Schlussequenz können zwar Zweifel an der Unmittelbarkeit der Face-to-Face-Begegnung dargestellt werden, den praktischen Nachvollzug der Konstellationen, unter denen die postspektakuläre Medienpraxis die Einsicht ermöglicht, „dass der große Andere ‚nicht als konsistente geschlossene Ordnung existiert‘“, müssen wir aber schuldig bleiben.⁵³⁷

In einem kurzen Zwischenresümee möchte ich einige Ergebnisse dieser Reflexionsbewegung festhalten. In der Arbeit mit der Live-Kamera in der Schlussequenz unserer Lecture Performance konnten wir als Forschende das Spannungsfeld zwischen Unmittelbarkeit und Vermitteltheit abtasten. Hagen führte die Live-Kamera dem Publikum erst als impliziten Zuschauer vor, als unmittelbare audio-visuelle Instanz, *die keine*

⁵³⁶ Diese Lesart wird natürlich auch dadurch unterstützt, dass in unserer Versuchsanordnung zuvor schon diverse Aufnahmen zu hören und zu sehen waren. Akustische z. B. in der schon beschriebenen dritten Sequenz sowie visuelle z. B. in Sequenz Nummer sechs. (Siehe Abbildungen 24 und 25).

⁵³⁷ Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 87. Im Rückgriff auf: Žižek u. a.: *Mehr-Geniessen*.

eigenen Bilder hat,⁵³⁸ um dann den Bruch mit den Normen dieser direkten Wiedergabe zu ermöglichen. Trotzdem der Blick der Kamera als Teil eines videotechnischen Setups nur vermittelte Formen des *Erblicktseins* offeriert, konnte die Kamera zu Anfang als Garant einer unmittelbaren Begegnung wahrgenommen werden. In dieser Anordnung konnten wir verifizieren, dass sich Unmittelbarkeit als Konzeptionalisierung darstellt, die „Annahmen über Relationen“ beschreibt, denn das Konzept der Face-to-Face-Begegnung wurde auf die Kamera übertragen.⁵³⁹

Im Spiel mit den vermittelten Formen des *Erblicktseins* zeigte sich dann, dass nicht nur die Unmittelbarkeit, sondern auch die Vermitteltheit der Darstellung in ihrer Wirkung davon abhängig ist, wie Wahrnehmungsgewohnheiten und Medienkompetenzen der Zuschauenden angesprochen werden. Die technisch gegebene Vermitteltheit des digitalen Video-Setups kann auf ganz unterschiedliche Weise wahrgenommen werden. In unserem Versuch mit der Live-Kamera wurde erlebbar, dass Unmittelbarkeit und Vermitteltheit der Wirkung nicht vom Grad der technischen Übersetzung abhängen, sondern davon, welche Wahrnehmungsgewohnheiten in einem experimentellen Umgang mit dem Video-Setup angesprochen werden. In Anbetracht dieser Ergebnisse konnten wir im Rahmen der Forschungsgruppe feststellen, dass die Nutzung von digitalem Video nicht zwangsläufig dazu führt, dass sich die Face-to-Face-Begegnung zwischen Darsteller und Publikum in einer „Unendlichkeit der Vermittelungen“ auflöst.⁵⁴⁰ In der Auswertung der Schlusssequenz unserer Versuchsanordnung kamen wir zu dem Ergebnis, dass wir unsere Forschungsperspektive neu justieren und unser Augenmerk verstärkt darauf verlegen sollten zu überprüfen, auf welche Weise die analogen wie digitalen Darstellungsmittel unsere mediatisierte Kultur adressieren.

538 Schlickers nennt, in ihrem Versuch das literaturwissenschaftliche Konstrukt des unzuverlässigen Erzählers auf die Filmwissenschaft zu übertragen, die „oberste intratextuelle Instanz, die über alle Stimmen / Bilder verfügt, jedoch keine eigene Stimme / Bilder hat [...] eine ‚Kamera‘“. Siehe: Sabine Schlickers: „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und ‚verstörendes Erzählen‘ in Literatur und Film“. In: *DIEGESIS* 4 (2015), H. 1. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/190> (Stand: 30.07.2019).

539 Arndt: *Unmittelbarkeit*, S. 10.

540 Vgl.: Jacobi/Piske/Hammacher: *Werke. Gesamtausgabe*, S. 124. (Hervorhebung im Original). Siehe hierzu Kapitel 2.3.1.

Bevor ich mich einer späteren Forschungsreihe zuwende, an der sich entwickeln lässt, wie diese Neuausrichtung in unserer Arbeit zu einer Konzentration auf die Vermittlungsfunktion der Medien führt,⁵⁴¹ möchte ich, die Auswertung der Lecture Performance abschließend, eine letzte Sequenz analysieren, in der wir uns mit der Abwesenheit des Darstellers beschäftigten.

Nach der in diesem Kapitel verhandelten medial vermittelten Abwesenheit des *Publikums* mag es nicht überraschen, dass wir uns im Versuchslabor auch der Frage widmeten, wie das Verschwinden des leiblichen *Darstellers* von der Bühne medial befragt werden kann. Diese szenische Möglichkeit ergibt sich wie zwangsläufig aus unserer kombinatorischen Herangehensweise, die Abwesenheit des Darstellers ist eine weitere substanzielle Möglichkeit, die Spielelemente von *How to Do Things with Words 2013* komponierend und dekonstruierend einzusetzen. Wie zu zeigen sein wird, tut sich in unserer Lecture Performance durch das Verschwinden des leiblichen Darstellers auf der Bühne ein Loch auf, das wir mit audiovisuellen Medien befragen konnten. Unser Blick auf diese Abwesenheit wurde dabei von einer konkreten Perspektive geprägt, die sich an der schon in der Einleitung eingeführten Musiktheaterarbeit *Eraritjaritjaka* von Heiner Goebbels ausrichtete und spezifische theoretische Positionen zu dieser Arbeit in die praktische Erkundung einbezog. In der hier folgenden Auswertung kommt nochmals das ganze Spektrum unseres methodischen Vorgehens zum Einsatz: In der Beschäftigung mit einer fremden künstlerischen Arbeit und durch die Lektüre von theaterwissenschaftlichen Texten ergeben sich inhaltliche Spielräume für die praktische Erkundung. Diese führt uns zu Erkenntnissen, die dann wieder auf die Reflexionen in der Forschungsgruppe zurückwirken.

541 Diese Perspektive stand auch im Mittelpunkt einer Reihe von Versuchen, die wir im Rahmen der Forschungsgruppe direkt im Anschluss für die Tagung „performing voice“ vorgenommen haben. Die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit habe ich für einen Beitrag zum Tagungsband mit dem Titel „Presenting Unpresent Voices – Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“ ausgewertet. Da sich diese Analyse aber nicht mit der Videoarbeit an diesen Versuchen beschäftigt, sondern vor allem den Umgang mit analogen und digitalen Instrumenten fokussiert, soll sie hier nicht nachgezeichnet werden. Tesche: „Presenting Unpresent Voices. Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“.



Abbildung 26: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013



Abbildung 27: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013



Abbildung 28: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013



Abbildung 29: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013



Abbildung 30: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words 2013*

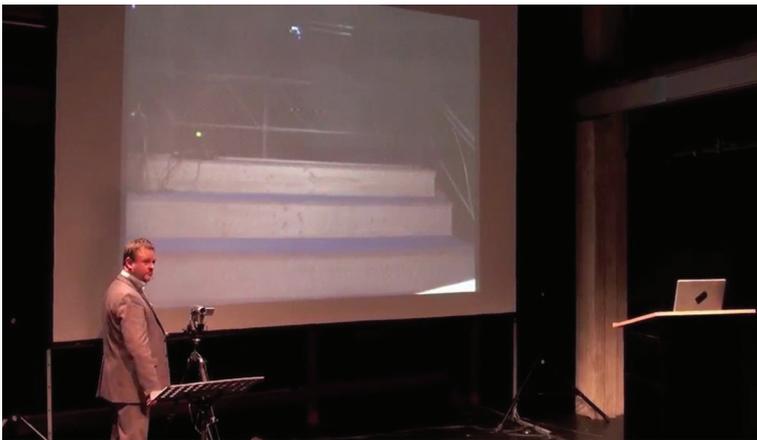


Abbildung 31: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words 2013*

2.3.4 Die Abwesenheit des Darstellers im „Drama der ‚Medien‘“⁵⁴²

Wie ich in der Einleitung dieser Dissertation schon dargestellt habe, wird der Schauspieler André Wilms in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka* (2004)⁵⁴³ nach ca. einer halben Stunde der Vorstellung von dem Videooperator Bruno Deville auf der Bühne abgeholt. Die bühnenfüllende Videoprojektion zeigt, wie Wilms über die Hinterbühne das Theater verlässt, in ein Auto steigt und durch die Straßen der Stadt, in der die jeweilige Aufführung stattfindet, in eine Wohnung fährt. Wie Goebbels in seinem Definitionsversuch eines „Theaters der Abwesenheit“ schreibt, ist unübersehbar: „Die Abwesenheit des Schauspielers wird lange dauern.“⁵⁴⁴ Das Publikum, eben noch mit der körperlichen Präsenz des Schauspielers konfrontiert, kann im Folgenden auf der Videoprojektion beobachten, wie Wilms in dieser Wohnung „allerhand undramatische Dinge tut“.⁵⁴⁵ Goebbels konstatiert, dass die Befreiung von der intensiven Präsenz des Schauspielers eine andere Aufmerksamkeit zulässt, seine Abwesenheit von der Bühne öffnet den Blick für die „Polyphonie der Elemente“.⁵⁴⁶ Anstatt ein „Drama von handelnden Rollenpersonen“ darzubieten, das psychologisch oder sozial motiviert ist, lässt sich, mit den Worten von Helga Finter, eine Aktivierung der Zuschauenden feststellen: „Das Drama ist in die Sinne verlegt, Auge und Ohr haben die Bedingungen von Sehen und Hören, den Weg, der zum Verstehen führt, selbst zu rekonstruieren.“⁵⁴⁷ Die Abwesenheit des Performers,

542 Goebbels: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, S.13.

543 *Eraritjaritjaka – musée des phrases* von Heiner Goebbels, mit André Wilms und dem Mondriaan Quartett, Bühne und Licht: Klaus Grünberg, Live-Video: Bruno Deville, Sound: Willi Bopp, Kostüme: Florence von Gerkan. Uraufführung am 20. April 2004 Théâtre Vidy, Lausanne (CH). Die folgenden Beschreibungen beziehen sich auf einen Mittschnitt unbekanntes Datums, DVD aus der Videobibliothek der Theaterwissenschaft München.

544 Goebbels: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, S.16.

545 Ebd.

546 Ebd., S.17.

547 Helga Finter: „Das Kameraauge des postmodernen Theaters“. In: Christian W. Thomsen (Hg.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg: Winter 1985. Zitiert nach: Heiner Goebbels: „Eine riesige Holzpistole“. In: Heiner Goebbels (Hg.): *Heiner Goebbels – Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.142–150, hier S.148f.

oder genauer, seine nur mehr durch das Video vermittelt dargebotene Präsenz, bildet in *Eraritjaritjaka* die Voraussetzung für „das Drama der ‚Medien‘“, wie Goebbels das spannungsreiche Spiel mit intermedialen Vernetzungen zwischen Film, Musik, Text und Szenographie nennt.⁵⁴⁸

Obwohl wir die Produktion *Eraritjaritjaka* in der Forschungsgruppe nur auf Video und nur in Ausschnitten sehen konnten, stand außer Frage, dass wir uns im Rahmen unserer Versuchsanordnungen mit dieser exemplarischen Arbeit beschäftigen sollten. Sequenz zwei aus unserer Lecture Performance kann als Beispiel aus einer Reihe von Experimenten stehen, die wir von *Eraritjaritjaka* angeregt im Musiktheaterlabor erstellten. In dieser Sequenz überprüften wir, ob sich aus und mit der körperlichen Abwesenheit des Performers eine Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die elektroakustisch und bildlich vermittelten Aspekte der Lecture Performance erzielen lässt. Im Unterschied zum komplexen Zusammenspiel der Elemente in *Eraritjaritjaka*, das vielfältige intermediale Interpretationen ermöglicht und anbietet, reduzierten wir das mediale Gefüge bewusst auf den verstärkten Klang der Stimme und die Projektion eines Videobildes, das den abwesenden Performer zeigt, ohne den Möglichkeitsraum musikalisch oder filmisch zu erweitern. Kann der verstärkte Klang seiner Stimme oder sein projiziertes Bild als Stellvertreter für die unmittelbare Wirkung des lebendigen Darstellers dienen? Wie beeinflussen sich die medialen Vermittlungen untereinander? Um diese konkreten Forschungsfragen plastisch erscheinen zu lassen, ist es sinnvoll, die zweite Sequenz unserer Lecture Performance kurz darzustellen. Dabei beschreibe ich nicht die gesamte Sequenz, sondern hebe nur einzelne Aspekte hervor, die für meine nachträgliche Analyse von Bedeutung sind.

Am Ende der ersten Sequenz⁵⁴⁹ der Lecture Performance verlässt der Performer Javier Hagen die Bühne, sein Weg führt ihn dabei an der

548 Goebbels: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, S.13.

549 Zur Erinnerung: Die erste Sequenz zeigte, wie Hagen den Beginn der zweiten Vorlesung von Austin vorlas und dazu eine Reihe von wie zufällig auf den Text verteilte Gesten improvisierte. Die Szene wurde dabei per Live-Kamera auf die Leinwand projiziert, Hagen agierte also vor seinem, die Gesten verdoppelnden und vergrößernenden Videokonterfei. Siehe Kapitel 2.3.1.

mittig vor den Zuschauern platzierten Kamera vorbei, sein Abgang wird somit per Live-Kamera auf der Leinwand gezeigt. Das Publikum verbleibt mit der *leeren Bühne* und mit der Projektion, die nun den Notenständer vor der Leinwand, das Vortragssetting ohne den Vortragenden zeigt. Nach einer kurzen Weile erklingt Hagens elektroakustisch verstärkte Stimme aus dem Off. Da sie, wie zuvor, mit einem Lavalier-Mikrofon nahe am Mund abgenommen wird und dadurch alle Nebengeräusche der Stimmerzeugung mitverstärkt werden, klingt die Stimme äußerst intim, als würde jemand sehr nah an unserem Ohr sprechen.

Die unmittelbare Wirkung der verstärkten Stimme wird bei Ausländer mit den Mediengewohnheiten in unserem mediatisierten Alltag erklärt. Als Beispiel für die Art und Weise, wie technische Vermittlungen die Normen der Wahrnehmung verändern, zitiert er Roger Copeland, der schon 1990 feststellen kann, „on Broadway these days even nonmusical plays are routinely miked, in part because the results sound more ‚natural‘ to an audience whose ears have been conditioned by stereo television, high fidelity LP’s, and compact discs“.⁵⁵⁰ Diese Aussage hat nicht an Bedeutung verloren, nur sind es heute andere Medien, die unsere Hörgewohnheiten konditionieren und somit auf das Theater zurückwirken. Ein immer größeres Publikum konsumiert Musik heute vor allem im Netz, auf YouTube, Spotify oder Apple Music. In diesem Kontext lassen sich unterschiedliche Phänomene verorten, die nahelegen, dass die unmittelbare Wirkung der Stimme mal gering geschätzt und mal emphatisch beschworen wird.

Im Weiteren möchte ich zwei Phänomene herausgreifen, um dieses Spannungsfeld aufzuzeigen. Die Faszination für die Geräuschhaftigkeit der mikrofonierten Stimme lässt sich mit dem Verweis auf ASMR-Videos belegen. Dieses Medienphänomen, auf das ich mich in dieser Arbeit schon mehrmals bezogen habe, soll hier etwas ausführlicher beschrieben werden. Auf der Plattform YouTube finden sich unter der Bezeichnung ASMR ca. zehn Millionen Videos, die zeigen, wie gewöhnliche Menschen in ihrer häuslichen Umgebung flüsternd leise Dinge tun, wie z. B. Überraschungseier auspacken oder das Geräusch vorführen,

550 Copeland: „The Presence of Mediation“. Zitiert nach: Ausländer: *Liveness*, S. 34.

das erklingt, wenn man eine Haarbürste auskämmt.⁵⁵¹ *Autonomous Sensory Meridian Response* wird von Anhänger*innen dieses Medienphänomens als eine körperliche Reaktion beschrieben. In einem Artikel auf der Internetseite des Schweizer Fernsehens findet sich die folgende Schilderung einer *userin*: „Das Kribbeln fängt am Hinterkopf an, wenn das Erlebnis intensiv ist, schleicht es den Nacken hinunter bis in die Unterarme, manchmal auch die Wirbelsäule entlang.“⁵⁵² Unabhängig von der oben beschriebenen körperlichen Reaktion der *userin*⁵⁵³ können die Videos als ein zeitgenössisches Medienphänomen gelesen werden, dessen Fokus auf der Vermittlung von Intimität liegt. Für die hier geführte Diskussion ist wesentlich, dass die flüsternden Stimmen dieser Videos bewusst so aufgenommen werden, dass vor allem die Nebengeräusche der Spracherzeugung transportiert werden. Die von Copeland diagnostizierte Feststellung, dass der *verstärkten* Stimme zunehmend eine größere Natürlichkeit zugesprochen wird als der *unverstärkten*, kann hier an der Direktheit der Mikrofonierung festgemacht werden. Der Fokus der ASMR-Videos liegt auf der scheinbaren Nähe des Sprechenden zum Ohr des Rezipierenden. Die Geräuschhaftigkeit der ins Ohr flüsternden Stimme wird als ein Fetisch der Direktheit entwickelt. Die Stimme wird zu einem Ersatzobjekt für die im Netz unerfüllbare körperliche Nähe. Natürlich gingen wir nicht davon aus, dass das Publikum der Lecture Performance vom Klang unserer Mikrofonierung erinnert auf dieses Medienphänomen schließt (im Vergleich mit der Reichweite anderer Netzphänomene haben ASMR-Videos eine recht kleine Nutzergruppe). Die Tatsache, dass ASMR-Videos speziell auf die Geräuschhaftigkeit der Stimme abzielen, kann aber verdeutlichen, dass die direkt am Mund verstärkte Stimme in der heutigen Medienwelt ein Publikum hat.

Diese Feststellung ist gerade deshalb spannend, da sich im Zuge der Digitalisierung auf der anderen Seite des Spannungsfeldes auch eine

551 Siehe z.B.: softlygaloshes: „[BINAURAL ASMR] Reading Lorem Ipsum! (Latin gibberish, ear to ear whispering)“. <https://www.youtube.com/watch?v=af2wLahd8WM> (Stand: 18.06.2019).

552 Valérie Wacker: „Netzwelt – Viral, ansteckend, angenehm: Kribbel-Videos auf YouTube“. In: *Schweizer Radio und Fernsehen* (09. August 2013). <https://www.srf.ch/kultur/netzwelt/viral-ansteckend-angenehm-kribbel-videos-auf-youtube> (Stand: 07.08.2019).

553 In dem gleichen Artikel wird darauf hingewiesen, dass es für diese körperliche Reaktion keine wissenschaftlichen Belege gibt.

zunehmende Entfernung der Stimme vom Körper diagnostizieren lässt. Wie Joseph Auner in seinem Aufsatz „Losing Your Voice“ festhält, führt die Allgegenwart der „posthuman voices“ heute dazu, dass wir uns von Stimmen nicht mehr unmittelbar betroffen fühlen.⁵⁵⁴ Der Umgang mit am Computer erzeugten Stimmen wie von Siri und Alexa oder mit digital entkörperlichten Stimmen, wie sie seit Ende der 90er-Jahre in der Popmusik en vogue sind,⁵⁵⁵ kann dazu führen, dass wir hinter der Stimme kein Individuum mehr vermuten. Durch digitale Transformationen werden Stimmen endgültig zu peripheren Phänomenen, eine Entwicklung, die, wie Auner festhält, letztlich schon beim Grammophon beginnt. Die Tatsache, dass die entkörperlichten Stimmen heute überall aus Lautsprechern erschallen, ermöglicht es aber endgültig, „to regard the voice as a sound like any other, just another source of vibratio“.⁵⁵⁶

Die Beispiele ASMR und digitaler Transformationen wie Auto-Tune sollen das Spannungsfeld aufzeigen, in dem die verstärkte Stimme heute in der Popkultur prozessiert und im Alltag wahrgenommen wird. Zwischen den Polen dieser Phänomene wird ein komplexer Umgang mit der digital bearbeiteten Stimme erkennbar, der mit unterschiedlichen Medienerfahrungen und -kompetenzen einhergeht.

Die verstärkte Stimme unseres Performers erklingt in Sequenz zwei der Versuchsanordnung, ohne dass wir Javier Hagen sehen, der Sprechtext beginnt mit einer Schilderung in der dritten Person: „Er – Der Performer schließt kurz die Augen – Er atmet tief durch – Er tritt auf die Bühne [...] Er steht hinterm Notenpult – Er begrüßt das Publikum“. Nach und nach wird klar, dass es sich um eine Rekapitulation der ersten Sequenz handelt, die von der dem Publikum bekannten Stimme akustisch eindringlich, aber grammatikalisch in einer bewussten Dis-

554 Vgl.: Joseph Auner: „Losing Your Voice. Sampled Speech and Song from the Uncanny to the Unremarkable“. In: Ulrik Ekman (Hg.): *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. O. O.: MIT Press 2013, S.135–150, hier S.135.

555 Für die digitale Bearbeitung der Tonhöhe ist vor allem *Antares Auto-Tune* (Erscheinungsjahr 1997) bekannt, mit *Melodyne* von *Celemony Software* (Erscheinungsjahr 2001) wurde dies auch in Echtzeit möglich.

556 Auner: „Losing Your Voice. Sampled Speech and Song from the Uncanny to the Unremarkable“, S.136. Siehe hierzu auch: Tesche: „Presenting Unpresent Voices. Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“.

tanziertheit geschildert wird. Zusätzlich zu der puren Auflistung von Aktionen spricht der Performer immer wieder Ausschnitte aus einem inneren Monolog: „jetzt nicht stolpern [...] tief durchatmen [...] das Notenpult ist zu tief“. Diese in den Monolog eingeflochtenen Schlaglichter, die auch in der Diktion hervorgehoben sind, werfen ein anderes Licht auf den Performer, sie sollen eine Unsicherheit zum Ausdruck bringen, die sich als Störung parallel zu dem in der dritten Person formulierten Text entwickelt. Der von unserer Forschungskollegin Dana Pedemonte verfasste zweistimmige Monolog dauert gute zwei Minuten. Nach etwa einer Minute wird auf der Leinwand ein Video sichtbar, das eine Aufnahme der in der ersten Sequenz dargebotenen Gesten zeigt. Hagen erscheint dort gestikulierend zwischen Notenständer und Leinwand, sein Körper bleibt aber schattenhaft. Der Körper des Performers wird auf der Leinwand nur als semitransparente Überblendung gezeigt.⁵⁵⁷ Zusätzlich bearbeiteten wir die Wiedergabe der Aufnahme durch zeitliche Streckung und Stauchung, d. h. die Bewegungen des Schattens erscheinen verfremdet, der artifizielle Gestus der Videoüberblendung wird verstärkt. Die Projektion der Videoaufnahme zeigt dem Publikum keine neue Handlung, es ist nur die Wiederholung der Livekamera aus der gerade vergangenen ersten Sequenz. Der Schatten der gerade erlebten Gestenperformance wird dadurch, dass der leibhaftige Performer aber jetzt vor der Leinwand fehlt, für die Behauptungen des Sprechtextes relevant. Im Zusammenspiel mit den verschiedenen Erzählperspektiven des zweistimmigen Monologs stellten wir uns die Frage, wie diese Retrospektive funktioniert: Die Stimme des Performers beschreibt seine eigene (nahe) Vergangenheit, die Überlagerung dieser textlichen Selbstbeschreibung mit einem Videobild einer ebenfalls vergangenen Zeitebene verändert aber auch die Erinnerung des Publikums an das gerade Erblickte. Mit den letzten Worten des Monologs verschwindet der Schatten, und die Projektion zeigt wieder die unbespielte Vortragssituation.

Aus der Fülle an theaterwissenschaftlichen Publikationen, die sich mit *Eraritjaritjaka* auseinandersetzen, sollen im Weiteren zwei Aufsätze als gedankliche Ausgangspunkte herangezogen werden, um die künst-

⁵⁵⁷ Siehe Abbildung 32, Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013.

lerischen Entscheidungen zu reflektieren, die wir in unserer Versuchsanordnung *How to Do Things with Words 2013* erprobten. Zum einen bietet sich dafür David Roesners Artikel „The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre“ an, in dem Arbeiten von so unterschiedlichen Theatermachern versammelt werden wie Ruedi Häusermann, Sebastian Nübling, Einar Schleaf, Christoph Marthaler und Heiner Goebbels. *Eraritjaritjaka* wird in dieser Publikation als Teil einer Untersuchung analysiert, die der Musikalisierung im deutschsprachigen Theater seit Mitte der 90er-Jahre nachspürt, ohne sich auf das Musiktheater zu beschränken. Musikalisierung wird nicht nur auf der Ebene der Rezeption, sondern auch und gerade in Bezug auf strukturelle Aspekte der Stückgenese oder in ihrer Bedeutung für die Probenarbeit untersucht. *Eraritjaritjaka* wird in diesem Kontext als Beispiel entwickelt, wie Musikalisierung die Präsentation aller Bühnenelemente erfassen und aktivieren kann, „allowing them to adopt and adapt music’s potential for counterpoint and polyphony“.⁵⁵⁸ Roesner stellt fest, dass Goebbels die verschiedenen Elemente der Aufführung als Stimmen in einer „multi voiced texture of simultaneity and succession“ komponiert.⁵⁵⁹ Mit einem Zitat von Cornelia Jentzsch führt er aus, dass sich die gestalterischen Mittel bei Goebbels nicht doppelten, ganz im Gegenteil: „Heiner Goebbels lässt in seinem Musiktheater sämtliche Komponenten – Text, Musik, Bild und Licht – versetzt agieren, damit sich ihre unterschiedlichen Kräfte im Sinne des Stückes potenzieren“. ⁵⁶⁰

Die Idee, dass alle Elemente unabhängig behandelt werden sollten, zieht sich bei Goebbels bis in die Behandlung der Sprache des Darstellers hinein. Um diese Haltung zu beschreiben, zitiert Roesner eine frühe Aussage von Goebbels, die sich auf sein *audio play Shadow/Landscape with Argonauts after Poe and Mueller* bezieht: „On stage I try to blur or even break the identity between speech and speaker in order

558 David Roesner: „The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre“. In: *Contemporary Theatre Review* 18 (2008), S. 44–55, hier S. 51.
559 Ebd., S. 49.

560 Cornelia Jentzsch: „Die Songline in Canettis Denken“. <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/articles/read/119> (Stand: 31.07.2019). Zitiert nach: Roesner: „The politics of the polyphony of performance“, S. 49.

to make the ‘speaker’ disappear.“⁵⁶¹ In der Konsequenz zielt Goebbels darauf ab, Text und Darsteller voneinander zu trennen „to arrive finally at having two bodies: the text as a body and the body of the actor.“⁵⁶² Wie Goebbels ausführt, versucht er, diese Auftrennung technisch z. B. durch die Stimmverstärkung zu erreichen, aber auch durch das Vertrauen auf die pure Bedeutung der Worte und die bewusste Absage an illustrierendes schauspielerisches Spiel. Auch wenn sich diese Aussage auf eine frühere Arbeit bezieht, lässt sich mit Roesner festhalten, dass in *Eraritjaritjaka* verschiedene Darstellungsmittel in einen Dialog treten, die als Körper mit unterschiedenen Stimmen sprechen.⁵⁶³

In unserer Versuchsanordnung experimentierten wir mit der Trennung von Sprache und sprechendem Körper, dabei versuchten wir, wie angedeutet, das Spannungsfeld zwischen An- und Abwesenheit erlebbar zu machen, indem wir den Performer zwar aus dem Off sprechen ließen, aber zugleich eine Mikrofonierung nutzten, die eine hohe akustische Intimität erzeugt. Darüber hinaus versuchten wir, die Identität des Sprechers in dem zweistimmigen Monolog auch auf der Textebene zu verunklaren. Zwischen den unterschiedenen Deklinationen einer Selbstbetrachtung, zwischen der Handlungsbeschreibung in der dritten Person und den schlaglichthaften Einblicken in die Ängste und Unsicherheiten des Darstellers verlief eine Bruchkante, die sich an der Innenseite der Perspektiven von Darsteller und Publikum abbildete: Durch die Handlungsbeschreibung in der dritten Person distanzierte sich der Darsteller von sich selbst, näherte sich aber der Perspektive des Publikums an. Und umgekehrt: Die Schlaglichter aus dem inneren Monolog waren (schein-

561 Heiner Goebbels: „Text as Landscape. With the Qualities of Libretto, Even if *Unsung*“. In: *Performance Research* 2 (1997), S. 61–65. Zitiert nach: Roesner: „The politics of the polyphony of performance“, S. 49.

562 Goebbels: „Text as Landscape. With the Qualities of Libretto, Even if *Unsung*“. Zitiert nach: Roesner: „The politics of the polyphony of performance“, S. 49.

563 So kommen z. B. zu der elektroakustisch verstärkten musikalischen Performance des Mondriaan Quartetts die durch Stimmverstärkung von Wilms distanziierten Texte von Canetti hinzu. Als dritter Körper kommt in *Eraritjaritjaka* noch vor Einsatz des Videos ein auf der Bühne selbstständig fahrender Scheinwerfer zum Einsatz, ein *moving light* im buchstäblichen Sinne, „that follows (or guides?) the actor’s movements like an inverted shadow.“ Siehe: Roesner: „The politics of the polyphony of performance“, S. 49.

bar) nahe an der Psyche des Darstellers angelegt, mussten dem Publikum aber in der Situation als entfernte Emotionen erscheinen.

Zu diesem Versuch einer verschwimmenden Identität in der Textarbeit gesellten wir auf der Videoebene *blur*-Effekte und untersuchten, wie diese visuellen Störungen die Wahrnehmung der Performance veränderten.

Hier kommt die andere Publikation zu *Eraritjaritjaka* ins Spiel, die wir in der Forschungsgruppe diskutierten und die ich nun im Rahmen meiner Dissertation für die Untersuchung der Videospur unserer Lecture Performance heranziehen will. Clemens Risis monographischer Beitrag „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung“ untersucht, wie Inszenierung und Wahrnehmung von Videobild und Musik in *Eraritjaritjaka* den Raum der Aufführung verwandeln. Dabei beschränkt sich Risi auf Wahrnehmungsveränderungen, wie sie durch die filmische Nutzung der Videotechnik in Bezug auf Hauptdarsteller und Bühnenraum entstehen. Die in der Einleitung der vorliegenden Dissertation beschriebene Störung der Videoprojektion durch die anwesenden Körper der Instrumentalist*innen wird bei Risi erst in dem Moment thematisiert, wenn die Musiker*innen vor der Leinwand synchron zu Wilms' Tätigkeiten musizieren. Mit dem Einsatz der Videoprojektion, also in dem Moment, in dem André Wilms von der Bühne geht und begleitet von Devilles Kamera über die Hinterbühne das Theater verlässt, wird nach Risi die Raumwahrnehmung des Publikums durch die Projektion erweitert. Zur Verdeutlichung lässt sich die Kamerafahrt durch die Stadt anführen, hier werden Wahrnehmungsgewohnheiten angesprochen, die wir als Zuschauende im Kino ausbilden konnten, wir erinnern uns an ikonische Kameraeinstellungen der Filmgeschichte, die Darsteller*innen im Interieur des Autos und die eingeschränkte Sicht auf die vorbeiziehende Stadt zeigen.⁵⁶⁴ Risi beschreibt die Wirkung der Projektion wie folgt: „Wir werden in den Film, also den imaginären Raum, hineingezogen und vergessen den leiblich erfahrbaren Raum.“⁵⁶⁵ Die statische Wand des Bühnenbildes,

⁵⁶⁴ Zu denken ist hier z. B. an klassische Roadmovies, wie *Vanishing Point* von Richard Sarafian (1971), *Paris, Texas* von Wim Wenders (1984) oder, um ein aktuelles Beispiel zu nennen, *Green Book* von Peter Farrelly (2018).

⁵⁶⁵ Risi: „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung. Raum der Musik und Musik des Raumes in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*“, S. 6.

eine stilisierte Hausfassade, die als Projektionsfläche dient, wird durch die Filmprojektion aufgelöst, „sie verschwindet, wie eine Filmleinwand verschwindet angesichts des imaginären Filmraumes, der sich auf ihr etabliert. Die Wahrnehmung des Zuschauers kreiert kraft seiner Imagination einen neuen Raum, der über das Theater hinaus in den städtischen Raum [...] reicht“.⁵⁶⁶

An dieser Stelle bietet es sich an, auf die mediale Transparenz der cinematographischen Wahrnehmung zu verweisen, wie sie Jay David Bolter und Richard Grusin in *Remediation: Understanding New Media* analysieren. Nach Bolter und Grusin beruht die Unmittelbarkeit der Filmwahrnehmung auf einer Verabredung, „immediacy is transparency: the absence of mediation or representation. It is the notion that a medium could erase itself and leave the viewer in the presence of the objects represented“.⁵⁶⁷ Diese Logik der transparenten Unmittelbarkeit findet sich auch bei Risi, denn „die Immersion in den imaginierten Raum“ kann nur dann gelingen, wenn die reale, mediale Situation verdrängt wird.⁵⁶⁸

Risi verweist in seiner Beschreibung der Bewegungsbilder auf Deleuze, wenn der Darsteller in der Wohnung angekommen ist und, wie Goebbels schreibt, „allerhand undramatische Dinge tut“, verweilt die filmische Erzählung im Modus des „Aktionsbildes“, die Kamera zeigt „eine Abfolge von Handlungen und Orten im Bild“.⁵⁶⁹ Erst „wenn der Kopf von André Wilms in Großaufnahme erscheint“, setzt ein Wechsel in der Wahrnehmung ein, die Projektion zeigt nun ein „Affektbild“.⁵⁷⁰ Risi zitiert hier die gleiche Deleuze'sche Definition, die ich in meinem Exkurs zum Erröten digitaler Maschinen⁵⁷¹ herangezogen habe: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.“⁵⁷² Anstatt Handlungen im Raum abzubilden, zeigt die

566 Ebd.

567 Bolter/Grusin: *Remediation*, S. 70.

568 Risi: „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung, Raum der Musik und Musik des Raumes in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*“, S. 7.

569 Ebd., S. 6.

570 Ebd.

571 Siehe Kapitel 2.1.1.

572 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123. Siehe auch: Risi: „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung, Raum der Musik und Musik des Raumes in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*“, S. 6f.

Großaufnahme des Gesichts eine „Erscheinungsfläche“, wie Deleuze in *Das Bewegungs-Bild* ausführt, eine „reflektierende Oberfläche“, auf der Bewegungen stattfinden, „die der Körper sonst verborgen hält“.⁵⁷³ Mit Verweis auf Béla Balász führt Risi aus, dass wir uns einem isolierten Antlitz gegenüber nicht im Raum fühlen: „Unser Raumempfinden ist aufgehoben.“⁵⁷⁴ Während der Aufführung erlebt Risi die Großaufnahme des Gesichts als „Störung“ der „Immersion in den imaginierten Raum“. Diese Störung führt dazu, dass der Handlungsraum des Aktionsbildes kollabiert und die Zuschauenden auf ihren eigenen „leiblich erfahrbaren Raum“ und also auf die Raumdisposition des realen Bühnenraums zurückverwiesen werden.⁵⁷⁵ An diesem Wechsel in der Hervorbringung von Raum macht Risi die Performativität der Raumerfahrungen fest.

Für unsere Arbeit in der Forschungsgruppe ergaben sich aus der von Risi beobachteten Störung einige Überlegungen, die wir in der Versuchsanordnung praktisch zu ergründen suchten. Wie wir in Rekurs auf unsere eigene Arbeit an *Vox Humana* nachvollziehen konnten, bietet die Großaufnahme des Gesichts in ihrer Funktion als Affektbild tatsächlich die Möglichkeit, die räumliche Disposition der Bühne verblassen zu lassen. Das Gesicht bildet eine Oberfläche aus, auf der der Blick der Zuschauenden wandert und der die Tiefe des Raums vergessen lässt. Gleichzeitig findet sich hier eine andere Möglichkeit der Immersion, man kann sich in dem Gesicht verlieren. Das Erlebnis der Störung ist für Risis Analyse wesentlich, durch die Großaufnahme des Gesichts wird die Kraft der Imagination, die der Räumlichkeit der Autofahrt oder der Wohnung beigemessen wird, unterbrochen. In seiner Rezeption von *Eraritjaritjaka* resultiert der Wechsel in seiner Wahrnehmung aus dieser Störung.

Wenn wir aber die scheinbare Unmittelbarkeit der Medialität des Films fokussieren, wie sie von Bolter und Grusin entwickelt wird, erleben wir zwar eine Ablösung des Aktionsbildes durch das Affektbild, können aber beide Modi im Rahmen von filmischen Mediengewohn-

573 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S.124.

574 Risi: „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung. Raum der Musik und Musik des Raumes in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*“, S.7.

575 Ebd.

heiten rezipieren. Unser Versuch zielte nun darauf, die Zuschauenden nicht durch den Wechsel der Kameraeinstellungen auf eine andere, unter der filmischen Immersion liegende, theatrale Rahmung der Wahrnehmung zu verweisen, sondern die Störung als Störung des Mediums zu zeigen und damit die mediale Vermitteltheit der Projektion selbst zu thematisieren.

Auch hier lohnt sich wieder ein Rekurs auf die schon eingeführte medienwissenschaftliche Perspektive. Das Sichtbarwerden der Medien im Vollzug ihrer Vermittlungsfunktion, also den zur Transparenz komplementären medialen Zustand, nennen Bolter und Grusin *hypermediacy*. Dieser mediale Zustand ist mit einem Blick durch eine opake Fensterscheibe zu vergleichen. Die opake Präsenz des Mediums lenkt die Aufmerksamkeit auf die Vermitteltheit der Repräsentation. Das Potenzial dieser Sichtweise wird in *Remediation* mit folgenden Worten beschrieben: „The viewer acknowledges that she is in the presence of a medium and learns through acts of mediation or indeed learns about mediation itself.“⁵⁷⁶

Diese opake Präsenz der Medien wurde im *blur*-Effekt der Videospur unserer Versuchsanordnung in ihrer Buchstäblichkeit ausgestellt. Die künstlerische Banalität dieser Entscheidung ist aus dem Forschungsimpetus zu begründen. Unser Fokus lag bei der Erstellung der zweiten Sequenz unserer Lecture Performance nicht auf einer künstlerisch elaborierten Antwort auf oder gar Weiterentwicklung von *Eraritaritjaka*, sondern ganz im Gegenteil darauf zu untersuchen, wie die Störung „die Schließung zum spektakulären Bild verhindert“.⁵⁷⁷ Sowohl in der Gestaltung des Sprechtextes als auch des Videobildes nutzten wir Darstellungen, die, wie Gerald Siegmund in *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes* ausführt, „dem Subjekt von der Bühne her keine Garantie für die eigene geschlossene Identität“⁵⁷⁸ geben.

Abschließend soll untersucht werden, wie sich in unserer Lecture Performance zwischen den Darstellungsmitteln dieser verunsicherten Identität intermediale Strategien aufspüren lassen.

576 Bolter/Grusin: *Remediation*, S. 71.

577 Siegmund: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S. 22.

578 Ebd., S. 37.

Der Auftritt des Videoschattens erfolgt nach einer letzten Krise des inneren Monologs. Hier nimmt die Beschreibung der Handlungen des Performers in der dritten Person Fahrt auf: „Er liest – Seine Stimme ist fest und klangvoll – Er fühlt sich gut – Er folgt den Buchstaben mit seinen Augen – Wir folgen dem Text, den er liest – Er liest – Er liest – Wir hören zu – Er liest ...“. Endlich scheint nicht nur der Darsteller in seine Rolle gefunden zu haben, auch die Kommunikation mit dem Publikum scheint zu funktionieren, im Text häufen sich Formulierungen in der ersten Person plural, die den Blick auf den Text verändern: Anstatt einer Beschreibung der eigenen Handlungen in der dritten Person singular folgen wir zunehmend einer Beschreibung aus der Perspektive des Publikums. Diese Veränderung findet gleichzeitig mit der Erscheinung des Performerschattens auf der Videospur statt. Die Veränderung der Perspektive im Text findet also ihren intermedialen Widerhall in der optischen Gestaltung. Inhalt und strukturelle Gestaltung der Ebenen beeinflussen sich, dies führt dazu, dass sich das Bild des Performers *objektiviert*. Er wird vom Subjekt seiner Erzählung zum Objekt der sprachlichen *und* visuellen Betrachtung. Diese Verschiebung lässt sich als eine Delegation des Blicks interpretieren, in der der Erzähler vom Publikum die Garantie seiner eigenen Identität einfordert. In der Gestaltung der Videoprojektion kommt dabei aber zum Ausdruck, dass die Konsistenz dieser Perspektive mit einem Zweifel belegt ist. Der in der Aufnahme erscheinende Körper des Performers bietet sich zwar als Objekt der Betrachtung an, als transparenter Schatten kann er aber nicht mit dem Sprecher deckungsgleich werden, er bleibt unter der Grenze zum spektakulären Bild eines phantasmatischen Filmkörpers, wie wir ihn aus cineastischen Rezeptionssituationen kennen.

In meiner nachträglichen Analyse der intermedialen Übertragungen zeigt sich, dass wir im Zusammenspiel von sprachlicher Perspektive und Videoblick auf den Körper tatsächlich im Sinne von Goebbels ein „Drama der Medien“ konstruierten, in dem das Publikum dazu eingeladen war, „den Weg, der zum Verstehen führt, selbst zu rekonstruieren“.⁵⁷⁹ Ausgehend von der Abwesenheit des leibhaftigen Performers in *Eraritjaritjaka* konnten wir im Rahmen der Lecture Performance

579 Finter: „Das Kameraauge des postmodernen Theaters“. Zitiert nach: Goebbels: „Eine riesige Holzpistole“, S. 148f.

einen Versuch präsentieren, für die mediale Vermitteltheit ein Bild zu kreieren, das eine Übersetzung der bei Bolter und Grusin gefundenen Begrifflichkeit der *hypermediacy* darstellt. Die buchstäbliche Opazität des Videoeffekts half uns, in der Forschungsgruppe das Sichtbarwerden der medialen Vermitteltheit auch in weiteren Arbeiten zu diskutieren.

In den folgenden Kapiteln werde ich untersuchen, wie sich die in der Feedback-Schleife angestrebte Erweiterung unseres kognitiven wie auch künstlerischen Vokabulars, in einer späteren Phase unserer Zusammenarbeit, bei *The Davidson Records* entwickelt. Nachdem wir bisher nur mit einer inszenierten Abwesenheit des Darstellers gespielt haben, der nur kurz die Bühne verlässt, kommen wir hier zu tatsächlichen, körperlich (im zeitlichen Rahmen der Präsentation) unüberwindbaren Entfernungen. Der leibhaftige Körper der Darstellenden ist dem Publikum von Beginn der Aufführung an zur Gänze entzogen und kann nur durch mediale Strategien teletransportiert werden. Um diese Vermittlungen zu reflektieren, greife ich auf die von Sybille Krämer vorgeschlagenen medialen Figurationen des Boten und der Spur zurück. Diese Begrifflichkeiten, von Krämer nicht spezifisch für die Diskussion theatraler Hervorbringungen entwickelt, werden anhand von zwei installativen Musiktheaterprojekten vorgestellt und in Bezug auf die von uns verwendeten Strategien diskutiert.



Abbildung 32: Videostill aus der Dokumentation *How to Do Things with Words* 2013

2.4 Medien als Bote und Spur des abwesenden Körpers

Während wir bei der Versuchsanordnung *How to Do Things with Words 2013* die Abwesenheit des Darstellers auf der Bühne nur momenthaft ausgesetzt haben, experimentierten wir für *The Navidson Records* mit einer fundamentalen Abwesenheit und verschiedenen Möglichkeiten, diese Absenz in medial vermittelte Anwesenheiten zu übersetzen. Im Folgenden soll die Präsentation der performativen Installation an der Münchener Biennale für zeitgenössisches Musiktheater 2016 kurz umrissen werden, um dann diese mehrschichtige Abwesenheit zu fokussieren, die sich aus den Versuchsphasen der Produktion bis in die Aufführungen entwickelte.

Für die Analyse unseres Vorgehens wähle ich eine dialogische Auseinandersetzung mit Sybille Krämers Publikation *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Meine Auseinandersetzung mit Krämers Medienreflexion zielt nicht auf eine vertiefende Darstellung des von ihr entwickelten Botenmodells,⁵⁸⁰ sondern darauf, unseren Umgang mit Unmittelbarkeit und Vermitteltheit in dieser künstlerischen Arbeit durch den Rückgriff auf einzelne von ihr angebotene Figurationen zu erschließen. Im Zentrum dieser Bezugnahme steht Krämers Angebot, das Medium als Bote und Spur zu entwickeln. Ersterer Begriff wird in meiner Analyse gewählt, um das kaleidoskopische Vexierbild der in *The Navidson Records* erprobten *abwesenden Anwesenheit* aufzuschlüsseln. Wie sich zeigen wird, bieten sich die von Krämer gewählten Figurationen für die Analyse theatraler Arbeiten vor allem deshalb an, da in ihnen konstitutiv die Möglichkeit angelegt ist, „personhafte und sächliche Momente“ in ihrem Zusammenwirken zu beschreiben.⁵⁸¹ Meine These ist, dass sich das Botenmodell gerade aufgrund dieser ontologischen Neutralität dazu eignet, einen medial vielfältigen Auftritt zu beschreiben, der Live-Performances, Apparaturen und Videoübertragungen umfasst.

⁵⁸⁰ Einen elaborierten theaterwissenschaftlichen Zugang zu Krämers Botenmodell formuliert Wiens in *Intermediale Szenographie*. Vgl. hierzu: Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 102ff.

⁵⁸¹ Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 354.

Die performative Installation *The Navidson Records*⁵⁸² präsentierten wir in München als begehbare Labyrinth, das sich über 13 Räume in der Kunsthalle für internationale Gegenwartskunst Lothringer 13 erstreckte.⁵⁸³ „Die Zuschauer, die so lange bleiben konnten, wie sie wollten, wurden von Beginn an ins Geschehen eingebunden. Aufgeteilt in kleine Gruppen hatte das Publikum den Eingang selbst zu finden – und dafür eine Wand zu zertrümmern.“⁵⁸⁴ In der verschachtelten Raumfolge der Installation konnten sie sich mit dem Ensemble aus über 30 Beteiligten (Musiker*innen, Sänger*innen, Techniker*innen, Komponist*innen, Sounddesigner*innen, Regisseur und Szenograph sowie einem Frauenchor) während sechs Tagen jeweils sechs Stunden auf eine performativ-musikalische Expedition begeben. Ausgehend von der Struktur des Netznovels *The House of Leaves* von Mark Z. Danielewski,⁵⁸⁵ in dem sich Erzählstränge von vier fiktiven Autoren wie Schichten von Interpretationen über einen ebenfalls fiktiven Film (den für unsere Installation titelgebenden *The Navidson Records*) legen, involvierten wir nach und nach vier Komponist*innen, die eine multiperspektivische Erzählung aus versatzstückhaften Kompositionen konturierten.⁵⁸⁶ Die performativ-musikalische Belegung der Installation durch das Ensemble folgte während der Aufführungen keinem vordefinierten Ablaufplan, sondern wurde immer wieder anders aus diesem insgesamt ca.

582 *The Navidson Records*, Präsentation an der Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater 29.05.–03.06.2016 sowie am KTB Bern 08.–11.09.2016. Wie in der tabellarischen Darstellung der Arbeitsphasen dargestellt, wurde hier die Kern-Forschungsgruppe zum einen verkleinert, d. h. sie bestand nur noch aus Leo Dick, Cyrill Lim und mir, und gleichzeitig um einige Akteure erweitert. Die künstlerische Leitung für dieses Projekt hatte ich in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Till Wyler von Ballmoos zu verantworten.

583 Siehe hierzu: Lothringer13.com: „The Navidson Records – Lothringer 13 Halle“. <https://www.lothringer13.com/veranstaltungen/the-navidson-records/> (Stand: 13.08.2019).

584 Gabrielle Weber: „Viele Schwellen überschritten. Die Münchener Biennale unter dem Titel ‚OmU‘“ (16. Juni 2016). In: *Schweizer Musikzeitung*. <https://www.musikzeitung.ch/de/berichte/konzerte-festivals/2016/muenchener-biennale.html> (Stand: 13.08.2019).

585 Mark Z. Danielewski: *House of leaves*. New York: Pantheon Books 2000.

586 Ole Hübner, Rosalba Quindici, Benedikt Schiefer und Leo Dick (der kein musikalisches Material erstellte, sondern als teilnehmender Beobachter Gespräche und Begegnungen komponierte). Siehe: Leo Dick: „Music theatre as labyrinth: The extension of liminality in the production *The Navidson Records* by Till Wyler von Ballmoos and Tassilo Tesche“. In: *Studies in Musical Theatre* 11 (2017), S.103–118.

dreistündigen musikalischen Material und szenischen Darstellungen zusammengestellt, die wir in der rund siebenwöchigen Probenphase in umfanglichen Improvisationen entwickelt hatten.

Inhaltlich folgten diese musiktheatralen Szenen nicht der Horrorhandlung des Romans, sondern wurden aus individuellen Zugängen aller beteiligten Akteure zum Themenfeld des Unheimlichen gewonnen.⁵⁸⁷ Wir versuchten uns dabei an einer Perspektivierung des Unheimlichen, die sich eher auf Ernst Jentsch und Martin Heidegger stützt, als der psychoanalytischen Interpretation Sigmund Freuds zu folgen. Hier war für uns vor allem die Begegnung mit Peter Podrez und die Lektüre seines Aufsatzes „Unheimlich lebendig, Haunted houses im Horrorfilm“ aufschlussreich,⁵⁸⁸ in dem Podrez ausführt, wie Jentsch (noch vor Freud) etymologisch argumentiert. Jentsch stellt fest, „dass einer, dem etwas ‚unheimlich‘ vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht ‚zu Hause‘, nicht ‚heimisch‘ ist“, das Unheimliche also einem „Mangel an Orientierung [sic!]“ entspringt.⁵⁸⁹ Podrez verweist darauf, wie Heidegger das Unheimliche als Angst angesichts des „In-der-Welt-sein als solches“ formuliert, diese Angst versucht der Mensch dadurch zu verdrängen, dass er sich der Welt und dem Miteinander zuwendet und darin aufgeht.⁵⁹⁰ Die „Überantwortung an die Welt“ schützt den Menschen zwar vor der Angst, doch kann diese aufsteigen, wenn die „alltägliche Vertrautheit [...] in sich zusammen“ bricht, denn dann kommt das „Nicht-zuhause-sein“ zum Vorschein und verweist ihn auf seine unvermeidliche Endlichkeit und Einsam-

587 So realisierte ich in den 13 Räumen szenographische Situationen, die archetypische und filmische Zugriffe auf das Gefühl des Unheimlichen verbanden, wie z. B. das Labyrinth, die Hütte im Wald oder auch das Zelt (*Freitag, der 13./Blair Witch*), die Bulkhead door (*The Cellar Door*) oder die Tür aus *Shining*; man konnte in der Installation aber auch auf den Hasen aus *Donny Darko* treffen oder auf Figuren, die eine zweite Haut wie in *Das Schweigen der Lämmer* trugen.

588 Ich hatte den Theater- und Medienwissenschaftler Podrez als Experte für die Gesprächsrunde angefragt, die wir im Rahmen unserer performativen Installation inszenierten. Trotzdem er aus terminlichen Gründen nicht teilnehmen konnte, ergab sich aber ein interessanter inhaltlicher Austausch.

589 Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Zitiert nach: Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“, S. 266. Diesen Aufsatz konnten wir während der Vorbereitung von *The Navidson Records* also noch vor Erscheinung einsehen.

590 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen: M. Niemeyer 2001. Zitiert nach: Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“, S. 268.

keit.⁵⁹¹ Mit diesem Zustand der Orientierungslosigkeit und des „Unzu-
hause“⁵⁹² konfrontierten wir das Publikum in der labyrinthischen Instal-
 lation, um es gleichzeitig in und mit den szenischen Aktionen immer
 wieder einzuladen, sich dem Miteinander zu überantworten, sich als
 Publikum oder als Mitwirkende auf das gemeinsame Spiel einzulassen.

In diesem raumgreifenden szenischen Setting spielten digitale Video-
 projektionen eine wichtige Rolle. In verschiedenen Räumen der Instal-
 lation arbeitete ich mit Videoprojektionen, die szenisches Material
 aus dem Probenprozess, Ereignisse aus der Vorbereitung, wie z. B. den
 technischen Aufbau der Installation, oder auch Momente der laufenden
 Aufführung zeigten. Ziel dieser unterschiedlich weiten Zeitschleifen
 war, die labyrinthische Organisation der Räumlichkeit auf die zeitli-
 che Dimension zu übertragen. Dabei waren die Projektionen zwischen
 den Räumen der Installation vernetzt, es konnten also Szenen, die in
 einem Raum stattfinden, oder stattfanden, in einem anderen Raum
 gezeigt werden. Auch das Publikum konnte in diesen filmischen Loops
 zu Darsteller*innen werden. Wenn z. B. das Durchschreiten einer Tür
 aufgezeichnet und auf eine identische Tür in einem anderen Raum des
 Labyrinths projiziert wurde, konnte sich die einzelne Besucherin in
 der Frage verlieren, ob und wann sie diese Tür schon durchschritten
 hat.⁵⁹³ Im Weiteren werde ich mich auf eine Projektion konzentrieren,
 die während der Vorstellungen im *Rroom* zu sehen war. Dieses der
Lothringer 13 vorgelagerte Café nutzten wir als Foyer⁵⁹⁴ und Wartesaal
 für die Zuschauergruppen, die sich dort zur Expedition in die Instal-
 lation sammelten. Aus meiner umfangreichen Videoarbeit im Rahmen
 von *The Navidson Records* greife ich diese Projektion heraus, da sie Teil

591 Vgl. Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“, S. 269.

592 Heidegger: *Sein und Zeit*. Zitiert nach: Podrez: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“, S. 269. (Hervorhebung im Original).

593 Auch hier boten sich Anknüpfungspunkte an filmische Vorbilder, wie z. B. an die Dokufiction des *Blair Witch Projects* oder an das Spiel mit *unzuverlässigen* Überwachungs-
 kameras aus der *Paranormal Activity*-Reihe. Siehe auch Kapitel 2.1.2.

594 Dieser erste Raum der Installation wird im Weiteren nur Foyer genannt. Die Funktion
 des Foyers mache ich daran fest, dass in diesem sonst als Veranstaltungsort genutzten Café
 während unserer Vorstellung nicht nur Getränke an die Wartenden ausgeschenkt wurden,
 sondern auch Abendkasse und Garderobe untergebracht waren.

unseres Spiels mit der Abwesenheit eines Performers und seiner verschiedenen medial inszenierten Entfernungen war, die im Fokus dieses Kapitels stehen.

In der zweijährigen Proben- und Vorbereitungsphase des Projekts arbeiteten wir mit verschiedenen Sounddesigner*innen zusammen. Noch bevor die Komponist*innen involviert wurden, die die musikalischen Werke für die Aufführungen produzierten, legten wir den Fokus auf die akustische Dokumentation des Arbeitsprozesses. Seit unserer Präsentation an der Internationalen Plattform Neues Musiktheater/ Biennale Bern im September 2014 arbeiteten wir mit dem Sounddesigner, Klangkünstler und Performer Kristian Hverring zusammen, der die Entwicklung der Arbeit nicht nur durch akustische Probenmitschnitte dokumentierte, sondern auch Interviews mit allen Beteiligten führte, Aufnahmen der unterschiedlichen Raumatmosphären erstellte und eigene Klangkompositionen beisteuerte, die sich aus der Klangwelt der Installation nährten. Schon bei der ersten skizzenhaften Präsentation der Arbeit an der Biennale Bern trat Hverring auch als Performer in Erscheinung, er verwickelte die Zuschauer in Gespräche, schuf mithilfe diverser Aufnahmegерäte eine akustische Beteiligung des Publikums, er entlieh sich ihre Stimmen, um das Erlebte zu beschreiben. Seit Beginn der Zusammenarbeit war uns aber bekannt, dass Hverring nur während der Premiere und nicht bei den weiteren Vorstellungen an der Münchener Biennale, Ende Mai 2016 anwesend sein würde.⁵⁹⁵ Seine Abwesenheit als leiblicher Performer wurde von uns deshalb zum Anlass genommen, um künstlerische Möglichkeiten zu befragen, wie seine vermittelte Anwesenheit in unserer Performance behauptet werden kann.

Wie angekündigt werde ich unsere künstlerischen Strategien, im Umgang mit dieser Abwesenheit, mit den von Sybille Krämer in ihrer *Kleinen Metaphysik der Medialität* entwickelten Figurationen der medialen

⁵⁹⁵ Hverring musste direkt nach der Premiere in München zu den Endproben von *Neoarctic* nach Riga aufbrechen. *Neoarctic* ist eine Produktion der Kopenhagener Kompanie Hotel Pro Forma, mit der Hverring seit etlichen Jahren zusammenarbeitet. Auf diese *Entfernung* komme ich im Weiteren noch ausführlicher zurück.

Verständigung ins Verhältnis setzen. Dieses Vorgehen verlangt nach einigen Vorbemerkungen. Krämers Argumentation birgt eine spezifische Ambivalenz, die mich zu dieser dialogischen Auseinandersetzung ermutigt: Zum einen konzentriert sich Krämer auf einen alltäglichen Mediengebrauch. Sie geht davon aus, dass sich Medien „an-asthetisieren“: Das „Grundgesetz“ der medialen Leistung besteht nach Krämer in ihrer Transparenz, „das, was vermittelt wird [soll] wie ein ‚Unmittelbares‘ in Erscheinung treten [...]; der Erfolg von Medien besiegelt sich in ihrem Verschwinden“.⁵⁹⁶ D.h. sie schließt den Mediengebrauch in den Künsten aus ihrer Betrachtung aus, da das Sichtbarwerden des Mediums, z.B. in der Störung, diesem transparenten Medienkonzept widerspricht, „insofern es [das Medium] seine Mittlerstellung und Neutralität ablegt, um selbst Partei und Akteur zu werden“.⁵⁹⁷

Zum anderen aber nutzt Krämer im Zuge ihrer philosophischen Reflexion der Medialität metaphorische Konstruktionen, wie die Figur des Boten, des Zeugen oder des Spurenlesers; die medialen Übertragungsvorgänge werden also in Figurationen gefasst, die „Raum für allerlei Assoziationen“ eröffnen.⁵⁹⁸ Krämers Setzung verweigert also zuerst eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Strategien, bietet dann aber diverse Anschlussflächen; die Anschlussfähigkeit an das Theater liegt auf der Hand, da sich die Figur des Boten seit Beginn der szenischen Kunst im griechischen Theater als Topos findet und ihre Figuration ohne Bezug auf diesen Allgemeinplatz kaum Bestand hätte.⁵⁹⁹

Krämers Publikation zielt darauf, mit dem Botenmodell eine Figur der Mitte, einen Mittler zu befragen und damit den in der Mediendiskussion vorherrschenden Antagonismus zwischen „Medienmargina-

596 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 27f.

597 Krämer: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, S. 274.

598 Vgl.: Ulrike Ramming: „Rezension: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität“ (Juli 2009). In: *Universität Stuttgart, Institut für Philosophie*. <https://ub.fau.de/wp-content/uploads/kritikon/kraemer.pdf>.

599 Hier lassen sich noch weitere fern-kommunikative Figurationen des Theaters nennen, zum räumlich/zeitlichen Agieren des Boten gesellt sich auf der Bühne z.B. noch die Teichoskopie (räumlich) oder die Figur des Sehers, der göttlich/menschliche Übersetzungen leistet.

lismus und Mediengenerativismus“ zu unterlaufen.⁶⁰⁰ Die Vorstellung, dass Medien unterhalb der Schwelle unserer Wahrnehmung verharren und damit zu vernachlässigen sind, führt sie bis auf die „media diaphana“ bei Aristoteles zurück.⁶⁰¹ Die bei Aristoteles exemplifizierten Medien wie Luft, Wasser oder Kristalle sind zwar an Stofflichkeit gebunden, doch ihre Durchsichtigkeit ist praktisch geboten, Transparenz ist die „conditio sine qua non des aristotelischen Medienbegriffs“.⁶⁰² Krämer führt aus, dass die Idee der medialen Transparenz, die bei Aristoteles noch buchstäblich gemeint ist, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Wahrnehmungstheorie von Fritz Heider aufgegriffen und metaphorisch interpretiert wird. Medienaktivität wird hier als „aufgezwungene Schwingung“ bezeichnet, der Fokus wird also auf die „Außenbedingtheit“ ihres Tuns gelegt.⁶⁰³ Heider bringt die Idee des Medienmarginalismus in folgender Aussage auf den Punkt: „Nur insofern Mediumvorgänge an etwas Wichtiges gekettet sind, haben sie Wichtigkeit, für sich selbst sind sie meist ‚Nichts‘.“⁶⁰⁴

Gegen diese Position wendet sich seit den 60er-Jahren eine Medienreflexion, deren Maxime von Krämer mit einem Zitat von Lorenz Engell verdeutlicht wird: „Medien sind grundsätzlich generativ.“⁶⁰⁵ Die Annahme, dass Medien die vermittelten Inhalte prägen und an der Erzeugung von Sinn fundamental beteiligt sind, bezeichnet Krämer als „den guten Ton“ der zeitgenössischen Mediendebatte.⁶⁰⁶ In Anbetracht der einhelligen Akzeptanz dieser Annahme formuliert sie die rhetorische Frage, ob die Vorstellung einer Prägekraft der Medien nicht „eine

600 Siehe: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 20f., Kapitel: Medienmarginalismus und Mediengenerativismus – Scylla und Charybdis der Medientheorie?

601 Ebd., S. 30.

602 Ebd.

603 Ebd., S. 31.

604 Fritz Heider: *Ding und Medium*. Berlin-Schlachtensee: Weltkreis-Verlag 1927. Zitiert nach: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 31.

605 Lorenz Engell: „Tasten, wählen, denken: Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur“. In: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe: *Medienphilosophie*, Frankfurt a. Main: Fischer 2003, S. 53–77. Zitiert nach: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 20.

606 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 21. Diese Sichtweise liegt auch meiner Arbeit zugrunde, siehe das einleitende Kapitel 1.1.2. Siehe auch: Kapitel 2.2.3. Im Abschnitt zur „Rekonzeptualisierung des Begriffs des Performativen“ setze ich die hier dargestellte Reflexion Krämers ins Verhältnis zu ihrer früheren Publikation *Performativität und Medialität*.

notwendige *Präsupposition* aller medientheoretischen Bemühungen [ist], die sie nicht zurückweisen können, ohne sich selbst die Grundlage zu entziehen?“⁶⁰⁷

Krämers Widerspruch entzündet sich an einer Zuspitzung der mediengenerativen Position, in der Medien „zur Bedingung der Möglichkeit unserer Welterfahrung“ erklärt werden, denn diese demiurgische Instanz „wird zum archimedischen Punkt unseres Weltverhältnisses geandelt und damit ebenso fundamental gedacht, wie unhintergebar gemacht“. Eine philosophische Reformulierung muss nach Krämer dieser Hypothese widersprechen, da die Vorstellung, dass Medien „ein Apriori unserer Welterfahrung seien, [...] kein ‚Außerhalb‘ der Medien“ zulässt.⁶⁰⁸ Um den Aporien zu begegnen, die sich aus dieser skizzenhaft zusammengefassten „Scylla und Charybdis der Mediendebatte“ ergeben, entwickelt Krämer das Botenmodell als Mittlerfigur.⁶⁰⁹ Mit der Definition des Mediums als „Mitte und Mittler“ (und eben nicht als ebenfalls etymologisch sinnvolles *Mittel*)⁶¹⁰ verschiebt sich der Fokus, weder *ist* das Medium die Botschaft noch kann der Überbringer der Botschaft in der Konstruktion von Bedeutung vernachlässigt werden.

2.4.1 *The Navidson Records*: Die Signatur des Boten

Diese kurze Einführung in Krämers Medienphilosophie kann nur den Rahmen aufzeigen, in dem sich meine Auswertung einer eigenen musiktheatralen Arbeit bewegt. In meiner analytischen Bezugnahme auf die bei Krämer gefundenen Figurationen konzentriere ich mich auf eine Definition des Botenmodells in fünf Punkten. Diese Definition wird hier vorgestellt, um sie dann direkt interpretierend auf die anwesende Abwesenheit des Performers Hverring in unserer Produktion

⁶⁰⁷ Ebd. (Hervorhebungen im Original).

⁶⁰⁸ Ebd., S.25. Dieser von Krämer selbst als „heuristisch“ bezeichneten Diagnose kann natürlich mit der rhetorischen Frage begegnet werden, ob diese Kritik an einem medialen Apriori nicht darauf zielt, der Philosophie ihre Position als letztbegründender Wissenschaft zu sichern.

⁶⁰⁹ Ebd., S.20.

⁶¹⁰ Ebd., S.36. (Hervorhebung im Original).

The Navidson Records zu übertragen. Krämer beschreibt die Attribute des Botenmodells wie folgt:

„(1) Der Bote verbindet heterogene Welten, zwischen denen er etwas ‚in Fluss bringt‘. (2) Er ist nicht selbstbestimmt, vielmehr heteronom, spricht also mit fremder Stimme. (3) Er verkörpert die Figur eines Dritten und bildet somit die Keimzelle der Entstehung von Sozialität. (4) Er ist eingebettet in ein Materialitätskontinuum, operierend im Zwischenraum des Sinnaufschubs, und zehrt damit von der Trennung von Text und Textur, Sinn und Form. (5) Er ist eine sich selbst neutralisierende Instanz, die dadurch etwas anderes vorstellig macht, dass sie sich selbst zurücknimmt.“⁶¹¹

Beginnen wir mit der letzten Implikation des Botenmodells (5). Krämer operiert in Bezug auf die Selbstneutralisierung mit dem Bild des sterbenden Boten, die Medialität des Botenamtes verweist auf die „Selbst-rücknahme“⁶¹² die in diesem Falle buchstäblich in der Abreise Hverrings kurz nach der Premiere zu finden ist. Während der weiteren Präsentationen der performativen Installation ist Hverring körperlich nicht anwesend. Anstatt seiner Realpräsenz überlässt er uns aber analoge Aufnahmegерäte (z. B. Kassettenrekorder und Diktiergeräte), auf denen sich eine Vielzahl von Probenmitschnitten, Interviews mit den Beteiligten und sonstigen klanglichen Materialien befinden, die selbst als Boten seine dokumentierende Funktion im Probenprozess bereitstellen.⁶¹³ Hier findet eine Vermischung der Ebenen statt, der Bote zieht sich zurück und hinterlässt weitere Boten in Form von Apparaten, die im Gebrauch wiederum hinter ihren Gehalt zurücktreten, denn die analogen Aufnahmegерäte haben, bei allem Charme ihrer technischen Antiquiertheit, vor allem eine akustische Funktion, ihre Hörbarkeit reicht im Raum der Installation weiter als ihre Sichtbarkeit. Eine

611 Ebd., S.118f.

612 Ebd., S.118. (Hervorhebung und Schreibweise im Original).

613 Siehe Abbildung 33, Szenenfoto *The Navidson Records*. Die Abbildung zeigt Hverring im Vordergrund bei der Aufnahme von Stimmmaterial dreier Performerinnen. Zu sehen ist auch ein Tisch als Medieninsel, auf diesem Tisch und an diversen anderen Orten der Installation waren insgesamt 14 analogen Aufnahmegерäte platziert.

weitere Überschneidung mit Krämers fünfter Definition besteht darin, dass in seinen Relikten „etwas anderes vorstellig“ wird, die Aufnahmen geben nicht seine Stimme wieder, sondern lassen andere Akteure zu Wort kommen, sie können also als Teil der für den Boten konstitutiven „*Fremdvergegenwärtigung*“⁶¹⁴ interpretiert werden.

(4) Die analogen Aufnahmegeräte lassen sich auch im Sinne des von Krämer geforderten „Materialitätskontinuum[s]“ interpretieren. Krämer führt mit Bernhard Siegert aus, dass der Bote „der über seine Grenzen hinaus verschobene Körper“ des Auftraggebers ist.⁶¹⁵ Die von Hverring hinterlassenen Apparaturen geben dieser Aufspaltung „eine handgreifliche Gestalt“, das Materialitätskontinuum wird nicht nur akustisch und visuell, sondern auch taktil beglaubigt.⁶¹⁶ Das Materialitätskontinuum dieser analogen Botschaften wird in unserer Produktion durch eine zusätzliche künstlerische Setzung gespiegelt. Parallel zu den auf den Recordern gespeicherten Stimmen ertönen in allen Räumen der Installation digitale Aufnahmen, die von Hverring gesammelt und zur Verfügung gestellt wurden. Diese Audiodateien, ca. 40 Stunden Material, werden von Cyrill Lim mithilfe eines eigens programmierten Algorithmus per Zufallsmechanismus in die Räume der Installation geschallt. Wo die analogen Aufnahmegeräte einen direkten Zugriff ermöglichen (das Publikum wurde von den Performenden eingeladen, die Geräte zu bedienen) und somit die Abspaltung von Sinnlichkeit und Sinn nicht nur erlebbar, sondern *begreifbar* machen, flotieren die digitalen Aufnahmen dagegen als körperlose Stimmen im Raum.⁶¹⁷ Im Kontrast zu einer Beglaubigung des Botenkörpers, wie sie noch im profanen In-Erscheinung-Treten des Ersatzkörpers (des analogen Aufnahmegeräts) zu finden ist, kann hinter der Botschaft des digitalen Hver-

614 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.118. (Hervorhebung im Original).

615 Bernhard Siegert: „Vögel, Engel und Gesandte: Alteuropas Übertragungsmedien“. In: Horst Wenzel (Hg.): *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*. Berlin: Schmidt 1997, S. 45–62. Zitiert nach: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.117.

616 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.117.

617 Dass diese Stimmen nicht einfach durch die Lautsprecher zu verorten waren, wussten wir dadurch zu verhindern, dass wir die Lautsprecher versteckten und Lim den Sound durch ein graduelles akustisches Panning im Raum flotieren ließ.

ring kein körperlich anwesender Signifikant mehr ausgemacht werden, das Materialitätskontinuum wird an dieser Stelle unterbrochen.

Punkt (3) in Krämers Auflistung der Attribute des Botenmodells behandelt „Drittheit als Keimzelle der Sozialität. – Der Bote stiftete eine Relation“.⁶¹⁸ Zu diesem sozialen Aspekt des Botenmodells können wieder die analogen Aufnahmegeräte ins Feld geführt werden, da die Geräte sowohl vom Ensemble als auch vom Publikum genutzt werden können und sich im gegenseitigen Vorspielen der Aufnahmen eine Keimzelle der Sozialität ergibt. Da wir in unserer Arbeit aber zu dem Ergebnis kamen, dass uns Hverring als technisch vermittelte Präsenz nicht ausreichen würde, baten wir ihn nach einem körperlich anwesenden Stellvertreter. Dieser Bitte kam Hverring dadurch nach, dass er uns im direkten Wechsel, also am Tag nach der Premiere, die Klangkünstlerin Kati Linek als Stellvertreterin präsentierte, die seine soziale und szenische Rolle einnahm. In unserer Kommunikation während der weiteren Aufführungen versuchten wir, diesen Wechsel nicht zu thematisieren, Linek hörte auf Hverrings Künstlernamen Krishve (für das Publikum wurde dies durch ein Namensschild sichtbar gemacht) und übernahm bruchlos seine Arbeit, die weiter darin bestand, mit dem Publikum Kontakt aufzunehmen, eine Relation aufzubauen und zu pflegen. Einzelne Zuschauer*innen wurden also nun von Linek, mithilfe der von Hverring bereitgestellten Aufnahmegeräte, z. B. in Interviews befragt oder mit akustischen Aufnahmen konfrontiert, die während der Probenphasen entstanden sind.

Der Bruch mit dem unter Punkt (4) diskutierten Materialitätskontinuum ist offensichtlich, in der hier angestrebten assoziativen Auseinandersetzung erscheint es mir aber sinnvoll, Lineks Anwesenheit als buchstäbliches „Auftreten eines Dritten“ zu benennen, da sich hier zwischen Sender und Empfänger eine dritte Figur in die Verständigung einschreibt.⁶¹⁹ Krämer verweist auf Joachim Fischer, der im Zuge der allgemeinen gesellschaftstheoretischen Hinwendung zum Dritten auf die Figur des Boten aufmerksam macht und ihn als Figuration hervor-

618 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.114f.

619 Ebd., S.114.

hebt, die das „Sozialpotenzial des Mediums“ gegenüber seinem „Technikpotenzial“ in den Vordergrund rückt.⁶²⁰ Ohne die Funktion des Dritten an dieser Stelle weiter auszuführen,⁶²¹ sei es also erlaubt, Linek als Botenfigur zu behaupten, die sich dadurch von den Apparaturen unterscheidet, dass sie in ihrer Mittlerstellung eine Kommunikationsgemeinschaft nicht nur ermöglicht, sondern konfiguriert. In der Verkörperung dieses Aspekts der Botenfigur kommt in unserer Aufführung auch die von Krämer formulierte „Fragilität der Boteninstitution“ zur Anschauung, da Linek als Krishve die Neutralität des Botenamts gefährdet.⁶²²

Hier bietet es sich an, auf Punkt (2) aus Krämers Liste der Botenattribute überzuleiten, nachdem der Bote nicht autonom, sondern „mit fremder Stimme“ spricht.⁶²³ Die Heteronomie des Botenamts lässt sich (wieder) an den Aufnahmegeräten belegen, die buchstäblich „von außen gesteuert“ werden.⁶²⁴ Komplexer stellt sich dieser Punkt an Lineks Botenamt dar, da sie in doppelter Hinsicht weisungsgebunden ist, gleichzeitig aber souverän agiert. So hat Linek zum einen von Hverring einen klaren Auftrag erhalten, der festlegt, in welchem Rahmen sie „den Raum des Heteronomen erkunden“ kann,⁶²⁵ zum anderen verändern Wyler von Ballmoos und ich in unserer Funktion als künstlerische Leitung (im Zuge der jeden Aufführungstag vorbereitenden Besprechungen) diese Anweisungen zunehmend. Im Rahmen der bei den Aufführungen stattfindenden Entwicklung ihrer Figur erhält sie immer größere Freiheit darin, die Grenzen der vermittelten Kommunikation zu erkunden. So weitet sie den Begriff der vermittelten Kontaktaufnahme zum Beispiel selbstständig dahingehend auf, dass sie nicht mehr mithilfe der analogen Aufnahmegeräte kommuniziert, sondern zum Beispiel nur noch durch eine Operafolie getrennt mit dem Publikum Gespräche

620 Joachim Fischer: „Figuren und Funktionen der Tertiärität. Zur Sozialtheorie der Medien“. In: Michael Joachim, Markus Schäffauer (Hg.): *Massenmedien und Alterität*. Frankfurt a. Main: Vervuert 2004, S.78–86. Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.115.

621 Zur dritten Instanz als impersonaler Anderer, der die duale Beziehung der Aufführung als Alterität ausweist, siehe Kapitel 2.3.3.

622 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.115.

623 Ebd., S.118f.

624 Ebd., S.112.

625 Ebd., S.114.

führt.⁶²⁶ An der Entwicklung von Lineks Performance kann verdeutlicht werden, dass die Figur des Botenganges, die wie Krämer differenziert, vom „bloßen Überbringen“ bis zum „privilegierten Deuten von Nachrichten“ reicht, in dem Moment bricht, wenn der Bote „selbstbewusste[...] Spontaneität“ entwickelt.⁶²⁷ Lineks Performance entpuppte sich als Teil eines Spiels mit unzuverlässigen Boten, die sich in verschiedenen Momenten der Aufführungen in die Kommunikation mit dem Publikum einmischten. In Anlehnung an die oben geschilderten interpretierenden, fiktiven Erzähler in Danielewskis *The House of Leaves*, bezeichneten wir diese Figuren während unserer Arbeit an der Performance als *unreliable narrator*.⁶²⁸ So suchten auch Wyler von Ballmoos und ich in den Räumen der Installation immer wieder das Gespräch mit einzelnen Zuschauer*innen und berichteten diesen von seltsamen Vorfällen während der Proben oder gaben ihnen zusätzliche Informationen über die Musikerdarsteller*innen, über die Entwicklung der in der laufenden szenischen Aktion dargestellten Rolle oder berichteten über ihr (scheinbares) Privatleben vor der Aufführung. Diese flüsternd vorgebrachten, unzuverlässigen Botenberichte fanden meist während einer laufenden szenischen Aktion statt, wir versuchten also, in den während der Rezeption stattfindenden Fiktionalisierungsprozess des Publikums deutend entweder verstärkend oder (scheinbar) zurücknehmend einzugreifen. Diese *unreliable narrator* in unserer Aufführung agierten an der Bruchkante des Botenmodells, die zwischen dem „privilegierten Deuten von Nachrichten“ und dem selbstbewussten Überschreiben der

626 Siehe Abbildung 34: Videostill aus den Arbeitsmaterialien zu *The Navidson Records*.

627 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.114.

628 Wyler von Ballmoos führte diese Begrifflichkeit auf seine Beschäftigung mit Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* zurück. Der Verweis auf diese Erzählerfigur, die ursprünglich auf Wayne C. Booths *Rhetoric of Fiction* zurückgeht, findet sich auch in der von Sascha Pöhlmann herausgegebenen Publikation zu Danielewskis *The House of Leaves*, in den Beiträgen von Nathalie Aghoro und Sebastian Huber: Nathalie Aghoro: „Textual Transformations: Experience, Mediation, and Reception in House of Leaves“. In: Sascha Pöhlmann (Hg.): *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2012, S.63–76, hier S.70. Sebastian Huber: „A House of One's Own: House of Leaves as a Modernist Text“. In: Sascha Pöhlmann (Hg.): *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2012, S.123–136, hier S.124.

Botschaft verläuft.⁶²⁹ Trotzdem würde ich diese Funktion der unzuverlässigen Erzähler noch im Sinne des Botenmodells darstellen, da sie im Auftrag handeln, sie vergegenwärtigen zum einen den Entstehungsprozess der Arbeit und sind zum anderen, wie Krämer im Falle des Rhapsoden entwickelt, „Dolmetscher der Dichter“, d.h. sie verkörpern die in der Romanvorlage vorgezeichneten multiplen Erzählerfiguren.⁶³⁰

Zur Verdeutlichung sei noch auf eine abweichende Funktion der *unreliable narrator* in unserer Arbeit verwiesen, die sich nicht mit der Figur des Boten vereinbaren lässt. Wyler von Ballmoos und ich griffen während der Performance in die laufenden Szenen und musikalischen Darbietungen ein, ersetzten z.B. Kostümteile oder Instrumente oder beendeten die Szenen dadurch, dass wir das Arbeitslicht anschalteten und die Darstellenden in die angrenzenden Räume des Labyrinths verstreuten. Diese Live-Regie⁶³¹ zielte darauf, die Kontinuität der szenischen Darstellung infrage zu stellen, das Publikum sollte sich an keiner Stelle der Performance sicher sein, ob es eine Probensituation oder eine musiktheatrale Aufführung erlebt. Der Versuch, die musiktheatrale Aufführung zwischen szenischer Repräsentation und performativem Tun oszillieren zu lassen, ist für unsere Arbeit als Kollektiv zentral, soll hier aber nicht weiter ausgeführt werden.⁶³² Wesentlich für die an Krämer geschulte Reflexion des Boten ist, dass diese Eingriffe nicht mehr den „Raum des Heteronomen“ abschreiten, ganz im Gegenteil können sie als Bruch des Kontinuums der Botschaft gelesen werden. In diesem gewaltsamen Bruch der Repräsentation kommt zum Ausdruck, dass die unterschiedlichen Figurationen des Botenmodells in unserer Performance „immer auch als Teil einer ‚Telekommunikation der Macht‘“ zu deuten sind.⁶³³

629 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.114.

630 Ebd., S.112.

631 Unsere Interpretation der Live-Regie bezieht sich nicht auf die Arbeit im Fernsehstudio, sondern speist sich aus Vorbildern der Theatergeschichte. Im Vorfeld der Produktion sichteten Wyler von Ballmoos und ich Videodokumente von Tadeusz Kantor (beispielhaft ist hier *Umarla Klasa* von 1975 zu nennen) und Schlingensiefs U3000.

632 Siehe: Thenavidsons.com: „About“, In: <http://thenavidsons.com/about/> (Stand: 20.08.2019)

633 Siehe: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.113. Krämer nutzt hier ein Zitat aus: Peter Sloterdijk: *Sphären 2 – Globen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1999, S.668.

(1) Der erste (und hier zuletzt genannte) Punkt in Krämers Definition beschreibt die abständige Kommunikation des Boten: „Zwischen Heterogenem zu vermitteln bildet seine operative Aufgabe.“⁶³⁴ Als Ausgangspunkt ihrer Erörterung nennt Krämer die räumliche und zeitliche Distanz der Kommunikation. Diese ist im Zuge meiner Analyse leicht an *The Navidson Records* zu vergegenwärtigen. Sowohl die analogen als auch die digitalen Klangdokumente von Hverrings Anwesenheit während der Proben und der ersten Präsentation der performativen Installation an der Biennale Bern transportieren entfernte Stimmen. Lineks Aufgabe während der Performances in München lässt sich unschwer darin finden, diese räumlich und zeitlich heterogenen Welten zu verbinden und, mit den Worten Krämers, „in Fluss zu bringen.“⁶³⁵

Für die Erschließung der Arbeit ist aber bedeutender, dass in der Distanz der Stimmen immer die unauflösbare Verschiedenartigkeit der Kommunizierenden mitschwingt. Für das Botenmodell gilt die jeder Kommunikation inhärente fundamentale „Entzogenheit des Anderen.“⁶³⁶ Krämer legt den Fokus in ihrer Schrift nicht auf die philosophische Ergründung dieser Distanz,⁶³⁷ sie verweist aber auf Emmanuel Levinas Abkehr von der „egologischen Projektion“ des Verstehens und seiner Neuausrichtung des Gesprächs als ein „Fremdverstehen“, das die Andersartigkeit im Anderen anerkennt und auszuhalten vermag.⁶³⁸ Diese Dimension des Botenmodells ist für Krämer aufschlussreich, wenn sie konstatiert, dass „die miteinander Kommunizierenden in der Fülle ihrer unterschiedlichen Geschichten, singulären Erfahrungen, abweichenden Meinungen, unterschiedlichen Wissensstände und praktischen Orientierungen einander durchaus fremd und unverständlich“ sind.⁶³⁹ Die fundamentale Entzogenheit des Anderen in der Botenfigur

634 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.111.

635 Ebd.

636 Ebd.

637 Krämer postuliert: „mit unserer Reflexion des Botenganges wollen wir eine Antwort auf die Frage finden, nicht was Heterogenität bzw. Differenz ist, sondern ‚nur‘ wie wir mit dieser umgehen.“ Siehe: Ebd. (Hervorhebungen im Original).

638 Ebd., S.110f. Siehe auch: Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg i. Br.; München: K. Alber 1983, S. 211.

639 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.110.

will ich zum Anlass nehmen, um eine letzte Volte der hier befragten Abwesenheit des Performers Hverring zu reflektieren.

Wie angedeutet, hatten die Zuschauer*innen, während sie im Foyer darauf warteten, die Räume der Installation zu betreten, die Möglichkeit, eine Video- und Soundprojektion zu erleben.⁶⁴⁰ Bei dieser Videoarbeit handelte es sich um eine Liveschaltung, die Hverring von den Proben zu der Premiere von *Neoarctic* in Riga (einer Produktion des Künstlerkollektivs Hotel Pro Forma am Riga Russian Theatre), also von Lettland aus sendete. Diese Liveübertragung, die Hverring mit seinem Smartphone herstellte,⁶⁴¹ zeigte Hverring in seinem Arbeitsalltag als Sounddesigner. Im Foyer der Lothringer 13 sitzend, konnte unser Publikum aus der *Ich*-Perspektive seiner subjektiven Kamera miterleben, wie Hverring auf der Bühne des (Russian) Theaters Lautsprecher einrichtete, Kabel verlegte oder im Tonstudio, mit Blick auf die Bühne, den Sound der (Rigaer) Performance abmischte. Dem Publikum an der Münchener Biennale wurde diese Liveschaltung als Blick in die Räumlichkeiten der Installation präsentiert, als Vorschau dessen, was sie gleich *live* miterleben sollten. Hverring versuchte, diese Behauptung dadurch zu beglaubigen, dass er wie zufällig seine Uhr zeigte und somit die Echtzeit der Übertragung belegte, seine Arbeit immer wieder mit auf der Tonspur deutlich hörbaren Kommentaren zu *The Navidson Records* begleitete, oder den Roman *The House of Leaves* und andere Requisiten ins Bild setzte, die thematisch auf unsere Performance verwiesen.⁶⁴² Die Setzung, dass es sich bei diesem Livestream um einen Blick in die Räume der Installation handelt, wurde von den meisten Zuschauer*innen bereitwillig akzeptiert, da es (noch) keinen Anhaltspunkt dafür gab, diese naheliegende Gegenwart infrage zu stellen. Als sich das Publikum aber vom Foyer aus in kleinen Gruppen auf den Weg machte und sich die Installation nach und nach selbststän-

640 Siehe Abbildung 35, Szenenfoto *The Navidson Records*. Ansicht der Videoinstallation im *Rroom* mit Hverring bei der Arbeit in Riga Russian Theatre.

641 Wir nutzten hierfür die 2015 entwickelte und in Twitter implementierte Live-Streaming-App Periscope. Siehe: www.periscope.tv (Stand: 09.10.2019).

642 Siehe Abbildung 36, Videostill aus dem Livestream aus Riga zu *The Navidson Records* nach München. Hverring hatte in Riga eines von drei Duplikaten dieses Modellhauses dabei, das er dort immer wieder in Szene setzte.

dig erschloss, stellte sich zunehmend eine Verunsicherung ein: Auch wenn sich einige Requisiten in der Installation finden ließen, die auf der Videoprojektion sichtbar waren, konnte das Publikum die perfekt übereinstimmende Kameraeinstellung auf diese Requisiten, die zuvor im Hintergrund sichtbaren Räume oder den Kameraoperator selbst nicht finden. Zunehmend stellten sich Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Videobotschaft ein: Wurde der behauptete Live-Übertragungsvorgang im Vorfeld konstruiert (also im Vorfeld gedreht), oder sind Teile dieser Installation ganz woanders zu finden?

Tatsächlich hätten wir die Aufnahmen von Hverring im Vorfeld während der Proben in München in den Räumen der Lothringer 13 erstellen und dann in fingierter Echtzeit abspielen können. Mit großem Aufwand hätten wir somit einen weiteren unzuverlässigen Boten erzeugt, der mit einer zeitlichen Verschiebung agierend eigentlich von einem Vorleben in den Räumen der Installation erzählt. Unsere künstlerische Entscheidung, die tatsächliche räumliche Entfernung zu nutzen und Hverrings Anwesenheit nur als Behauptung vor den Beginn der Expedition zu stellen, war nicht nur ein weiteres Spiel mit widersprüchlichen Aussagen, sondern sollte sein tatsächliches Fehlen thematisieren und damit das Gefühl einer existenziellen Entzogenheit vermitteln.

Vor allem aber zielte unsere Präsentation darauf, eine „Entfernung“ zu zeigen, die „unverständlich“ bleibt.⁶⁴³ Während des Besuchs der Installation hing den Zuschauer*innen die in der Videoprojektion behauptete Anwesenheit Hverrings nach und wurde im Erleben der sich ähnlich darstellenden Räume, im Abgleich mit den zuvor gesehenen Kameraeinstellungen wieder aufgerufen. Die Entzogenheit des Anderen blieb dabei rätselhaft und warf die Zuschauer*innen auf ihre „singulären Erfahrungen“ und „unterschiedlichen Wissensstände“ zurück.⁶⁴⁴ Wie ich zu Anfang dieses Kapitels kurz dargelegt habe, wurde das Publikum in der labyrinthischen Installation von *The Navidson Records* auf eine Expedition geschickt und mit einer Fülle von musikalischen, szenischen und performativen Ereignissen konfrontiert. Es

643 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 111. (Schreibweise im Original).

644 Ebd., S. 110.

liegt nahe, dass in dieser fordernden Situation auf bewährte Strategien im Umgang mit Differenz zurückgegriffen wird. Die nicht verstehbare Andersheit wird nach Krämer im Alltag möglichst umgehend absorbiert: Das, was „die Ordnung der Welt gerade stört“, also was „jenseits des gegenwärtig Wahrnehmbaren angesiedelt“ ist, muss „in das Register der vertrauten Welt“ eingefügt werden.⁶⁴⁵ Unser Spiel mit der Unvereinbarkeit der inszenierten Welten in *The Navidson Records* kann in diesem Kontext als Aufforderung gelesen werden, diese Strategien zu hinterfragen. Hverrings oszillierende, in unterschiedlichen Vermittlungen dargestellte Abwesenheit war vor allem als Aufforderung an das Publikum entworfen, das, was sich nicht dem Verstehen eingliedern lässt, als different auszuhalten.

In einem kurzen Zwischenresümee möchte ich einige Ergebnisse dieser Reflexionsbewegung festhalten. Der Versuch, sich mit Krämer über die eigene Arbeit zurückzubeugen, konnte sichtbar machen, dass sich das Botenmodell in diesem spezifischen Fall sehr gut eignet, um Erkenntnisse über das eigene Tun ans Tageslicht zu bringen. Dies liegt zum einen an der von Krämer selbst formulierten ontologischen Neutralität ihres medienphilosophischen Theorems. Wie in unserem Fall sichtbar wurde, können in der Figur des Boten nicht nur „personhafte und sächliche Momente“ zusammenwirken, sie können sich auch substituieren.⁶⁴⁶ Die mediale Offenheit des Modells ermöglichte es mir, performative und szenographische Mittel (Apparaturen, Projektionen) produktiv aufeinander zu beziehen. Die Signatur des Boten scheint für die Rekonstruktion der komplexen Lösungen eines medialen Musiktheaters prädestiniert. In diesem besonderen Falle kommt hinzu, dass sowohl Hverrings Rolle in der Aufführung als auch seine Funktion im performativen Prozess der Entwicklung von *The Navidson Records* Anschlussflächen mit der Botenfigur bietet. *Selbst-rücknahme* und Heteronomie, um nur zwei Eigenschaften des Boten zu nennen, sind in der Funktion des Sounddesigners angelegt und passen auch zu der in unserer Performance gespielten Rolle eines Vermittlers, der dem

645 Ebd., S. 286f.

646 Ebd., S. 354.

Publikum akustische Signale aus früheren Zeitebenen der Produktion überbringt. Hier schließt sich die Frage an, ob sich das Botenmodell auch zur Analyse von Auftritten anderer Akteure anbietet, die auch außerhalb des Musiktheaterkontextes immer häufiger auf der Bühne zu sehen sind, wie z. B. Technikerdarsteller*innen oder Kameraoperator.

Aber tatsächlich besteht der Mehrwert der Begrifflichkeit für mich nicht nur in ihrer multiplen Anwendbarkeit auf Musiktheaterphänomene, sondern in der viel grundsätzlicheren Erkenntnis, wie hier Unmittelbarkeit und Vermitteltheit gedanklich zusammengeführt werden, denn die auf den Alltagsgebrauch der Medien abzielende Transparenz in der Wirkung wird in einer Abfolge von Vermittlungsschritten beschrieben. Abständigkeit, Heteronomie, Drittheit, Ersatzkörper, *Fremdvergegenwärtigung* – es steht außer Frage, dass die von Krämer aufgelisteten Bedingungen des Botengangs unterschiedliche Ausprägungen einer zu überwindenden Distanz benennen. Unmittelbarkeit wird aus dieser Perspektive nicht nur als Illusion decouviert, sie erscheint sogar als Paradox, denn ihre Konstruktion gelingt in der Akkumulation von herkömmlich als widersprüchlich wahrgenommenen Phänomenen der Vermittlung.



Abbildung 33: Szenenfoto *The Navidson Records*



Abbildung 34: Szenenfoto *The Navidson Records*



Abbildung 35: Szenenfoto *The Navidson Records*. Ansicht der Videoinstallation im Foyer mit Periscope Livestream an das Riga Russian Theatre



Abbildung 36: Videostill aus dem Periscope Livestream von Riga zu *The Navidson Records* nach München

2.4.2 *The navidson records revisited*: Opake Spuren an der Theatermaschine

Wie angekündigt soll der Versuch unternommen werden, von den Figurationen des Botenmodells ausgehend zu einer ebenfalls an Krämer angelegten Reflexion zu gelangen, in der das Medium als Spur gedacht werden kann. Diese Setzung erscheint in Krämers Publikation als logische Weiterentwicklung ihres Theorems. Die Vorstellung, dass diese zweite Figuration für meine Analyse ergiebig sein könnte, beruht auf der Feststellung, dass Krämer mit der Spur die Konzentration auf die mediale Transparenz aufgibt und sich der Opazität des Mediums zuwendet. Wie sie diese Verschiebung vornimmt und welche Schlussfolgerungen sich daraus für meine Analyse ergeben, soll im Weiteren untersucht werden. Hierfür ist es sinnvoll, Krämers Konzeption der Spur skizzenhaft nachzuzeichnen.

Im alltäglichen Sprachgebrauch ist die Spur ein sinnlich wahrnehmbares Phänomen, das auf einen zeitlich und räumlich abwesenden Ursprung verweist.⁶⁴⁷ Für Krämer sind Bote und Spur aber para-

⁶⁴⁷ Das Metzler Lexikon der philosophischen Begriffe benennt den Alltagsgebrauch ähnlich. Im Unterschied zu der dort vorgefundenen Formulierung: „ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen“, die den Verweisungszusammenhang betont, bevorzuge ich die Öffnung des Begriffs auf nicht intentionale Phänomene. Siehe: Spektrum.de, „Spur“. In: *Metzler Lexikon Philosophie*. <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/spur/1936> (Stand: 21.08.2019).

digmatische Konfigurationen des Übertragens, wobei „*Das Spurenlesen [...] als Umkehrfunktion des Botenganges*“ gelten kann.⁶⁴⁸ Der wesentliche Punkt in dieser Inversion besteht in der Umkehrung der Aktivität, wo der Bote vom *Sender* der Nachricht beauftragt wird, kann die Spur nur durch die Aktivität des *Empfängers* zur Nachricht werden. Spuren sind nicht einfach Boten aus der Vergangenheit, die Konstruktion von Sinn ist von der aktiven Interpretationsarbeit des Lesenden abhängig, der „irgendein[en] Bestandteil des Materialitätkontinuums“ herausgreift, um eine sinnstiftende Narration zu erzeugen.⁶⁴⁹ Zuspitzend lässt sich behaupten, dass der/die Spurenleser*in Dinge „in ein Medium *verwandelt*“.⁶⁵⁰ Diese Zuspitzung birgt nach Krämer die Gefahr, dass die Spur als Beweis eines „universellen Verweisungszusammenhangs“ gedacht wird, in der jedes Ding zum Zeichen werden kann und somit Vergangenes in der Gegenwart erschließbar und Gegenwärtiges in der Zukunft verfügbar wird.⁶⁵¹ Dieser Kontingenz begegnet Krämer durch zwei Einschränkungen. Zum einen können Spuren dadurch von Zeichen abgegrenzt werden, dass sie unmotiviert sind, denn Spuren sind, in der Regel, nicht dazu da, gelesen zu werden: „Wo etwas als Spur gelegt und inszeniert wird, da handelt es sich nicht um eine Spur, sondern um die Inszenierung einer Spur.“⁶⁵²

Zum anderen verweist die Spur auf die Unumkehrbarkeit der Zeit und damit auf die Unterworfenheit des Menschen unter die Entropie allen Seins.⁶⁵³ Hier greift Krämer nochmals auf Levinas zurück: Nach diesem offeriert die Spur kein „zuhandenes Diesseits“, sie „führt nicht

648 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.278. (Hervorhebungen im Original).

649 Ebd., S.282.

650 Ebd. (Hervorhebungen im Original).

651 Ebd., S.285.

652 Ebd., S.279.

653 Entropie, in der Physik als Grad der Unumkehrbarkeit eines Vorgangs beschrieben, wird bei Flusser als lineare Tendenz der Natur zum *Nichts* beschrieben, der sich das Gedächtnis der Kultur widersetzen will. Siehe: Vilém Flusser: *Nachgeschichte: eine korrigierte Geschichtsschreibung*. Mannheim: Bollmann 1993, S. 227f. Meine Verwendung des Begriffs ist an den Arbeiten Robert Smithsons geschult, der das Konzept der Entropie in die Landart/Installationskunst einbringt, hier bezeichnet es „den irreversiblen Prozess der Entdifferenzierung, welcher letztendlich in ein gleichförmiges Chaos ungeordneter Materie [...] mündet“ und somit auch Linearität als Behauptung enttarnt. Siehe: Kai Vöckler: „Die Stadt und ihr Imaginäres: Raumbilder des Städtischen“. Dissertation, Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, 2012. S.137.

auf eine verborgene Welt hinter der sichtbaren Oberfläche“, sondern zeigt ein „unumgängliches Vorbeigangensein“ und bringt somit eine „konstitutive Entzogenheit“ zum Ausdruck.⁶⁵⁴ Die Fremdheit der „authentische[n] Spur“ offenbart sich für Levinas im „Antlitz“,⁶⁵⁵ in der Begegnung mit dem Anderen zeigt sich eine unzugängliche Welt, die zugleich einen Überschuss an Bedeutung bereithält. Die Unfasslichkeit des Antlitzes kann weder mit der Projektion unseres *Ich* ausgedeutet werden noch kann es in der Vertrautheit des *Du* aufgehen.⁶⁵⁶ Der Andere entzieht sich als authentische Spur der Bipolarität der Kommunikation und verweist in der Störung des gewohnten Verstehens auf die „Schwere des Seins selbst“.⁶⁵⁷

Krämer setzt hier einen Wendepunkt ihrer medienphilosophischen Reflexion, wenn sie zuvor die transparente Medialität des Botengangs hervorhob, also einen reibungslosen Übertragungsvorgang formulierte, in dem Nichtwahrnehmbares dadurch wahrnehmbar gemacht wird, dass das Medium selbst zurücktritt, so führt sie die verweigerte Übertragungsleistung der authentischen Spur dazu, dass sich das Medium in der Störung zeigt: „Die authentische Spur ist ein Medium in seiner Opazität: das Erscheinen des unauflösbar Fremden und nicht zur Welt des Ego gehörigen.“⁶⁵⁸ Im weiteren Verlauf ihrer Überlegungen untersucht Krämer, wie die Begegnung mit der authentischen Spur als Keimzelle moralischen Handelns zu entwickeln ist, da die Opazität des Mediums eine Intersubjektivität herausfordert, „die den Anderen nicht in ein Zeichen für etwas verwandelt [...] sondern für sich selbst stehen lässt“.⁶⁵⁹

Für meine Analyse der performativen Installation *The Navidson Records* ergeben sich aus der skizzierten Auseinandersetzung zwei Denkrichtungen. Zum einen soll untersucht werden, wie das Spurenlernen als Aktivierung des Publikums gedacht werden kann, und zum anderen stellt sich die Frage, wie die Spur in unserer Arbeit, als Störung

654 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 286f.

655 Levinas: *Die Spur des Anderen*, S. 231.

656 Vgl.: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 289.

657 Levinas: *Die Spur des Anderen*, S. 232. Siehe auch: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 288.

658 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 292. (Hervorhebungen im Original).

659 Ebd., S. 294.

des Vermittlungsprozesses, über sich hinaus, auf die Entzogenheit des Anderen verweist.

Um Ersteres zu leisten, muss nochmals auf Krämers Einschränkung verwiesen werden, dass inszenierte Spuren keine Spuren sind. Hier bestätigt sich mein Vorgehen, Hverrings im Raum verteilte Aufnahmegeräte unter dem Konzept des Boten zu versammeln, da sie von einem Sender mit einer bestimmten Absicht kodiert sind. Die Nicht-Intentionalität der Spur erscheint als Einschränkung für eine theaterwissenschaftliche Betrachtung. Sie verliert aber dort ihre Schwere, wo Spuren nicht als Teil eines intendierten Verweisungszusammenhangs, im Sinne einer Kommunikation von der Bühne herab, gedacht werden, sondern wo ihr In-Erscheinung-Treten in der Rezeption in den Vordergrund gerückt wird. In Bezug auf die performative Installation *The Navidson Records* ließe sich behaupten, dass wir die Zuschauer*innen ermutigt haben, als Spurenlesende zu agieren. In den Räumen der labyrinthischen Installation begegneten ihnen eine Fülle von „Dingen“, die sie selbst „zum Sprechen bringen“ konnten.⁶⁶⁰ Als Beispiel können hier z. B. die stählernen Kragarme der ehemaligen Industrieanlage genannt werden, an denen wir einzelne Darsteller*innen im Rahmen der Performance für kurze Zeit aufhingen. Diese Objekte wurden vom Publikum, je nach Zeitpunkt der Betrachtung, als technische Apparaturen wahrgenommen, oder als Möglichkeit, den *Traum vom Fliegen* Wirklichkeit werden zu lassen.⁶⁶¹ Im Unterschied zu Requisiten und anderen „Dingen auf der Bühne“, die, wie Kathi Loch in ihrer gleichnamigen Publikation nachweist, primär im Referenzsystem des „Als-ob“ wahrgenommen werden sollen,⁶⁶² suchten wir zu zeigen, wie die Objekte zwischen ihrer historischen Bedeutung als technische Objekte und ihrer momenthaften szenischen Funktion oszillieren. Wenn das Publikum den Kippmoment

⁶⁶⁰ Ebd., S. 281.

⁶⁶¹ Siehe Abbildungen 37 und 38. Zu sehen ist einer der insgesamt fünf Kragarme während unserer Begehung der ehemaligen Stahlmanufaktur Lothringer 13 (Juni 2015) und das Flugwerk im Einsatz während der Performance (bespielt von der Oboistin Béatrice Gaudreault-Laplante).

⁶⁶² Vgl.: Kathi Loch: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Aachen: Shaker 2010.

zwischen diesen beiden Lesarten erlebt, verschwimmt nicht nur die dem Objekt zugeschriebene Deutung, es wird auch erlebbar, dass die Konstruktion von Sinn dem Publikum obliegt. In der Auflösung des Inszenierungszusammenhangs werden die Zuschauenden wieder auf die eigene Funktion als Spurenlesende zurückverwiesen.

Auch die zweite Denkbewegung erfordert eine klärende Vorbemerkung, im Fokus dieser ersten Analyse steht nicht die Überlegung, ob die Entzogenheit des Anderen das Medium in seiner Opazität zeigt (oder wie Krämer es ausdrückt: „Die authentische Spur *ist* ein Medium in seiner Opazität“⁶⁶³), sondern wie die Spur als Störung der medialen Vermittlung auf die fundamentale Entzogenheit des Anderen verweisen kann. Auch werde ich mich nicht auf die Funktion des Antlitz als authentische Spur konzentrieren, da ich die Großaufnahme des Gesichts als „Störung“ in der künstlerischen Arbeit mit Video schon an anderer Stelle mit Risi und Deleuze diskutiert habe.⁶⁶⁴

Für die folgenden Überlegungen soll eine weitere Videoinstallation aus dem Kontext von *The Navidson Records* herangezogen werden. Parallel zu der Videoprojektion, die den abwesenden Hverring vom Riga Russian Theatre aus in das Foyer der Lothringer 13 transportierte, richteten wir während unserer Performance in München eine zweite Live-Schaltung ein. Unter dem Titel *the navidson records revisited* konnten die Besucher*innen der Theatermaschine 2016 in Gießen einen Livestream sehen, der den Komponisten Ole Hübner bei *The Navidson Records* in München zeigte. Im Unterschied zu der Videoarbeit mit Hverring wurde hier der Fokus nicht auf die Verunklarung der *räumlichen* Distanz gelegt, die Zuschauer*innen wurden nicht im Zweifel darüber belassen, wo sich Hübner befindet. Die Arbeit spielte mit der *zeitlichen* „Entzogenheit“, denn das Livebild machte für die Betrachtenden in Gießen vor allem erlebbar, dass sie diesen Moment in Hübners Leben nicht live miterleben. Vor allem aber brachte die Videoinstallation das „unumgängliche[n] Vorbeigangensein“ des Augenblicks für Hübner selbst zum Ausdruck.⁶⁶⁵

663 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 292.

664 Siehe Kapitel 2.3.4.

665 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 286f.

In der szenographischen Gestaltung der Installation spielte ich mit einer Kindheitserinnerung. Wenn die Besucher*innen der Theatermaschine die Probephöhle III des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaften betraten, konnten sie auf einem großen Perserteppich einen Berg aus verschiedenen Überdecken und sonstigen Bettwaren sehen, eine Konstruktion, wie sie an regnerischen Nachmittagen in vielen Wohn- oder Kinderzimmern entsteht. Diese Konstruktion, im Weiteren von mir wahlweise als Berg oder Kindheitshöhle bezeichnet, stand in der Mitte des Zimmers und war mit einem kreisrunden Spot ausgeleuchtet. Ein zweiter, kleinerer Spot erleuchtete ein auf dem Boden stehendes Modellhaus⁶⁶⁶ und ein daneben platziertes DinA4-Blatt. Hier konnte der/die Besucher*in den Titel der Installation, die Eckdaten der Live-Übertragung sowie eine kurze Bedienungsanleitung lesen, in der er oder sie dazu eingeladen wurde, sich in die Höhle zu begeben.⁶⁶⁷

Wer näher herantrat, konnte erkennen, dass der Deckenberg, von der Türe der Probephöhle aus betrachtet, auf der Rückseite einen Eingang hatte. Zudem konnte man aus dem Inneren der Höhle leise Stimmen hören und das leichte Flackern eines Bildschirms erkennen. Angezogen von diesen medialen Lebensspuren, krabbelten die neugierigeren unter den Besucher*innen tatsächlich in die Höhle. Hier konnten sie nun auf einem kleinen Bildschirm (und zwei Aktivboxen) miterleben, wie Hübner gleichzeitig in München bei der Biennale seiner Arbeit nachging, z. B. musikalische Proben einrichtete, den bei unserer Performance in München beteiligten Chor dirigierte oder sich als Performer an szenischen Aktionen beteiligte.

Der Livestream⁶⁶⁸ zeigte dabei die *Subjektive* des Komponisten. Im Unterschied zu Hverring, der sich im Sinne eines unzuverlässigen Boten

666 Es handelte sich um eine identische Kopie des Modellhauses, das Hverring in Riga dabei hatte. Das Modellhaus auf der Zeichnung ist auf einer Seite mit einem Bleistiftstummel leicht angehoben, bildete eine *housetrap* aus, ein spielerisches szenographisches Ensemble, das sich auch in München (und Riga) finden ließ.

667 Siehe Abbildungen 39 und 40, Skizze und Foto der Installation *the navidson records revisited*, zu sehen zwischen dem 01. und 05. Juni anlässlich der Theatermaschine 2016, am Institut für angewandte Theaterwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen.

668 Wie der Livestream nach Riga stellten wir auch diese Bildtelefonie von München nach Gießen via Smartphone mit der Software Periscope her. Kayvon Beykpour, Joe Bernstein: „Periscope“. In: *Periscope*. <https://www.pscptv> (Stand: 13.11.2019).

bei der Arbeit absichtsvoll inszenierte, trug Hübner seine Kamera nur an sich. Im Sinne des Botenmodells agierte Hübner als „unwissender Vermittler“ seiner selbst, eine Figuration, in der sichtbar wird, dass der Bote nach Krämer seine Botschaft nicht „selbst erarbeitet oder [...] zu verantworten“ hat.⁶⁶⁹ Die ausgestellte Nicht-Intentionalität seiner Kameraführung verstärkte den rein dokumentarischen Gestus der Live-Übertragung, der *Entsender* der Botschaft trat hier gänzlich zurück, war (im Unterschied zu Hverring) auf den Bildern nicht sichtbar und versuchte, die Deutung der Bilder so weit als möglich den Betrachter*innen der Videoinstallation zu überlassen. Im Sinne der Spur lässt sich hier eine polysemische Entsendung konturieren, der *Empfänger* wird durch den Mangel an Inszenierung herausgefordert, die Deutung eigenständig zu re-konstruieren. Über diese Verschiebung der Aktivität in der Wahrnehmung hinausgehend, spricht aber vor allem die künstlerische Gestaltung der Zeitebenen dafür, diese Arbeit im Sinne der Spur zu analysieren.

Wie angedeutet bildete die szenographische Gestaltung ein Kindheitsbild nach, d.h. die Höhle konnte in diesem Kontext als Verweis auf eine Erinnerung Hübners gelesen werden. Zusätzlich trug der Titel der Installation *the navidson records revisited* dazu bei, die Zeitebenen weiter zu verunklaren, denn im Unterschied zu dem in den technischen Spezifikationen behaupteten Livestream aus München beschreibt der Titel einen Blick zurück, der im Verhältnis zum Livestream also aus der Zukunft vorgenommen wird. Im Anbetracht der Tatsache, dass der Komponist Hübner in Gießen am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft studierte und damals gerade in der Endphase seines Studiums war, erhält die Vermischung der Zeitebenen in der Installation einen biographischen Bezug, der sich für das Publikum der Theatermaschine als nostalgisches Gefühl mitteilen konnte.

Hier bietet sich der Rückgriff auf ein Zitat des amerikanischen Kunsthistorikers George Kubler an: „Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stoßen. Gleichzeitig aber muss er fürchten, dass die Ader schon morgen aus-

669 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.113.

geschöpft sein kann.⁶⁷⁰ Wenn die Besucher*innen der Spur folgen, die in Hübners Kindheitshöhle führt, zeigt sich ihnen dort der Komponist, der sich an der Münchener Biennale an einer biographischen Goldader wähnt. Gleichzeitig bringt die Opazität der Spur in der Vermischung der Zeitebenen schon das unumgängliche Vorbeigangensein dieser künstlerischen Arbeit zum Ausdruck. Im Unterschied zu einem normalen Livestream (z. B. in einer auf Echtzeit-Kommunikation ausgerichteten Bildtelefonie) werden durch die künstlerische Gestaltung in der Installation Spuren gelegt, die widersprüchliche zeitliche Lesarten zulassen. Die in der Reibung dieser Spuren erlebbare Störung verstärkt die konstitutive Entzogenheit Hübners als Anderer. Es kommt, mit den Worten Levinas', die „Schwere des Seins selbst“ zum Ausdruck.⁶⁷¹ Die Besucher*in erlebt am Beispiel Hübners, dass der Mensch sich selbst immer schon verloren ist, und wird dadurch auf die eigene Vergänglichkeit verwiesen.

670 Dieses Zitat führt Hans-Jörg Rheinberger in einem Vortrag bei der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft 2012 an, um Ähnlichkeiten zwischen der Arbeit von Künstlern und Wissenschaftlern zu plausibilisieren. George Kubler: *Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1982. Zitiert nach: Rheinberger: „Experiment, Forschung, Kunst“, S.10.

671 Levinas: *Die Spur des Anderen*, S.232. Zitiert nach: Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.288. Zu den Formulierungen „unumgängliches Vorbeigangensein“ und „konstitutive Entzogenheit“, siehe: Ebd., S.286f.



Abbildung 37: Fotodokument der Begehung der Lothringer 13



Abbildung 38: Szenenfoto *The Navidson Records*

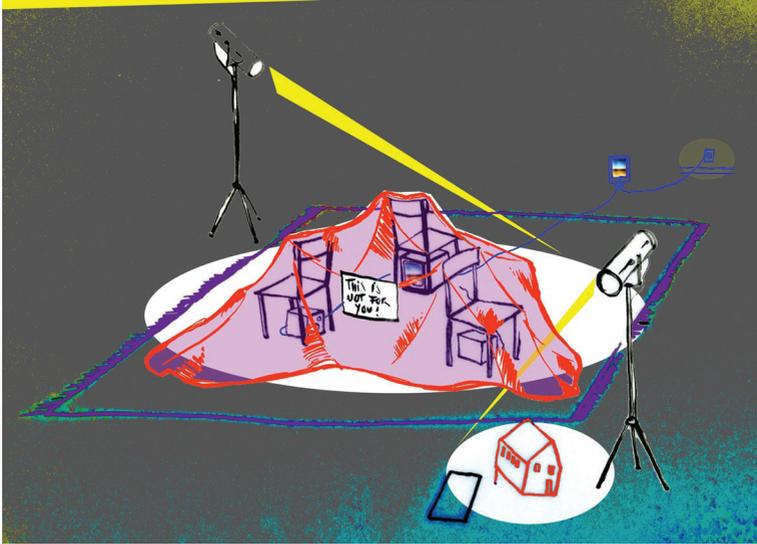


Abbildung 39: Skizze der Installation *the navidson records revisited*



Abbildung 40: Foto der Installation *the navidson records revisited*

2.4.3 *The Navidson Records*: Störung und Vermitteltheit

Im Weiteren möchte ich nochmals auf die im letzten Kapitel formulierte Frage zurückkommen, wie sich Spuren in einer Videoprojektion zeigen können und analysieren, ob sich das „Medium in seiner Opazität“ realisieren lässt.⁶⁷² Zur Erinnerung, die Spur verschiebt die Konstruktion von Sinn auf den „Empfänger“, dabei verfährt sie aber nicht dialogisch, und sie adressiert nicht. Spuren sind Überreste, die zwar ein polysemisches Potenzial bieten, aber keinen „Auftraggeber“ haben.⁶⁷³ Dieses Potenzial der Spur führte mich zu der Frage, inwieweit das Spurenlesen in der Rezeption der performativen Installation *The Navidson Records* als Aktivierung des Publikums gedacht werden kann. Das oben genannte Beispiel der Kragarme kann hier bestehen, da es sich um materielle Spuren handelt, die je nach Moment der Wahrnehmung unterschiedliche historische Verweisungszusammenhänge transportieren und der Polysemie des Spurenlesens überantworten können. Wesentlich war hier der Gedanke, wie das Publikum in den Kippmomenten zwischen technischem Vorgang und Repräsentation dazu herausgefordert wird, die Deutung der Installation eigenständig zu re-konstruieren. Durch ihr Oszillieren zwischen den Bezugssystemen erschienen die materiellen Objekte *freigestellt* und der Intentionalität der Adressierenden enthoben. Ausgehend von diesen Überlegungen untersuche ich im Folgenden eine musiktheatrale Situation aus *The Navidson Records*, in der wir den Vermittlungsprozess des digitalen Videos bewusst als Störung ausstellten und somit die Aktivität des Adressierenden problematisierten.

Auf einer Wand der labyrinthischen Installation in der Lothringer 13 projiziere ich an den Abenden der Aufführung, immer zu verschiedenen Zeiten, eine Videoaufnahme meines *iTunes*-Bildschirmschoners. Dieser Bildschirmschoner zeigt die Cover der Alben einer Musikbibliothek in einem Splitscreen, das vielgesichtige *Pattern* verändert sich

⁶⁷² Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 292.

⁶⁷³ Ebd., S. 280f.

dabei in einem langsamen Rhythmus, einzelne Coverbilder werden durch andere ausgetauscht. Die Zuschauer*innen, die diesen Bildschirmschoner erkennen, können annehmen, dass hier aus Unachtsamkeit ein Fehler in der Videoarbeit unterlaufen ist. Diese Projektion zielt während der Aufführungen darauf ab, Momente der Inszenierung zu unterstützen, in denen wir den Stillstand der Performance behaupten. Ähnlich wie das Bildrauschen in *Vox Humana*⁶⁷⁴ ist die dramaturgische Funktion dieser Störung also darin zu sehen, einen Neustart der Performance vorzubereiten. Im Rahmen eines Musiktheaterfestivals kann diese Projektion durchaus ironisch gedeutet werden, anstatt Musiktheater zu zeigen, werden Bilder einer nicht hörbaren Musik projiziert, die zum einen durch einen kommerziell genutzten Algorithmus ausgewählt werden und zum anderen die in diesem Kontext gültigen Genregrenzen negieren.⁶⁷⁵ Darüber hinaus zeigt die Projektion Überreste eines Materialitätskontinuums, ein Relikt der Probenarbeit wird in die Aufführungen eingeschrieben. Wie unschwer vorzustellen, entstand die Projektion, als wir nach einer Pause in den Probenraum zurückkamen und das dort noch aktive Video-Setup diesen Bildschirmschoner zeigte. Es wird also ein Fund aus einem Workshop, der Teil unserer forschenden Theaterpraxis war, weitergetragen und veröffentlicht. Im Sinne einer biographischen Spur lässt sich überdies festhalten, dass der auf der Projektion sichtbare Querschnitt durch meine Musikbibliothek auch Werke zeigt, die Anlass früherer Musiktheaterarbeiten waren. Diese Fußabdrücke könnten im Sinne einer Authentifizierung unserer Arbeit gelesen werden, diese Lesart ist aber für meine Analyse nicht weiterführend.

Interessanter erscheint mir die Frage, inwieweit hier Prozesse der Arbeit mit digitalem Video sichtbar werden, die im normalen Gebrauch auf der Bühne meist verborgen bleiben. Das Erscheinen des Bildschirmschoners verweist als Spur auf die der künstlerischen Arbeit mit digitalem Video innewohnende Problematik, dass die Software, mit der wir die medialen Hervorbringungen erstellen, Teil einer Pro-

674 Siehe Kapitel 2.1.1.

675 Der Bildschirmschoner zeigte einen Querschnitt meiner Musikdatenbank, von Abba bis Zubin Mehta.

grammindustrie ist.⁶⁷⁶ Diese ist kommerziell ausgerichtet und durch ihre (relativ) alternativlose Einteilung in wenige Betriebssysteme und Software-Anbieter, auch in Bezug auf die künstlerischen Ergebnisse normierend. Die Projektion kann als Spur gelesen werden, in der die kommerzielle Logik einer digitalen Welt zur Anschauung kommt. Die auf Unterhaltung und Ablenkung ausgerichteten Zeitobjekte sind nicht mehr nur jederzeit (im Netz) zugänglich, sie warten auch nicht mehr darauf, konsumiert zu werden, sondern sie erscheinen, sobald bei der Computerarbeit eine Pause entsteht. Diese digitalen Prozesse werden in unserem Fall ausgestellt, sie werden als Teil einer mediatisierten Alltagswelt in einen Kunstkontext implementiert, durch einen vermeintlichen Fehler in der Bedienung des Computers wird ein Bild gezeigt, das auf die Kontingenz der Blackbox verweist. Der Bildschirmschoner stellt die Coverbilder nach dem gleichen Zufallsprinzip zusammen, mit dem *iTunes* unsere Musikbibliotheken *durch-shuffled*. Die kontingente Hörerfahrung, die mit der Nutzung von *iTunes* oder ähnlichen Musikbibliotheken einhergehen kann, wird also auf ein visuelles Raster übertragen. Die Projektion zeigt nicht die verführerischen Bilder Hollywoods, sondern die Kehrseite der Programmindustrie: bewegte Bilder, die uninteressant sind, da sie niemanden meinen. Über diese medienkritische Lesart hinausgehend, stellt sich die Frage, ob in dieser Projektion implizit die verfängliche Einfachheit sichtbar wird, mit der intermediale Prozesse auf dem Computer hergestellt werden können. Bildschirmschoner und andere einfache Software-Applikationen können z.B. musikalische Impulse in Graphiken umsetzen, diese einfache Verfügbarkeit der medialen Übertragungen zwischen Klang und Videobild ist durchaus auch für Musiktheatermacher verführerisch.

Aber kehren wir auf die Frage zurück, inwieweit die Spur in ihrer spezifischen Zeitlichkeit hier als Störung des Übertragungsvorgangs relevant wird. Mit Krämer ließe sich antworten, dass in der Projektion die Präsenz einer Abwesenheit zutage tritt: „Die Spur zeigt [...] etwas an, das zum Zeitpunkt des Aufnehmens und Deutens [...] irreversibel

676 Die Begrifflichkeit Programmindustrie wird im Kapitel 2.5. vertiefend erläutert.

vorbei(gegangen) ist und sich doch indirekt zeigt“.⁶⁷⁷ Die Projektion involviert uns in einen Prozess des Spurenlesens, wobei der Entsender dieser unmotivierten und nichtintendierten Botschaft sowohl zeitlich als auch räumlich entzogen ist. Wie Ludwig Jäger in seinem Beitrag zu *Performativität und Medialität* schreibt, „könnten wir [...] den Zustand der Störung als das Relevantwerden des Mediums und den Zustand der Transparenz als seinen Wiedereintritt in den Modus der Vertrautheit beschreiben“.⁶⁷⁸ Die hier vorliegende Störung entspinnt sich durch ein Spiel mit den spezifischen Erwartungshaltungen der beteiligten Kunstformen: Ein Musiktheater ohne Musik und Theater trifft auf eine Videoprojektion, die keine Aufmerksamkeit verlangt. Da die Störung mit einem vermeintlichen Fehlen sämtlicher künstlerischer Intention einhergeht, wird das Medium gleichzeitig relevant und auf verstörende Weise uninteressant. Den Videobildern ist ein Mangel eingeschrieben, ihre Absichtslosigkeit steht im Kontrast zu den scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten, die uns die Nutzung der Videotechnik verspricht. Wie Žižek konstatiert, ist die große Gefahr im Zeitalter des Spektakels nicht die Passivität, sondern der Drang, „die Nichtigkeit dessen, was geschieht zu verschleiern“.⁶⁷⁹ Die verstörende Nichtigkeit, die in der hier beschriebenen Videoprojektion zum Ausdruck kommt, kann als Anregung aufgefasst werden, die künstlerischen und politischen Bedingungen ihrer medialen Hervorbringung zu reflektieren.

An einem Aufführungstermin bei der Münchener Biennale treten zwei Performerinnen (Katelyn King und Marie-Clémence Delprat) in die Projektion.⁶⁸⁰ Da sie, von einer anderen Szene in der performativen Installation kommend, noch kostümiert sind, werden die wechselnden Cover des Bildschirmschoners nun auf ihren mit *Fatsuits* bekleideten Körpern sichtbar. Nach einiger Zeit halten sie sich jeweils einen der, von Hverring vor seiner Abreise in der Installation platzierten, Kassettenrecorder ans Ohr und beginnen zu tanzen. Nur wenn man ganz

677 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 278.

678 Jäger: „Störung und Transparenz“, S. 63. Jäger bezieht sich hier auf: Alfred Schütz: *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1971.

679 Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 8.

680 Siehe Abbildung 41, Videostill aus der Dokumentation von *The Navidson Records*.

nahe an sie herantritt, kann man auf diesen Abspielgeräten leise die Aufnahmen der zeitgenössischen Musiktheaterkompositionen hören, die auch an diesem Abend gespielt wurden. Dieser improvisierte Vorgang mit Versatzstücken aus der Installation zeigt, dass sich an der vermeintlich fehlerhaften Videoprojektion eine Dekomposition von Sinn entzünden kann. Vor der opaken Spur der Videobilder erscheinen die *Fatsuits* der Darstellerinnen leer, ihr apathischer Tanz erscheint wie eine bewusste Rücknahme ihrer Körper. Auch das Botentum der Abspielgeräte wird zurückgenommen, die Musik richtet sich nicht unmittelbar an das Publikum, sondern erklingt für die Ohren der Darstellerinnen. Anstatt die Dominanz eines Phänomens zu zeigen, treten die menschlichen und nichtmenschlichen Akteure gleichwertig nebeneinander auf. Im Unterschied zu *Eraritjaritjaka* ist ihr Zusammenwirken nicht komponiert, sondern entsteht im Rahmen einer kollektiven Anreicherung. Leo Dick beschreibt in seinem Artikel „Music theatre as labyrinth“⁶⁸¹, wie in *The Navidson Records* die Grenzen zwischen Probenarbeit und Aufführung verschwimmen, die strukturelle Offenheit der Probensituation wird aufrechterhalten und in eine kollektive Inszenierung vor Ort überführt. In seiner Analyse greift er auf Arnold van Genneps ethnographisches Phasenmodell der *rites de passage* zurück und beschreibt, wie in der gesamten Produktion Mechanismen der zentralen liminalen Phase wirken. Ohne zu vertiefen, wie Dick Aspekte dieser „interstructural phase in social dynamics“ in der räumlichen Gestaltung, dem Umgang mit der Textvorlage, der institutionellen Anbindung oder personalen Aufstellung der Produktion wiederfindet, soll hier auf seine bei Victor Turner entlehnte Beschreibung der „betwixt-and-between period“ eingegangen werden.⁶⁸² Die liminale Phase ermöglicht Prozesse der Transformation, des Wachstums und der Reformulierung, die sich paradoxerweise als „undoing, dissolution, decomposition“ zeigen. Der

681 Leo Dick: „Music Theatre as Labyrinth. Extension of liminality in the production *The Navidson Records* by Till Wyler von Ballmoos and Tassilo Tesche“. In: *Studies in Musical Theatre* 11:2 (2017), 103–118.

682 Victor Turner: „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage“. In: June Helm (Hg.): *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle: University of Washington Press 1964, S. 4–20, hier S. 7. Zitiert nach: Dick: „Music Theatre as Labyrinth“.

Schwelvenzustand wird als „realm of pure possibility“ charakterisiert und als Krise instabiler Individuen auf der Schwelle zwischen kulturellen Konfigurationen.⁶⁸³ Diese Ambivalenz kommt in der kollektiven Präsentation zum Ausdruck. Wie sich in der beschriebenen Improvisation zeigt, brechen die Performerinnen fixierte Stückstrukturen auf, lösen materielle Versatzstücke aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang und ordnen sie als *Objet trouvé* in einem kollektiven Akt der Dekomposition. Dieses Vorgehen kann aus der Perspektive des Botenmodells nicht mehr sinnvoll gefasst werden, da sich in der vielstimmigen Dekomposition nur schwerlich eine Botschaft ausmachen lässt, die von einem Sender mit einer bestimmten Absicht kodiert wurde. Obwohl sich digitale Medien, materielle Objekte und Performende aufeinander beziehen lassen, treten sie nicht mehr als Teil eines durchkomponierten Bildes auf, sondern als kollektive Akteure eines kontingenten Nebeneinanders. Dagegen tritt die Adressierungsfunktion der einzelnen Akteure in den Vordergrund. Zur Erinnerung: Die *Selbst-rücknahme* des Boten kann nach Krämer vom „bloßen Überbringen“ bis zum „privilegierten Deuten von Nachrichten“ reichen, und sie bricht erst, wenn der Bote „selbstbewusste[...] Spontaneität“ entwickelt.⁶⁸⁴ Im Kontext der geschilderten Improvisation zielt die selbstbewusste Spontaneität der Darstellerinnen nicht auf eine individuelle Ermächtigung in der Bedeutungsgenese, sondern auf eine kollektive Auflösung von Sinn. In ihrem apathischen Tanz führen uns die Darstellerinnen die Rücknahme ihrer Intentionalität vor. Wie zuvor entwickelt, beruht meine Behauptung, dass die Projektion des *iTunes*-Bildschirmschoners als Spur und als Medium in seiner Opazität gedeutet werden kann auf der in ihr ausgestellten Nicht-Intentionalität und auf der Störung als „Relevantwerden des Mediums“.⁶⁸⁵ Die opake Spur des Videos lenkt den Blick der Zuschauenden auf die Prozesse des Spurenlesens. Sie eröffnet einen Vorgang, in dem auch die anderen Darstellerinnen nicht als deutende Boten wahrgenommen werden, sondern als Spurenlesende, die Dinge in ein Medium *verwandeln*. In diesem

683 Ebd.

684 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.114.

685 Jäger: „Störung und Transparenz“, S. 63. Jäger bezieht sich hier auf: Alfred Schütz: *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1971.

Reigen aus Verweisungszusammenhängen, in denen die Aktivitäten der *Empfänger* im Vordergrund stehen, kommt die Vermitteltheit der Aufführungssituation nochmals anders zu Anschauung als in unserer Versuchsanordnung *How to Do Things with Words*, in der die Störung die mediale Vermitteltheit der Projektion selbst thematisierte.⁶⁸⁶ Die Störung führt hier dazu, dass auch die anderen Akteure der szenischen Situation als vermittelt rezipiert werden. Der kollektive Prozess, der in der beschriebenen improvisierten Szene mustergültig zur Anschauung kommt, ermöglicht es, dass die Darstellerinnen ihre eigene Vermitteltheit zur Diskussion stellen und dem Publikum die Re-konstruktion von Sinn überantworten.



Abbildung 41: Videostill aus der Dokumentation von *The Navidson Records*

⁶⁸⁶ In Kapitel 2.3.4. befragten wir die opake Präsenz der Projektion, indem wir einen blur-Effekt auf das Videobild des Darstellers legten und setzten somit gerade auf den Gegensatz zwischen dem Störeffekt auf der Leinwand und dem (zwar verweigerten, aber prinzipiell) direkten Zugriff auf den leibhaftigen Darsteller.

2.5 *aleXXxX*: Zeitliche Entfernung und Prozesse der Individuation

Im Sinne der fortschreitenden Entwicklung der im Rahmen der Dissertation dargestellten und analysierten Feedback-Schleife ist es an dieser Stelle sinnvoll, nochmals die künstlerischen und politischen Bedingungen der medialen Hervorbringung zu vertiefen. Diese Überlegungen werden abschließend am Beispiel eines musiktheatralen Experiments verdeutlicht, das nicht Teil unserer Arbeit im Musiktheaterlabor war, aber im Rahmen von *The Navidson Records* bei der Münchener Biennale zur Aufführung kam.

Aus der Perspektive des Praktikers sind die bildnerischen Möglichkeiten, die sich mit dem Computer für die Theaterarbeit ergeben, äußerst verlockend. Die von Ludger Brümmer hervorgehobene Tatsache, dass alle medialen Erscheinungen im digitalen Code die gleiche Sprache sprechen, ist für die intermediale Theaterpraxis förderlich. Wie schon geschildert, agiert der Computer als universelle Schnittstelle mit dem binären Code, egal, welches mediale Ereignis errechnet wird, ob der Rechengvorgang z.B. als Klang analogisiert wird und aus einer schwingenden Membran ertönt, oder ob ein Lichtpunkt in einer Projektion erzeugt werden soll. Jedes Ereignis liegt im Vorgang der Digitalisierung als Verkettung von Nullen und Einsen vor.⁶⁸⁷ Die Zerlegung und Rekonstruktion der Ereignisse kann unserer Wahrnehmung dabei vollkommen entgehen. Trotzdem mag man sich, angesichts der zunehmenden Digitalisierung des Geschehens, mit McLuhan fragen, welche Botschaften in der Blackbox zum Klingen kommen, ob die Nullen und Einsen nicht ein Grundrauschen unter all diesen medialen Vorgängen erzeugen? Welche Konsequenzen ergeben sich „from the new scale that is introduced into our affairs“ für die Gestaltung von digitalem Video auf der Bühne?⁶⁸⁸

⁶⁸⁷ Siehe Brümmer: „Der Computer als Instrument der Synästhesie“.

⁶⁸⁸ Herbert Marshall McLuhan: *Understanding media: the extensions of man*. London: Routledge classics 2008.

Dieser Rückbezug ist von aktueller Relevanz, da McLuhans Feststellung von der Ineinssetzung von Medium und Botschaft in der künstlerischen Arbeit mit dem Computer aufgrund der Ambivalenz dieses Werkzeugs eine neue Schärfe erhält. Zum einen geben uns die digitalen Technologien die Mittel an die Hand, in der intermedialen Theaterpraxis der Vermitteltheit von Medienerfahrungen nachzuspüren und ermutigen uns zu der Behauptung, dass diese Vorgänge hier auch für den Alltag reflexiv aufgeschlüsselt werden können. Zum anderen sind die digitalen Technologien aber tief in politische und ökonomische Prozesse verwurzelt, deren Vermitteltheit wir zunehmend als Problem erleben. Eine Theaterpraxis, die versucht, den Stand der Technik zu hinterschreiten und dieser Ambivalenz zu entgehen, erscheint mir weder erstrebenswert noch auf irgendeine Weise zielführend. Thomas Oberender, der Intendant der Berliner Festspiele, stellt in einem Interview mit Christine Wahl von 2017 fest, dass die digitalen Technologien unser „Wahrnehmungsverhalten, unseren Erlebnishunger bereits tiefgreifend verändert“ haben und sie somit auch wirken, wenn sie auf der Bühne nicht sichtbar werden. Wie gehen wir aber damit um, dass mit den digitalen Technologien die heute prägenden „Betriebsmodi des Geistes und der Macht“ auf die Bühne kommen?⁶⁸⁹

Um diese spezifische Verschärfung des Diskurses zu ergründen, bietet sich die Beschäftigung mit Bernard Stiegler an, dessen Denken sich, wie bei keinem zweiten Philosophen, am industriell gefertigten Zeitobjekt entspinnt. Ausgehend von dieser Position lässt sich vielleicht die Weiterentwicklung des Forschungsfeldes herausarbeiten und die Zielgebung bestimmen, die meiner künstlerischen Arbeit als Motivation inne ist. Was sich hier in meiner Darstellung zuerst als massive Kulturkritik darstellt, zielt bei Stiegler auf eine Neuverhandlung des Verhältnisses von Wissen und Technik. In seinem mehrbändigen Werk *La technique et le temps*⁶⁹⁰ zeichnet Stiegler erst die Technikvergessenheit der Philo-

⁶⁸⁹ Christine Wahl, Thomas Oberender: „Theater und Immersion. ‚Man tritt selbst in den Raum ein‘“ (November 2017). In: @GI_weltweit. <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/21047908.html> (Stand: 17.09.2018).

⁶⁹⁰ Es handelt sich um eine Trilogie, bestehend aus den Einzeltiteln *La faute d'Épiméthée* (1994), *La désorientation* (1996) und *Le temps du cinéma et la question du mal-être* (2001).

sophie nach, von den Anfängen bei Platon bis zu Husserls Phänomenologie, um die Technikfrage dann als Hauptfrage der Philosophie von Grund auf neu zu stellen. Diese Bewegung kann hier nicht vollständig wiedergegeben werden, ich konzentriere mich auf einzelne Gedanken, die sich als produktive Irritationen auf meine künstlerisch-forschende Arbeit mit digitalem Video auswirken.

Stiegler schreibt den audiovisuellen Zeitobjekten (Phonographie, Kino, Radio, Fernsehen, Netflix-Serien, Videoclips, Online Games, Mobile Apps) heute, in ihrer industriellen Fertigung, in ihrer flächendeckenden Verbreitung durch das Internet und in ihrer immerwährenden Verfügbarkeit durch Computer und Smartphone, eine verschärfte Bedeutung zu. Im Unterschied zu physischen Objekten hat der Konsum von industriell hergestellten Zeitobjekten einen enormen Einfluss auf unser Bewusstsein. Da sie im Gebrauch zeitgleich mit unserem Bewusstsein verströmen, ist ihre Zeitlichkeit mit der Zeitigung unseres Denkens und Fühlens deckungsgleich. Dieses Potenzial der Aufmerksamkeitsvereinnahmung wird genutzt, um „die industrielle Erzeugung von Bewusstsein zum Zwecke der Ausbeutung dieses Bewusstseins“ ins Werk zu setzen.⁶⁹¹

In Anlehnung an Adorno und Horkheimers Definition der Kulturindustrie als eine herrschaftskonstituierende Manipulation, die das Individuum auf seine Konsumentenrolle reduziert, wird hier das von Hans Magnus Enzensberger aufgebrachte Theorem der Bewusstseinsindustrie zitiert. Diese ist nach Stiegler heute zur technischen Realität geworden, mit den neuen Medien wird der Kurzschluss von Industrie und Bewusstsein möglich gemacht. Diese Analyse erhält in der zeitgenössischen Diskussion eine neue Brisanz, denn die Einschreibung der Macht ins Bewusstsein ist hier nicht mehr metaphorisch zu verstehen. Nach Enzensbergers prophetischer Aussage zielt die „immaterielle Ausbeutung“ nicht bloß auf die Arbeitskraft, sondern auf „die Fähigkeit, zu urteilen und sich zu entscheiden“.⁶⁹² Aus der Biomacht der Kontrollgesellschaft wird bei Stiegler die Psychomacht einer hyperin-

⁶⁹¹ Stiegler: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*, S.11. (Vorwort des Herausgebers).

⁶⁹² Hans Magnus Enzensberger: *Einzelheiten I: Bewusstseins-Industrie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1964. Zitiert nach: Stiegler: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*, S.12.

dustrialisierten Gesellschaft, die das Bewusstsein des Einzelnen durch industrielle Zeitobjekte kontrolliert und die für den Inbegriff einer souveränen Subjektivität gehaltenen Fähigkeiten, zu urteilen und zu entscheiden, somit industrialisiert. In einer hyperindustrialisierten Welt muss infrage gestellt werden, ob Individuation überhaupt noch auf souveränen Akten von Intentionalität aufbauen *kann*. Die Entwicklung einer souveränen Individualität wird erschwert, da es kein Äußeres mehr zu diesem Regime gibt, wir leben, in Arbeit wie Freizeit, umhüllt von *einer* Programmindustrie. Da Arbeit und Freizeit von dem gleichen technischen Setup (Computer und Bildschirm, Smartphone ...) geprägt werden und wir somit pausenlos von den gleichen Betriebssystemen und Programmen umgeben sind, bestimmt die Programmindustrie zu einem Großteil das „makeup of reality“.⁶⁹³ So wird z.B. unsere Erinnerung zunehmend durch Time-lines gestaltet, die unsere Individualität in geordnete Bahnen fasst. Und unser Begehren soll durch Werbung angeregt werden, die uns erreicht, da Algorithmen es aus unserem bisherigen Wunschverhalten ableiten. Dies führt in Stieglers Zuspitzung zu einer Hypersynchronisation unserer Erfahrungen, einer Nivellierung von subjektivem Erleben und letztlich zu herdengleichem Verhalten. Die verführerische Erscheinungsform der Zeitobjekte, das Spektakuläre ihrer Fabrikation spielt in diesem Prozess eine entscheidende Rolle. In der Programmindustrie wird die Ästhetik der digitalen Welt zu einem mächtigen Mittel der Manipulation. Das bewusstseinsbildende Spiel der Individuation wird durch „tertiäre Retentionen“, also durch Formen des technischen Gedächtnisses geprägt.⁶⁹⁴ Wie es Boris Traue in Rückgriff auf Maurizio Lazzarato formuliert, ist das Videobild

693 Néill O'Dwyer: „The Cultural Critique of Bernard Stiegler. Reflecting on the Computational Performances of Klaus Obermaier“. In: Matthew Causey, Emma Meehan, Néill O'Dwyer (Hg.): *The performing subject in the space of technology: through the virtual, toward the real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015, S. 34–52, hier S. 48.

694 Stiegler: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*, S. 13. Der Begriff der tertiären Retention baut auf Husserls Phänomenologie des Zeitbewusstseins auf, in der er ausgehend von einer Urimpression als Sinneseindruck eine Folge von Retentionen entwirft. „Er veranschaulicht dies am Beispiel einer Melodie: Nach seinem Erklingen wird ein Ton noch für eine gewisse Zeitspanne als gegenwärtig wahrgenommen bzw. erinnert. Diese [primäre] Retention reicht jedoch nicht aus, um eine komplette Zeitwahrnehmung zu schaffen: die primäre Retention muss ergänzt werden durch die Fähigkeit eines sekundären Erinne-

„die zeitgenössische retentionelle Technik par excellence [...] da es mit seinen Schnitttechniken die ‚Arbeit des Gedächtnisses imitiert‘“. Das Problem besteht nicht nur darin, dass Videos zeitgleich mit unserem Bewusstsein verströmen, sondern dass der Konsum mit einer „Exteriorisierung von Bewusstseinsleistungen“ einhergeht, die „Evidenzeffekte“ auslöst.⁶⁹⁵ Der Videokonsum geht mit einer Aufmerksamkeitsvereinbarung einher, die eine gestaltende Wahrnehmung im Prozess, im Sinne der von Husserl beschriebenen Freiheit der Reproduktion im Wechselspiel von primären und sekundären Retentionen aussetzt.⁶⁹⁶ Gleichzeitig führt die Ökonomisierung der technischen Medien zu einer Enteignung der *user*, die Medientechniken proletarisieren die Masse ihrer Akteure, da die Ungleichheit von Produzenten und Konsumenten in die Produktionsbedingungen der audiovisuellen Zeitobjekte eingeschrieben ist.⁶⁹⁷

Nach Stiegler ist der okzidentale Mensch im *Circulus vitiosus* einer Wunschökonomie gefangen, die auf der Idee eines unstillbaren Mangels beruht. Dieses Gefühl des Mangels ergibt sich aus einer metaphysischen Überhöhung des menschlichen Ungenügens in der Natur. Anstatt diesen Ursprungsfehl des Menschen zu akzeptieren und zu sehen, dass wir ohne Unterlass, ohne, dass es uns an etwas mangelt, „Anordnungen mit technischen Objekten, Tieren und anderen Menschen bilden“⁶⁹⁸, betreibt die Philosophie seit Platon eine folgenschwere Abgrenzung von

rungsprozesses, der uns gestattet, vergangene Ereignisse in unserer Vorstellung zu vergegenwärtigen.“ Claudia Duwe: *Zeit der Begegnung – Begegnung mit der Zeit: zeitliche Aspekte literarischen Lesens*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2004, S.16.

695 Boris Traue: *Die Transformation der Erfahrung durch Zeit- und Netzmedien: zur Technik, Reflexivität und Kritikalität des Wissens*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S.6f. <http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/28883> (Stand: 05.05.2019). Hier ist auch das Zitat von Lazzarato entnommen. Vgl. hierzu: Maurizio Lazzarato: *Videophilosophie: Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlin: B Books 2002, S.35.

696 Wie Husserl in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* formuliert, birgt das Wechselspiel zwischen primären und sekundären Retentionen in der Wahrnehmung von Musik ein individuelles schöpferisches Potenzial: „Es ist eben eine irriige Ansicht, dass die Phantasie nichts Neues zu bieten vermöge, dass sie sich in Wiederholung derjenigen Momente erschöpfe, die bereits in Wahrnehmungen gegeben waren.“ Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins: mit den Texten aus der Erstausgabe und dem Nachlass*. Hg. von Rudolf Bernet. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013, S.14.

697 Stiegler: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*, S.83.

698 Ebd., S.20.

Denken und Handeln. Anstatt zu schildern, wie Stiegler diese Mangelontologie im Detail auflöst, möchte ich mich darauf konzentrieren, wie sein *Denken bis an die Grenzen der Maschine* die Dichotomie von Wissen und Technik infrage stellt. Stiegler fordert uns auf, „eine Wahrheit denken zu lernen, die nicht mehr der Fiktion entgegengesetzt, sondern aus Fiktionen zusammengesetzt wäre.“⁶⁹⁹ Das Artefaktische steht nicht mehr im Gegensatz zur Wahrheit, sondern wird zu einem konstitutiven Teil ihres Denkens. Aus dieser Perspektive ergibt sich nach einer düsteren Bestandsaufnahme des industriellen Regimes der Programmindustrie eine neue Offenheit, die sich vor allem als eine neue Verantwortlichkeit für das Artefaktische darstellt. In seinem Vortrag bei der Konferenz der European League of Institute of the Arts von 2008 beschreibt Stiegler, dass der Stand der Technik auch in der Kunst nicht unterschreitbar ist, nur die digitale Technik kann als Pharmakon⁷⁰⁰ ein Gegenmittel für die symbolische Armut bieten, an deren Erschaffung sie beteiligt war. „Only the digital itself, insofar as it can be a remedy, enables an effective struggle against the poison which it also is, and this is without doubt a key to the 21st century.“⁷⁰¹

Um den Aporien der Gegenwart zu begegnen, muss sich der Medienkünstler, wie Elisabeth Bronfen es formuliert, in den Kreislauf der Anschauungsmetaphern einschalten, in die Realität der Kämpfe, die „um die Deutungsherrschaft in der Arena der Öffentlichkeit“⁷⁰² ausgetragen werden. Dies gilt nach Stiegler besonders für die digital erzeugten audiovisuellen Zeitobjekte, da hier die Kämpfe um das geltende „makeup of reality“ kulminieren. In einem emphatischen Rückgriff auf das Künstlerbild der Avantgarde fordert Stiegler „reinventors of instruments who will reharness and redeploy digital technology, thus forging

699 Ebd., S.107. (Hervorhebung im Original).

700 Den Begriff Pharmakon nutzt Stiegler gerade wegen der in seiner griechischen Herkunft aufscheinenden Ambivalenz, d.h. Gift und Heilmittel in einem zu sein.

701 Bernard Stiegler: „The Age of De-Proletarianisation: Art and Teaching in Post-Consumerist Culture“, S.10–19. Zitiert nach: O’Dwyer: „The Cultural Critique of Bernard Stiegler. Reflecting on the Computational Performances of Klaus Obermaier“, S.49.

702 Elisabeth Bronfen: „Über Wahrheit und Lüge des Kinos“. In: *Die Zeit* 24 (2000), S.42.

new circuits of thought for a consumer public that has reached audio-visual and symbolic saturation“.⁷⁰³

Es reicht nicht, der digitalen Technik überraschende Effekte abzugewinnen, da diese umgehend in den Verwertungshorizont der Programmindustrie zurückfließen. Ziel der Kunst soll es sein, „to ‚start a circuit‘, to engender activity by initiating a spark of creativity in the beholder – arming the amateur“.⁷⁰⁴ Diese Fähigkeit der Kunst, einen Kreislauf zwischen Autor*innen, Technik und Zuschauer*innen herzustellen, in welchem psychische, technische und kollektive Prozesse der Individuation verhandelt werden können, bezeichnet Stiegler als Transindividuation. Das Potenzial der künstlerischen Arbeit sieht er in der „e-motion“, die sie im Betrachter triggert, und hier bringt er mit einem Zitat des Theatermakers und Autors Denis Guénoun endgültig das Theater ins Spiel: „*Today the only ones who can truly watch are players, in desiring to play [...] just about ready to jump onto the stage*“.⁷⁰⁵ Die Ermächtigung der an diesem Prozess Teilnehmenden beschreibt Stiegler in seinem Vortrag mit der Formel: „To see by showing“.⁷⁰⁶

Die Prozesse der Transindividuation zeichnen sich bei Stiegler durch einen Überschuss an Reflexivität aus. Die Aktivierung der psychischen, kollektiven und technischen Prozesse der Individuation gelingt nur dann, wenn der mediale Vorgang des Zeigens nicht verborgen werden soll: „Works work ... by showing what [they] make us do“.⁷⁰⁷ Gegen die verführerische Fabrikation der digitalen Zeitobjekte, deren mediale Transparenz uns den Akt ihrer Rezeption vergessen lassen und uns mit ästhetischen Überwältigungsstrategien in einen bewussten Konsum führen wollen, zielt Stiegler hier auf eine Oszillation zwischen Hervorbringung und Hervorgebrachtem, wie sie ganz ähnlich von Juliane Rebentisch als aller Kunst innewohnende Thea-

703 O'Dwyer: „The Cultural Critique of Bernard Stiegler. Reflecting on the Computational Performances of Klaus Obermaier“, S. 49.

704 Ebd.

705 Stiegler: „Bernard Stiegler, The Age of De-Proletarianisation“, S. 15. (Hervorhebungen im Original).

706 Ebd., S. 16. (Hervorhebungen im Original).

707 Stiegler: „Bernard Stiegler, The Age of De-Proletarianisation“. Zitiert in der Verkürzung von: O'Dwyer: „The Cultural Critique of Bernard Stiegler. Reflecting on the Computational Performances of Klaus Obermaier“, S. 49. (Hervorhebungen von O'Dwyer).

tralität benannt wird. Zur Erinnerung: Rebentisch entwickelt diesen Gedanken „als eine Figur ästhetischer Selbstreflexion“. Der Betrachter soll durch die Oszillation zu einem Prozess des „fortwährenden Lesens“ angeregt werden, und gleichzeitig führt die „ästhetische Verunsicherung des Zugangs [...] im gleichen Zug zu einer Reflexion des Subjekts auf das eigene Herstellen von Beziehungen“. ⁷⁰⁸ Wenn Stiegler die digitale Technik als Pharmakon für die symbolische Armut entwickelt, so erscheint mir aus dieser Perspektive die Behauptung naheliegend, dass Theater als Kunstform die perfekten Bedingungen der Darreichungsform für dieses Pharmakon aufweist.

Als Beispiel soll hier skizzenhaft eine Arbeit vorgestellt werden, an der Stieglers Forderung nach einer reflexiven Hervorhebung des Artefaktischen im Umgang mit der digitalen Technik diskutiert werden kann. Die Musiktheaterarbeit *aleXXX* von Alexander Dawo und Ole Hübner ⁷⁰⁹ war nicht Teil unserer forschenden Theaterarbeit, sie wurde aber im Rahmen der installativen Performance *The Navidson Records* gezeigt. Wie angedeutet, wurde die Produktion *The Navidson Records* vom Regisseur Till Wyler von Ballmoos und mir als eine *Opera aperta* entworfen, als eine theatrale Form, die sich in einem interpretierenden Dialog mit dem Publikum konkretisiert, ⁷¹⁰ gleichzeitig eröffnete uns diese unvollendete Struktur auch die Möglichkeit, kuratorisch zu agieren und Arbeiten anderer in die jeweils sechsstündigen Aufführungen zu implementieren.

Wer es bei *The Navidson Records* an der Münchener Biennale 2016, Internationales Festival für neues Musiktheater, durch das Labyrinth

⁷⁰⁸ Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 71.

⁷⁰⁹ *aleXXX* (2015), für Kontrabass-Performer, Audio und Live-Video, Ole Hübner (Sound und Live-Video), Alexander Dawo (Kontrabass und Performance), Uraufführung zu den Festivitäten anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung des Studios für Elektronische Musik der Hochschule für Musik und Tanz Köln, am 26.06.2015; <https://www.youtube.com/watch?v=uW-3HcgoaDM> (Stand: 14.06.2017).

⁷¹⁰ Vgl. hierzu Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1973, S. 41. Die Mitarbeit des Publikums war auch in anderer Hinsicht erwünscht, so beherbergten wir in den Räumen der Installation z. B. auch eine von Leo Dick geleitete performative Tagung, die als eine Reflexionsbewegung in situ die Kontingenz der szenischen Geschehnisse befragte.

in der Lothringer 13 bis in die hinterste Ecke der großen Halle geschafft hat, kann dort am 30. oder 31. Mai 2016 auf einen Kontrabassisten treffen, der, vor der weißen Galeriewand stillstehend, von einer Projektion seiner selbst getroffen wird. Direkt neben ihm zeigt auch eine zweite Projektion sein lebensgroßes Abbild, ebenfalls mit identischer Kleidung, aber in einem anderen Raum stehend, ein Standbild des Instrumentalisten in einem mit dunklen Folien verhängten Raum.⁷¹¹

Nach einiger Zeit beginnt das direkt auf den Instrumentalisten Alexander Dawo projizierte Doppelpängerbild, ansteigende Tonleitern zu spielen. Das Spiel wird sichtbar, da die Videoprojektion den Instrumentalisten nicht perfekt bedeckt (und somit seine linke Hand auf der hinter ihm als Projektionsfläche dienenden weißen Wand in Bewegung gezeigt wird), und hörbar, da die Tonspur auf vier in der Halle verteilten Lautsprechern erklingt. Nach kurzer Zeit nimmt der leibhaftige Kontrabassist dieses Vorbild auf und spielt die gleichen Töne, eine aufsteigende Tonleiter über zwei Oktaven, etwas langsamer, legato, in gemächlicherem Tempo. Da sein Spiel von einem, am Steg des Kontrabasses befestigten, Mikrofon erfasst und ebenfalls über die Boxen verstärkt wird, mischt sich sein *Live-Spiel* akustisch mit den nun immer wieder neu einsetzenden Tonleitern *von Band*. Den Zuschauenden wird durch die Einfachheit des musikalischen Materials die Möglichkeit geboten, zwischen den verschiedenen Tempi der Darbietungen zu unterscheiden und zu bemerken, dass die Videoaufnahme inklusive Tonspur in sich deutliche Tempowechsel vollführt. Die Videoaufnahmen, die den Instrumentalisten treffen, zeigen ihn nach und nach in unterschiedlichen Räumen, im Hintergrund des Videodoppelpängers tauchen verschiedene Zimmer einer Musikhochschule auf. Er scheint diese Tonleitern in ganz verschiedenen Räumen schon einmal gespielt zu haben, so z. B. in einem Raum mit einer Tafel, einem mit Perkussionsinstrumenten gefüllten Proberaum, einem Sichtbetontreppenhaus mit giftgrünem Geländer. Die Projektionen öffnen, auf der weißen Wand der Galerie, Fenster in weitere Räume. Das Standbild zeigt den Instrumentalisten immer noch in dem dunkel verhängten Raum, daneben aber kommt es

711 Siehe Abbildung 42, Videostill der Performance *alexXXx*.

zu einer Überlagerung zwischen dem Raum der Galerie und diversen anderen Räumen, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Nach ca. einer Minute beginnt auch die rechte Videoprojektion zu spielen, das Standbild des Instrumentalisten wird von einer bewegten Videoaufnahme abgelöst. Tatsächlich erscheint nun rechts genau das, was wir zuvor links als Überlagerung von Livedarstellung und den unterschiedlichen Projektionen gesehen haben. Die Überlagerung von Instrumentenspiel vor Ort und der Video- und Tonaufnahmen von anderen, früheren Orten auf der linken Seite, wird also auch in diesem Raum mit Kamera und Mikrophon abgenommen und mit einer deutlichen Verzögerung wieder abgespielt. Neben der *aktualisierten Vergangenheit* auf der linken Seite wird somit auf der rechten Seite das *gerade Vergangene* gestellt. Dieses Spiel mit den Zeitebenen der Darstellung wird auf jede Zuschauerin, jeden Zuschauer anders wirken. Ich erinnere mich, diese Gegenüberstellung der Zeitebenen im Moment der Performance als eine Art Vanitas-Bild empfunden zu haben: Das noch auf der Netzhaut gespeicherte Abbild wird zwar ins *Jetzt* zurückgeholt, wird aber gleichsam in der Anordnung als *schon verlöschende Gegenwart* gekennzeichnet.

Auf beiden Seiten der Videoinstallation sind nun je zwei Kontrabassisten sichtbar, links sieht man immer noch den live agierenden Musiker und die Projektion auf seinen Körper. Man könnte behaupten, dass die doppelte Körperlichkeit des Darstellers auf der linken Seite betont wird, es findet eine buchstäbliche, visuell erzeugte Oszillation zwischen dem leibhaftigen Körper und dem vermittelten Körperbild (des Musikers in seiner Probensituation an der Hochschule) statt. Genauso könnte man aber auch sagen, dass die Präsenz des leibhaftigen Körpers durch die Überlagerung im Sinne eines negativen medialen Präsenzeffekts verringert wird. Auf der rechten Seite ist der gleiche doppelte Kontrabassist sichtbar, nur ist hier seine doppelte Ansicht, durch das Fehlen von Körperrelief sowie durch das Ineinsfallen von Vorder- und Hintergrund, geglättet. Die Art und Weise, wie sein doppeltes Körperbild, seine unscharf agierende Silhouette hier in den verschiedenen Hintergründen auftaucht, wirkt als perfektere filmische Illusion. Der Kontrabassist Alexander Dawo ist mit einem Fuß im Film und mit dem anderen im Theater. Die Frage, auf welcher Seite der Installation

sein Körper direkter, unmittelbarer erscheint oder welche Seite wir als medial vermittelter empfinden, ist schwer zu beantworten, denn erleben wir den leibhaftigen Körper des Darstellers auf der linken Seite nicht als Störung und drängt sich damit nicht der Mediengebrauch gerade in den Vordergrund?

In dieser kurzen Schilderung der ersten Minuten wird sichtbar, wie in *aleXXxX* ein Spiel mit der Präsenz der Darstellung inszeniert wird. Dabei ist das Video-Setup dieser „inter-medial meta video experience“⁷¹² technisch von großer Schlichtheit. Es handelt sich um ein Max/Jitter-Setup, das verschiedene Zuspäher und eine verzögernde Zeitschleife vereint.⁷¹³ Die Performance entsteht im Prozess, als Zusammentreffen von vorproduziertem Material und Live-Aktion. Tatsächlich ist der Verlauf der Performance nur grob *gscripted* und entsteht als Interaktion zwischen Performer und Komponist. Hübner erstellt die Video-Ebene der Performance live und in Reaktion auf die Performance von Dawo, er greift in die Maschinerie der Performance ein und erhöht z. B. die visuelle Komplexität der Performance durch das Schwenken der Kamera. Wie mit zwei sich gegenüberstehenden Spiegeln kann so ein Effekt der (im Prinzip) endlosen Verdoppelung und zeitlichen Staffellung erzeugt werden.⁷¹⁴ Das Videobild kommt in dieser Versuchsanordnung als lebensgroßes Spiegelbild zum Auftritt, ein Spiegel, in dem die Zeit verzerrt wird. Sie zeigt Dokumentation als Prozess, in der Überlagerung verschiedener Zeitebenen: der Probenprozess, der in anderen Räumen stattgefunden hat, die Aktualisierung dieser Bilder in einer Art Reenactment und die wiederum zeitverzögerte Dokumentation dieser Liveperformance. Das Video kommt hier in einer selbstreflexiven Feedback-Schleife zum Auftritt, man könnte sogar behaupten, dass der Auftritt selbst das Metathema dieser Arbeit ist. Die Performance nutzt die

712 Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=uW-3HcgoaDM> (Stand: 14.06.2017).

713 Die Max-Patches erstellte Hübner auf der Grundlage einer Programmierung seines damaligen Lehrers Michael Beil. Diese Programmierung wurde von Beil in verschiedenen Musiktheaterarbeiten erprobt und erweitert, siehe z. B. *sugar water*, szenische Komposition für sieben Instrumente, Live-Video und Audio (2015), Michael Beil, Komposition und Video, Thierry Bruhl, Choreographie und Regie, Uraufführung mit dem Ensemble Modern am Frankfurt LAB, 29.11.2015; <https://www.youtube.com/watch?v=QR9gbzetbSRw>.

714 Siehe Abbildung 43, Videostill der Performance *aleXXxX*.

digitale Videotechnik, um die dem Auftritt innewohnende Ambivalenz von Struktur und Ereignis zur Aufführung zu bringen.

Die Feedback-Schleife bildet eine Struktur aus, in der die verschiedenen Auftritte ihre unterschiedene Zeitlichkeit als Ereignis zur Erscheinung bringen. Hier wird sichtbar, wie Cormac Power in seiner Publikation *Presence in Play* feststellt: „presence may best be seen as a function of theatre – theatre is a place where different levels of presence are manipulated and played with – rather than an (essential) attribute.“⁷¹⁵ In diesem Spiel mit sich gegenseitig aktualisierenden Auftritten wird die präsentische Wirkung (auf beiden Seiten der Projektion) zu einem Gestaltungsmittel, um den Augenblick enigmatisch zu machen.⁷¹⁶

Wie lässt sich dieser theaterwissenschaftliche Diskurs durch Stieglers Theorem ergänzen, d.h. vor allem auf welchen Prozess der Bewusstwerdung zielt diese Verkomplizierung der Präsenz? Zur Erinnerung: Stiegler definiert Video als Zeitobjekt, in dem ein technisches Gedächtnis, im Sinne einer tertiären Retention, exteriorisiert wird. Die verführerische Erscheinungsform der Zeitobjekte führt dazu, dass sie nicht nur zeitgleich mit unserem Bewusstsein ablaufen, sondern dass sie das bewusstseinsbildende Spiel der Individuation aussetzen lassen. Hier lohnt es sich, zur Klärung nochmals auf Husserl zurückzugreifen. In der primären Retention (Husserl nutzt den Begriff Impression) wird die Präsenz der Wahrnehmung für einen Augenblick zurückgehalten, die sekundäre Retention (oder Wiedererinnerung) reproduziert das Vergangene und holt es ins Jetzt zurück.⁷¹⁷ Während sich primäre Erinnerung „durch die Unveränderlichkeit ihrer zeitlichen Präsentationsstruktur“ auszeichnet, kann die sekundäre Erinnerung dadurch, dass wir sie „schneller oder langsamer, deutlicher und expliziter oder verworrener, blitzschnell in einem Zuge oder in artikulierten Schritte usw.

715 Power: *Presence in play*, S.175. Siehe auch: Ebd., S.10.

716 „There is perhaps no art form better suited to making presence ‚enigmatic‘ than theatre, where the ‚immediate‘ is represented, and where the character or stage world is ‚proximity‘, while being, in a very real sense, absent.“ Power: *Presence in play*, S.10.

717 Tom R. Poller: „...wie die Zeit vergeht...“; <http://trpoller.de/WebsiteContent/wie%20die%20zeit%20vergeht.pdf> (Stand: 01.01.2020). S. 6f.

vollziehen‘ können, als ‚etwas Freies‘ charakterisiert“ werden.⁷¹⁸ Wie Tom Rojo Poller ausführt, lässt sich diese Erinnerungsstruktur auf die Zukunftsdimension übertragen, hier bringt er den Begriff einer sekundären Erwartung ins Spiel, die es als Zukunftshaltung in der Wiedervorlage von Vorstellungsgelalten ermöglicht, einen individuellen Entwurf des eigenen Daseins zu entwerfen.⁷¹⁹ Aber belassen wir es bei Prozessen der Rezeption. Wie hinlänglich bekannt, verdeutlicht Husserl sein theoretisches Modell am Beispiel der Musik, die Wiedererinnerung ermöglicht es, dass wir nicht nur einen Ton hören, sondern eine Melodie erleben, die sekundäre Retention schafft somit die Grundlage für das „Verständnis zeitlicher musikalischer Phänomene“.⁷²⁰ Dieser freie sinnstiftende Nachvollzug wird laut Stiegler im Konsum von Video ausgesetzt, im Unterschied zur sekundären bietet die tertiäre Retention keinen Platz für die individuelle Wiedervorlage der Inhalte.

In *aleXXX* spielt Hübner zu Anfang Videodokumente ab, die als abgeschlossene Zeitobjekte in schneller Schnittfolge präsentiert werden. Der Blick wird von diesen Aufnahmen gebannt, ohne dass sie sich in ihrem Verstreichen reflexiv auffächern, sie zeigen den auf der Bühne sichtbaren Darsteller in anderen Räumen. Dies ändert sich, wenn in der Zeitschleife eben Vergangenes sichtbar wird. Die als tertiäre Retentionen veräußerlichten Handlungsstreifen (der Videoaufnahmen) werden durch einen Prozess der Wiedervorlage (in der die auditive Erfahrung der immer gleichen Tonfolge eine wesentliche Rolle spielt) re-präsentiert und in der Projektion auf den leibhaftig anwesenden Darsteller vergegenwärtigt. Es kommt hier zu einer folgenschweren Vermischung der Retentionen: Das exteriorisierte Gedächtnis des Videos wird in das Jetzt zurückgeholt und durch die *Impression* des Körpers momenthaft im Augenblick verankert. Der Prozess der Wiedererinnerung wird uns aber nur vorgeführt, das Abtasten der reproduzierenden Erinnerung wird uns abgenommen und als freie Gedächtnisleistung verunmöglicht. Dadurch, dass dieser Prozess mit einer Störung versehen ist, die Wiedervorlage

718 Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Zitiert nach: Poller: „...wie die Zeit vergeht...“, S. 8.

719 Vgl.: Poller: „...wie die Zeit vergeht...“, S. 17.

720 Ebd., S. 20.

wird, wie angemerkt, *schneller* oder *langsamer* abgespielt, schreibt er sich als Fragezeichen in unsere Wahrnehmung ein. Das bewusstseinsbildende Spiel der Individuation wird problematisiert und gleichzeitig als Herausforderung formuliert und eingefordert. In dieser kritischen Gegenüberstellung von menschlichem und digitalem Gedächtnis lässt sich ein Weg erkennen, wie mithilfe der digitalen Videobearbeitung auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters aktuell relevante Prozesse der Bewusstwerdung reflektiert werden können.

Wesentlich für eine produktive Lesart dieser meta-theoretischen Vorführung ist die bei Stiegler auf die Formel „To see *by showing*“ gebrachte Forderung nach einer Ermächtigung der Teilnehmenden.⁷²¹ In *aleXXX* werden interaktive Prozesse produziert und repräsentiert. Dabei ist der Begriff der Interaktivität nicht misszuverstehen. Wie Ulf Otto in seiner Publikation *Internetauftritte* kritisiert, erzeugt Interaktivität auf der Bühne oft die Erwartungshaltung, dass sich in ihr das „Konversationsideal“ der Medien erfüllen soll.⁷²² Der Zuschauer darf in einen Dialog mit der Maschine treten und seine Teilhabe an der Welt als eine neue, totale Konnektivität erleben. Paradoxe Weise soll also gerade durch die Computertechnik die mediale Entfremdung aufgebrochen werden und nun endlich wieder eine unvermittelte Begegnung zwischen Bühne und Publikum stattfinden.⁷²³ Der Kreislauf findet bei *aleXXX* nicht zwischen Bühne und Publikum statt und verläuft auch nicht losgelöst von der menschlichen Teilhabe, im Sinne einer einmal angestoßenen Programmierung, die fortan einem Algorithmus folgt. Ganz im Gegenteil muss Hübner immer wieder eingreifen und die Gestaltung neu ausrichten. In dieser Interaktion zwischen Computer und Kameraoperator bewirken seine Handlungen Unvorhergesehenes, z. B. kann die Neuausrichtung der Kamera zu neuen Einteilungen der Blickfelder führen, die für den weiteren Verlauf ungünstig sind. Diese Veränderungen sind aufgrund der Komplexität der zeitlichen und visuellen Überlagerungen während der Handhabung nicht abzusehen. „To see *by showing*“ bedeutet

721 Stiegler: „Bernard Stiegler, The Age of De-Proletarianisation“, S. 16. (Hervorhebungen im Original).

722 Otto: *Internetauftritte*, S. 151.

723 Vgl: Ebd., S. 150ff.

also auch, dass Dawo und Hübner bei der Präsentation ihrer Arbeit immer wieder Neues erfahren.

Da Hübner *vor* dem Publikum (oder im Falle der Aufführung im Rahmen von *The Navidson Records* inmitten der sich frei bewegenden Zuschauenden) agiert, ist nicht nur die Kameraarbeit sichtbar, sondern auch seine Tätigkeit am Computer. Das Publikum kann beobachten, wie er die Video- und Audiofiles startet und die Zeitschlaufen steuert. Auch wenn die zugrundeliegenden Soft- und Hardware-Prozesse innerhalb des Computers nicht verständlich werden, legen Hübner und Dawo ihren Anteil an dem offen, was in *aleXXX* gezeigt wird. Die digitale Videotechnik wird hier als ein spielerisches Werkzeug vorgestellt, das aus einfachen Handlungen komplexe szenische Anordnungen entstehen lässt. Die Zugänglichkeit des experimentellen Setups hat großes Spaßpotenzial, die Zuschauenden reagieren auf diese Offenheit und werden zu Mitspielenden „*in desiring to play [...] just about ready to jump onto the stage*“.⁷²⁴



Abbildung 42: Videostill der Performance *aleXXX*

724 Stiegler: „Bernard Stiegler, *The Age of De-Proletarianisation*“, S. 15f. (Hervorhebungen im Original).

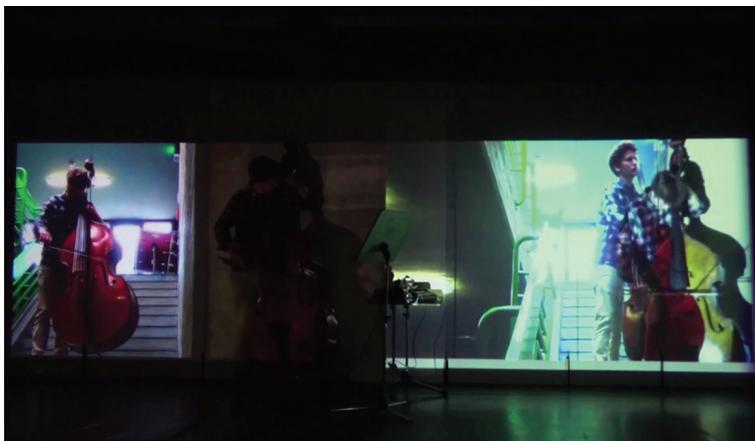


Abbildung 43: Videostill der Performance *aleXXX*

3 Stand der Erkundung und Ausblick

Während sich die Kamera in den analysierten Versuchsanordnungen langsam von den leibhaftigen Körpern entfernte, wurden die in den Projektionen sichtbaren vermittelten Körper immer wirkmächtiger. Sie gewannen für die vorliegende Arbeit gerade dort an diskursiver Kraft, wo sie *nicht* versuchten, mit der Intimität und Verletzlichkeit des Fleisches zu konkurrieren, sondern ihr Potenzial als technisches Abbild zu problematisieren, das gerade darin besteht, räumlich *wie* zeitlich ent-rückt zu sein. Während die ersten Versuchsanordnungen noch darauf ausgerichtet waren, die metaphysische Überhöhung der Präsenz in den essentialistischen Theatertheorien zu hinterfragen, verlagerte sich die forschende Feedbackschleife in ihrem zyklischen Fortschreiten zunehmend darauf, die vermittelte Kommunikation zwischen Darstellenden und Zuschauenden zu untersuchen oder die digitale Verfasstheit der Zeitobjekte selbst in den Fokus zu nehmen.

Dabei bestätigten die im praktischen Teil der Arbeit entwickelten Versuchsanordnungen die im Vorfeld diskutierten Hypothesen der neueren Wissenschaftsforschung: Das Musiktheaterlabor entpuppte sich als „trickreiche Anlage“, in der die Forschenden durchaus intuitiv agierten, um den Materialien „Effekte abzugewinnen“⁷²⁵, und das „wilde Räsonieren“ im Labor wurde über interpretatorische Akte in den rationalen Rahmen wissenschaftlicher Reflexion überführt.⁷²⁶ Um diese Prozesse nicht nachträglich zu invisibilisieren, soll hier keine abschließende Erkenntnis im Sinne eines Fazits formuliert werden. Die Einsichten der einzelnen Kapitel stehen für sich, da die Versuchsanordnungen inchoativ am einzelnen Darstellungsphänomen oder theoretischen Modell entbrannten und auch in der Verschriftlichung ihren je eigenen Potenzialitätscharakter behielten. Wohl aber will ich das von Badura vorgeschlagene Moment des *Zurückbeugens* als ordnendes

725 Siehe: Rheinberger: „Experiment, Forschung, Kunst“, S.7. Sowie ders.: „Labor“, S.313. Vertiefend siehe Kapitel 1.7.1.

726 Hitzler, Honer: „Vom Alltag der Forschung“, S.29. Vertiefend siehe Kapitel 1.8.1.

Nachvollziehen der bis hierher geschrittenen Wege nutzen⁷²⁷ und nochmals einzelne Momente herausgreifen, in denen sich die Behauptung bewahrheitet, dass im Musiktheaterlabor „nicht Ausdenkbares“ zutage gefördert werden kann.⁷²⁸ Denn mit dem Herauszoomen vom Fragment bis zur räumlichen und zeitlichen Entfernung kamen nicht nur immer mehr Akteure ins Spiel, den vermittelten Körpern selbst wurden auch immer wieder überraschende Fähigkeiten zugesprochen. Sie aktivierten unerwartete Interpretationen und übernahmen szenische Funktionen, die ihnen gemeinhin nicht zugeschrieben werden. Anstatt die in der forschenden Theaterpraxis entstehenden medialen Sichtbarkeitsfelder nochmals vollständig abzuschreiten, soll mein Augenmerk im Folgenden darauf liegen, die Modi herauszuarbeiten, mit denen die medialen Bezüge operierten. Denn im Nachvollzug konturiert sich, dass die Bedeutungskonstitution zwischen leibhaftigen und virtuellen Körpern in den Beziehungen *zwischen* den beteiligten Medien analysierbar wird. Im Sinne eines Ausblicks sollen anschließend einzelne Fahrten aufgezeigt werden, die sich für eine fortführende Erkundung anbieten, um in der Untersuchung der Interaktionen zwischen leibhaftigen und vermittelten Körpern neue Wege zu gehen.

In diesem abschließenden Nachvollzug einzelner Erkenntnisfunde aus dem Musiktheaterlabor bestätigt sich das kritische Potenzial intermedialer Bezugnahmen, die mit einem Transfer von „ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten“ zwischen den Medien operieren.⁷²⁹ Wie ich in meiner einleitenden Grundlegung zum Intermedialitätsbegriff hervorgehoben habe, wird diese bei Christopher Balme als dritte Definition der Intermedialität formulierte Perspektive von Birgit Wiens als zielführend benannt, um intermediale Thea-

727 Dieses Vorgehen postulierte der Philosoph Jens Badura in seinem (unveröffentlichten) Vortrag an der Tagung „LaborARTorium“. Siehe: Badura: „Künstlerische Forschung – Kontexte einer Behauptung“.

728 Siehe: Rheinberger: „Experiment, Forschung, Kunst“, S.7. Vertiefend siehe Kapitel 1.7.1.

729 Balme: „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, S.19f.

terphänomene zu untersuchen.⁷³⁰ Im Rückblick erscheint mir besonders der bei Irina Rajewski artikuliert Gedankengang relevant, dass in intermedialen Konstellationen Elemente und/oder Strukturen des kontaktgebenden Mediums als „Ähnlichkeitsbeziehung“ zu oder sogar als „Kontamination des kontaktnehmenden Systems“ erlebbar werden.⁷³¹ In der spezifischen Konfiguration meiner Arbeit bergen die Begegnungen der lebenden und projizierten Körper immer ein intermediales Potenzial, da der Auftritt vermittelter Körper stets in einer „Ähnlichkeitsbeziehung“ zu den leibhaftigen Körpern steht. Auf der Bühne zeigt sich, wie die hybriden Körper ihr Bezugssystem kontaminieren und die Wahrnehmung des leibhaftigen Körpers verändern, wie sie Wahrnehmungsregister adaptieren, die gemeinhin dem lebenden Körper zugesprochen werden. Das digitale Video erscheint somit als künstlerisches Mittel, mit dem sich die tradierten Wahrnehmungsweisen des Körpers als Zuschreibungen realisieren und überprüfen lassen. Darüber hinaus ermöglicht der Ähnlichkeitsbezug zum/zur einzelnen Zuschauer*in, dass sich die Liquidisierung der Körperbilder auf die Wahrnehmung unserer eigenen Leibgrenzen auswirkt. Da das freie Flotieren der Körperbilder auch die apriorische Wahrnehmung von Zeit und Raum auf den Prüfstand stellen kann, müssen nicht nur unsere zeitgenössischen Körperbilder neu konfiguriert werden, wir stehen vor der Aufgabe, unseren reflexiven Standpunkt auch als Positioniertheit in der Zeit zu rekonstruieren. Intermedialität wird somit als szenisches Werkzeug entworfen, das sich eignet, die grundsätzliche Problematik der Vermitteltheit der sozialen Sphäre in einer mediatisierten Welt zu befragen.

Wie in den ersten Analysekapiteln aufgezeigt, erhielt die Projektion eines aus Gesichtsfragmenten zusammengesetzten Antlitzes in *Vox Humana* eine herausfordernde additive Leiblichkeit, während die lebendigen Körper der Darsteller*innen zurücktraten und eine verunsichernde Entfernung aufwiesen.⁷³² Die Videodarstellung des frag-

730 Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 34. Vertiefend siehe Kapitel 1.2: Der aktuelle Medienbegriff im theaterwissenschaftlichen Diskurs.

731 Siehe Rajewsky: *Intermedialität*, S. 164f.

732 Vertiefend siehe Zwischenresümee *Vox Humana* in Kapitel: Die geschlechtslose Deutlichkeit des Details.

mentierten Multividuums wies darüber hinaus existenzielle körperliche Äußerungen auf: Die belebende Notwendigkeit der Atmung oder die Fähigkeit zu erröten konnte von den Darsteller*innen auf die szenographische Maschine übertragen werden. Während die menschlichen Akteure zunehmend als entindividualisiert erschienen, konnte das Publikum die wachsende Affizierbarkeit eines anthropomorphen Bühnenobjekts erleben.⁷³³

Aufbauend auf der Analyse dieser vorgängig erstellten Musiktheaterproduktion entwickelten wir im Rahmen der Forschungsgruppe die Versuchsanordnung *Where Am I Now?*. Für die Erstellung des Video-Setups gingen wir von der Hypothese aus, dass die dem Antlitz in *Vox Humana* zugeschriebene Verlebendigung durch das Mapping auf eine bewegliche Puppe verstärkt werden kann. Die Projektion von Bewegungen eines Darstellers auf ein lebensgroßes menschenähnliches Objekt führte tatsächlich zu einer überraschenden Aktivierung der vermittelten Körper. Wenn Puppe und Projektion sich synchron bewegten, ergab sich aus der Addition der Vermittlungsschritte *Puppe* und *Projektion* eine verunsichernde sekundäre Leiblichkeit, die Zweifel über *Leblosigkeit* und *Beseeltheit* des Objekts weckte. Da die mithilfe der Projektion belebte Puppe (scheinbar) über ihr eigenes Auge-Hand-Feld verfügte, konnte den vermittelten Körpern darüber hinaus eine Ermächtigung, eine Hinwendung zur gegenständlichen Welt in einer „Korrelation von [...] Sehen und Tasten“⁷³⁴ zugeschrieben werden. Hier stellte sich für uns eine durchaus überraschende Wahrnehmung ein, denn wir schrieben dem hybriden Körper ein Performativwerden seiner Subjektposition zu, obwohl er die tatsächliche Verkörperung schuldig blieb. Die Versuchsanordnung konnte somit zeigen, dass die „Spannung zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper“⁷³⁵ nicht an die spezifische Materialität des lebendigen Körpers gebunden ist, sondern in einem Vexierspiel mit vermittelten, aber technisch verfügba-

733 Siehe Kapitel: Zwischen den Projektionsflächen.

734 Sychowski: „Korrelationen von Leib-sein und Leib-haben“, S. 11.

735 Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, S. 37.

ren Körpern dargeboten werden kann.⁷³⁶ Anstatt die leibhaftige Präsenz als Garant einer anthropologisch gegebenen *Conditio humana* zu bestätigen, kam in der performativen Erkundung des Video-Setups die Unkontrollierbarkeit des menschlichen Faktors zum Vorschein. Die Ungenauigkeit der Überlagerung von Puppe und Projektion konnte im Labor live konfiguriert werden und erschöpfte ihr Potenzial nicht darin, die „Abständigkeit des Menschen von sich selbst“ zu erproben,⁷³⁷ sondern verstärkte unsere Neugier darauf, Versuchsanordnungen zu erstellen, die darauf zielten, die Vermitteltheit von Aufführungssituationen zu befragen.

In unseren Versuchsanordnungen zu einzelnen Körperfragmenten gingen wir von Baudrillards Beobachtung aus, dass die Fragmentierung der Videobilder eine verunsichernde Entfernung erzeugt, da wir nicht den gewohnten Abstand der Bühne einnehmen können, der Körper scheint „zu nahe, um wahr zu sein“ und entzieht sich durch die Vermittlung als Tele-Bild gleichzeitig unserem Zugriff.⁷³⁸ Ausgehend von diesem trügerischen Distanz/Nähe-Verhältnis erprobten wir im Musiktheaterlabor die Entfernung, die wir heute zu den flüchtig gewordenen medialen Körpern einnehmen müssen, um sie neu wahrnehmen zu können.⁷³⁹ In den analysierten Beispielen ergab sich so die Möglichkeit, einzelne Verschiebungen der szenischen Ausdruckspotenziale zu untersuchen, die sich in den Referenzsystemen der vokalen Darbietung oder des Konzerts an den virtuellen Körperfragmenten diskutieren lassen.

In der Versuchsanordnung *Hand, Fuß und Mund* arbeiteten wir mit Videoaufnahmen einzelner Körperfragmente, die wir mit alternierenden Abspielgeschwindigkeiten einander gegenüberstellten. Wie vermutet, kamen die anfangs klar zu benennenden und nach spezifi-

736 Die Puppe ist im Vergleich zum menschlichen Körper nicht flüchtig, sie *wird* nicht, sondern sie *ist* und die Projektion ist nicht ephemere, sondern identisch wiederholbar und (theoretisch) nicht der Entropie unterworfen. Siehe Kapitel: *Where Am I Now?* Lebendige und unbeseelte Körper im Musiktheaterlabor.

737 Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, S. 246f.

738 Baudrillard: „Videowelt und fraktales Subjekt“, S. 122.

739 In Kapitel 2.1.4 wird die Baudrillard'sche Kritik durch den Rückgriff auf Adornos *Ästhetische Theorie* der Moderne ergänzt. Die Notwendigkeit der Fragmentierung beruht bei Adorno auf einer Kritik am Organon der Integration.

schen Referenzen ausgewählten, gestischen und mimischen Darstellungen von *Hand, Fuß und Mund* in Bewegung. In der Verlangsamung und Beschleunigung der Video- und Tonspuren ließen sich die je nach Körperteil unterschiedlichen Bruchkanten erkunden, an denen das einzelne Fragment von einem Wahrnehmungsregister in ein anderes kippt. Durchaus überraschend war hierbei, dass die einzelnen Körperteile, nach unserer Wahrnehmung, in den unterschiedlichen Abspielgeschwindigkeiten an gänzlich verschiedener Stelle zwischen Zeichenhaftigkeit der Bewegung und sinnfreier körperlicher Wirkung changierten, oder sogar mehrmals von einem Register in ein anderes wechselten.⁷⁴⁰

Im experimentellen Videosetup *Mundhoch4* nutzten wir die Projektion als szenisches Instrument, um die ambivalente Leiblichkeit der Gesangsdarbietung zu erkunden. Die Darstellerinnen konnten in einem performativen Spiel mit ihren projizierten Mündern die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers sichtbar machen und dem vor der Projektion stattfindenden musikalischen Artikulationsvorgang somit nach und nach seine Unbeschwertheit nehmen.⁷⁴¹

Eine ähnliche Kontamination der Bezugssysteme fand sich auch in der Analyse des *performative piece of music – Finger and Mouth* von François Sarhan. Während die erweiterten Musiziergesten der leibhaftig spielenden Hände des Pianisten zu Anfang auf einen szenischen Ausdruck zielten und sich dann zunehmend auf Körperbilder und -schemata reduzierten, die im Referenzsystem des Konzerts gemeinhin den Akt des Musizierens authentifizieren, verlief die vorproduzierte Videoaufnahme eines Mundes zuerst synchron zu einer onomatopoetischen Gesangsspur, um sich dann von dieser zu befreien und in diesem Kontrollverlust die Instabilität der Leiblichkeit zum Ausdruck zu bringen. Die Analyse arbeitete heraus, wie in dieser gegenläufigen Bewegung verdeckte ästhetisch-emotionale Erwartungen aktiviert wurden, die das Publikum in der Konzertsituation an den Körper des Virtuosen knüpft.⁷⁴²

Die in *MundHoch4* und *Finger and Mouth* konstatierte Reibung zwischen den leibhaftig anwesenden und den auf den Videos sicht-

740 Siehe Kapitel: *Hand, Fuß und Mund*: Zeitliche Manipulation und gestischer Ausdruck.

741 Siehe Kapitel: *MundHoch4*: Video als szenisches Instrument der Vokalperformance.

742 Siehe Kapitel 2.1.3.

baren Körperfragmenten wurde nicht zuletzt durch ihre äquivalente Vereinzelung ermöglicht. Durch Lichtgestaltung und Videodarstellung gleichsam vom Hintergrund befreit konnte das Augenmerk auf die changierende Ähnlichkeitsbeziehung der Fragmente gelenkt werden.⁷⁴³ Obwohl sie in den konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsdispositiven *Film* und *Konzert* gründeten, kam es zu Verschiebungen zwischen den Referenzsystemen ihrer Darstellung. In diesem Spiel mit Bedeutungskonventionen wurde zwischen den Körpern das kritische Potenzial intermedialer Bezugnahmen verhandelt. Die Akteure transportierten Formen der Präsentation, die ihnen herkömmlich nicht zugeschrieben werden. Der Vorgang der Anverwandlung führte zu einer Verschiebung der Zuschreibungen und ermöglichte eine Neukonfiguration der Körperbilder. Die den leibhaftigen wie vermittelten Körperfragmente ursprünglich zugeschriebenen Begrifflichkeiten befanden sich in einem fluktuierenden Zustand, sodass uns gewohnte Interpretationen zwischen den Fingern zerrannen.

Während der etwa einjährigen Arbeit an der *Lecture Performance How to Do Things with Words 2013* mussten wir nach und nach unsere anfängliche Fragestellung anpassen: Wo wir anfangs noch die „Unmittelbarkeit lebendiger Darstellung“ auf den Prüfstand stellen wollten, realisierten wir zunehmend, dass auch der Begriff der Vermitteltheit lediglich „Annahmen über Relationen“ formuliert und immer wieder neu interpretiert werden muss.⁷⁴⁴

In der Versuchsanordnung *How to Do Things with Words 2013* zitierten wir eine akademische Vortragssituation und stellten den Darsteller vor sein projiziertes Ebenbild. Der Blick des Publikums konnte zwischen dem leibhaftigen Körper des Darstellers und seinem phantasmatischen Filmkörper hin- und herwandern. In der Gegenüberstellung des elektroakustisch verstärkten Performers mit der Aufnahme und Livebearbeitung seiner Stimme wurde sichtbar, wie ästhetische Konventionen der singenden und sprechenden Stimme zitiert werden, um

743 Siehe hierzu Rajewsky: *Intermedialität*, S.162. Der dieser Arbeit zugrundeliegende Intermedialitätsbegriff wird vertiefend in Kapitel 1.2 erläutert.

744 Arndt: *Unmittelbarkeit*, S. 8f. Siehe Kapitel 2.3.1.

in der späteren Angleichung der Medien-Codes deutlich zu machen, dass sich Aufnahme und live-verstärkte Stimme gegenseitig auslöschten und (scheinbar) entmaterialisieren können.⁷⁴⁵ Korrespondierende Versuche mit digitalen Videomitschnitten einzelner Sequenzen und ihrer anschließenden Projektion wie Bildbearbeitung zeigten die Desemantisierung und Entmaterialisierung rhetorischer Gesten auf beiden Seiten und nährten den Zweifel an performativen wie virtuellen Körpern.

Eine überraschende Deutlichkeit erfuhr dieser Prozess der gegenseitigen Entmaterialisierung in einer der letzten Sequenzen, in der wir eine einfache Schauspielübung in einem Video-Setup adaptierten. Der Darsteller erhielt die Aufgabe, eine Videoaufnahme seiner zu Anfang der Präsentation improvisierten rhetorischen Gesten zu spiegeln. Die Spiegelübung zielte in unserem Forschungssetting darauf zu überprüfen, ob die gemeinhin dem führenden Darsteller attestierte „psychische Energie“⁷⁴⁶ der Verkörperung auch der Videoprojektion zugeschrieben werden kann. Das Ergebnis war von frappierender Deutlichkeit, der die Übung führende, vermittelte Körper erschien allen befragten Zuschauer*innen aktiver zu sein als der leibhaftig anwesende Körper. Zugleich wurde eine Umkehrung der erwarteten Darstellungsmodi sichtbar, denn unser Darsteller realisierte nach einiger Zeit, dass er einzig sein Scheitern an der performativen Aufgabe nutzen konnte, um die Blicke des Publikums wieder auf sich zu lenken. Letztlich musste er also die Vermitteltheit der eigenen Darstellung betonen, um dem Verblässen seiner leibhaftigen Präsenz entgegenzuwirken.⁷⁴⁷

In Anbetracht der kontinuierlichen Neukonfigurationen der untersuchten Körperbilder und der diagnostizierten Rochaden der ihnen zugeordneten Begrifflichkeiten richteten wir unsere Laborarbeit im Folgenden darauf aus, eine Umwertung des Performativen in der zeitgenössischen Medientheorie zu befragen. Ausgangspunkt der Untersuchung war die These, dass die Unmittelbarkeit der Darstellung heute nicht mehr als privilegierte Trägerin einer ontologischen Wahrheit

⁷⁴⁵ Siehe Kapitel: *How to Do Things with Words 2013*: Desemantisierung von Stimme und Geste.

⁷⁴⁶ Kirby: *A formalist theatre*. Zitiert nach: Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode*, S. 371.

⁷⁴⁷ Siehe Kapitel 2.3.2.

bestehen kann, sondern zunehmend als tragendes Element der mediatisierten Aufmerksamkeitsökonomie nutzbar gemacht wird. Im Rekurs auf das postspektakuläre Theorem analysierten wir, wie das Glücksversprechen der Präsenz in der Störung des Kamerabildes reflektiert werden kann: Anstatt den Körper der leibhaftigen Darsteller*in als Signifikanten des Begehrens produktiv zu machen, zeigen Videobilder des Körpers, denen ein Mangel eingeschrieben ist, das Begehren der Zuschauer*innen als Begehren.⁷⁴⁸

In der letzten Sequenz von *How to Do Things with Words 2013* versuchten wir, das kritische Potenzial nachzuvollziehen, das die vermittelten Körper unter dieser Prämisse entwickeln können. Der Darsteller agierte als Kameraoperator, filmte das Publikum und authentifizierte in einer medialen Face-to-Face Situation das Verhältnis von Zuschauer*in und Bühne, um den Zuschauerraum dann in einem abschließenden (und digital erzeugten) Kameraschwenk überraschend als *entleert* zu zeigen. In der Auslöschung der eigenen Anwesenheit auf dem Bildmedium erfuhr das Publikum einen Mangel in der verbindlichen medialen Darstellung ihrer Realität. Die Zuschauenden erlebten diese Umkehrung des Verhältnisses von Subjekt und Objekt als Entmachtung, sie konnten somit für einen kurzen Augenblick realisieren, wie es ist, der Heteronomie eines medialen Blickregimes ausgeliefert zu sein.⁷⁴⁹

In unserer performativen Installation *The Navidson Records* traten Videoübertragungen, Tonbandgeräte und die Live-Performance einer Stellvertreterin als Vermittler einer fundamentalen Abwesenheit auf. Um die multiplen Realisierungen der *Ent-fernung* des Protagonisten zu untersuchen, griffen wir auf die medienphilosophische Figuration des Boten zurück. Dieses Theorem bietet sich für die Analyse intermedialer Arbeiten an, da in ihm konstitutiv die Möglichkeit angelegt ist, das Zusammenwirken menschlicher und nichtmenschlicher Akteure als gleichwertig zu beschreiben. Sybille Krämer geht in ihrer Betrachtung von einem alltäglichen Mediengebrauch aus, d. h. die beschriebe-

748 In Kapitel 2.3.3. wird André Eiermanns Theorem und seine Publikation *Postspektakuläres Theater: die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* ausführlich vorgestellt.

749 Siehe Kapitel: Die subjektive, postdramatische und postspektakuläre Kamera.

nen Attribute des Botenmodells zielen auf eine mediale Transparenz, in der das Vermittelte „wie ein *Unmittelbares* in Erscheinung treten“ soll.⁷⁵⁰ In *The Navidson Records* konfrontierten wir die bei Krämer aus dem Alltagsgebrauch gewonnenen operativen Schritte (Abständigkeit, Heteronomie, Drittheit, Ersatzkörper, Fremdvergegenwärtigung) mit dem opaken Mediengebrauch des zeitgenössischen Musiktheaters. Die gleichzeitige Sichtbarkeit von Hervorbringung und Hervorgebrachtem machte fasslich, dass die Konstruktion von Unmittelbarkeit hier auf einer Abfolge von Vermittlungsschritten beruhte. Unmittelbarkeit wurde als paradoxes Konstrukt kenntlich gemacht, denn sie realisierte sich in der Akkumulation von herkömmlich als widersprüchlich wahrgenommenen Phänomenen der Vermittlung.⁷⁵¹

In der ebenfalls bei Krämer entlehnten Figuration der Spur verschiebt sich die Konstruktion von Sinn vom *Entsender* auf den *Empfänger* der Botschaft. In der parallel erstellten Videoinstallation *the navidson records revisited* wurden die Betrachter dazu eingeladen, sich auf die Suche nach Spuren zu machen. Im Zentrum der Installation befand sich ein Monitor mit einer Live-Übertragung. Diese Übertragung wurde durch Verweise auf unterschiedliche Zeitebenen und eine Addition von installativen Rahmungen als enigmatisches Spiel mit zeitlichen wie räumlichen Entfernungen inszeniert. Darüber hinaus experimentierten wir mit einer nicht-intentionalen Kameraführung, der Verursacher der Spur agierte somit als unwissender Vermittler. Die polysemische Entsendung führte zu einer Aktivierung der Zuschauenden als Spurenlesende. Gleichzeitig verwies die Spur auf die grundsätzliche Entzogenheit des Anderen, da im Spurenlesen die Unumkehrbarkeit der Zeit aufscheint. Die Gestaltung der Installation ermöglichte es somit, dass der Verursacher der Spuren als Körper gekennzeichnet wurde, der der Entropie allen Seins ausgeliefert ist.⁷⁵²

Wenn in *the navidson records revisited* die Frage aufgeworfen wurde, ob die in der Wiedergabe des Körpers angelegte Entfernung als Differenz zu denken ist, die vom Publikum nicht mehr durch interpreta-

750 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S.27f.

751 Siehe Kapitel 2.4.1.

752 Siehe Kapitel 2.4.2.

torische Akte in das Register der vertrauten Welt überführt werden kann, lenkte die letzte Versuchsanordnung aus unserer Arbeit zu *The Navidson Records* den Blick auf die Spur als Störung der Vermitteltheit, die nicht mehr auf eine Deutung zielt, sondern den medialen Prozess selbst als Mangel ausstellt. Wesentlicher Träger dieser Versuchsanordnung war eine durch die Videoprojektion angestoßene Auflösung von Sinn, die die szenischen Wirkmechanismen der anderen Akteure (Darsteller*innen, Kostüme, Apparaturen) kontaminierte. Hier wurde nicht nur erfahrbar, dass die Spurenlesenden Dinge in Medien verwandeln, sondern dass die Störung zu einer Re-konstruktion von Sinn durch die Zuschauenden aufrufen kann. In dieser letzten Versuchsanordnung wurden Prozesse der Transformation fruchtbar gemacht, die in einem Forschungsprozess nur einzuholen sind, wenn Improvisation und Zufall in der kollektiven Arbeit im Musiktheaterlabor zugelassen werden.⁷⁵³

Das letzte Analysekapitel widmete sich nochmals der Untersuchung einer zeitlichen Entfernung zwischen leibhaftigem und virtuellem Körper, dabei griff das zu untersuchende Video-Setup in der Zeit zurück, schritt zirkulär voran und aktualisierte sich in der Performance.⁷⁵⁴ In dieser fortlaufenden Rückwärtsbewegung berührte es sich mit der methodischen Setzung der vorliegenden Arbeit und bildete auch deshalb einen sinnvollen Endpunkt für das Narrativ der im Zuge der Dissertation ausgewerteten Feedback-Schleife. Die experimentelle Musiktheaterarbeit *aleXXX* von Alexander Dawo und Ole Hübner nutzte die digitale Videotechnik, um die Ambivalenz von Struktur und Ereignis zum Auftritt zu bringen. Sie entstand im Zusammentreffen von vorproduziertem Videomaterial, der gescipteten Improvisation eines Musikerdarstellers und dem Bild einer Livekamera, das als verzögerte Zeitschleife projiziert wurde. Die hybriden Konstellationen von Körper und Bild spielten mit der Überlagerung verschiedener Zeitebenen: Gegenwart, aktualisierte Vergangenheit und gerade Vergangenes stellten sich gegenseitig infrage. Die präsentische Wirkung der Akteure

753 Siehe Kapitel 2.4.3.

754 Siehe Kapitel 2.5.

wurde als Gestaltungsmittel genutzt, das die Zeitwahrnehmung verkomplizierte und das „makeup of reality“ der Zuschauenden auf den Prüfstand stellte.⁷⁵⁵ Wie im Analysekapitel vertiefend ausgeführt, kann die „inter-medial meta video experience“⁷⁵⁶ *aleXXXx* als beispielhafter Versuch gelesen werden, die Verkomplizierung der Präsenz auf die Bühne des Musiktheaters zu bringen.

In diesem Nachvollzug wesentlicher Stationen der Feedback-Schleife zwischen Theorie und Praxis wird eine fortlaufende Neujustierung der Forschungsfragen erkennbar, die es ermöglicht, unterschiedliche Darstellungsphänomene in den Blick zu nehmen. In unseren intermedialen Versuchsanordnungen beruhten die beobachteten Wahrnehmungsverschiebungen zwischen den leibhaftigen und vermittelten Körpern auf ihren je nach Konstellation relevanten medialen Bezugssystemen. Somit konnten in den unterschiedlichen Video-Setups zum Beispiel tradierte Wahrnehmungsweisen des theatralen Erlebens als „ästhetische Konventionen“ demaskiert,⁷⁵⁷ Referenzsysteme der musikalischen Darbietung hinterfragt oder kontingente Medien-Codes kritisiert werden. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich festhalten, dass unsere forschende Theaterpraxis diese Sinnzusammenhänge als Konstruktionen aufweisen und mit Erkenntnisgewinn für die vorliegende Dissertation modifizieren konnte. Auch steht außer Frage, dass diese Laborarbeit im Zuge der Verschriftlichung Anlass zu spannenden medienphilosophischen Reflexionen gab.

Im Sinne eines Ausblicks lässt sich an dieser Stelle eine Weiterentwicklung unserer Forschungsarbeit entwerfen, die nicht primär auf der Ebene der Phänomene und ihrer fluktuierenden Wahrnehmungsregister operiert, sondern verstärkt das *Wie* ihrer technischen Erzeugung analysiert.

755 Néill O'Dwyer: „The Cultural Critique of Bernard Stiegler“, S. 48.

756 Siehe hierzu die von Dawo und Hübner verfasste Beschreibung der Arbeit auf: <https://www.youtube.com/watch?v=uW-3HcgoaDM> (Stand: 14.06.2017).

757 Balme: „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, S.19f.

In den analysierten Versuchsanordnungen wurde sichtbar, dass der Auftritt der Videokörper gerade dort Erkenntnisse produziert, wo er seine Vermitteltheit nicht im Sinne einer medialen Transparenz verdeckt, sondern seine digitale Hervorbringung szenisch offenlegt und infolgedessen der Reflexion zugänglich macht. Die Fortführung der Untersuchung wäre gerade dann vielversprechend, wenn sie nicht nur versucht, die Verflechtung der digitaler Zeitobjekte mit der post-kapitalistischen Logik der Programmindustrie philosophisch zu denken, sondern die technischen Mittel der digitalen Erzeugung zu durchdringen und analytisch aufzuschlüsseln. Eine in diesem Sinne medientechnisch fundierte Neuausrichtung der Forschungsfrage wäre von aktueller Relevanz, da die zunehmende Virtualisierung unserer Lebenswelt mit einer verschärften Unanschaulichkeit der digitalen Prozesse in globalen Netzwerken einhergeht. Unter diesen Vorzeichen könnte die forschende Theaterpraxis tatsächlich „zur hypermedialen Trainingsmaschine“⁷⁵⁸ werden, mit der wir unsere Medienerfahrungen und -kompetenzen nicht nur überprüfen, sondern sinnvoll weiterentwickeln.

Eine zweite Weiterentwicklung unserer forschenden Theaterpraxis zu (und mit) den medial dargebotenen Körperbildern könnte ihre Impulse aus der Frage entwickeln, *welche* Körper auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters verhandelt werden.

Die vorliegende Dissertation argumentiert in der Beschreibung der Darstellungsphänomene mit diversen leibhaftigen und virtuellen Körperbildern. Sie verweist dabei zwar auf einzelne kritische (vor allem medienkritische) Diskurse, mischt sich aber nicht in die Deutungskämpfe um „kulturelle Bedeutungskonstruktionen“ ein, die in der Arena der Öffentlichkeit um „Geschlechteridentitäten und Körpervorstellungen“ geführt werden.⁷⁵⁹ Anstatt eine medientheoretische Perspektive zu wählen, wäre eine Weiterentwicklung der Untersuchung denkbar, die theater- und sozialwissenschaftliche Forschung vereint und ergründet, *welche* Körperbilder wie auf der Bühne zur Anschauung gebracht werden. Diese Neuausrichtung könnte die Normativität der

758 Boenisch: *KörPERformance 1.0*, S. 44.

759 Siehe: Elke Grittmann/Katharina Lobinger/Irene Neverla/Monika Pater (Hg.): *Körperbilder – Körperpraktiken. Visualisierung und Vergeschlechtlichung von Körpern in Medienkulturen*. Köln: Halem 2018, S. 10.

vorherrschenden binärgeschlechtlichen Körperbilder problematisieren oder marginalisierte Körper in das Zentrum der Betrachtung stellen. Eine Verbindung der beiden hier vorgeschlagenen Perspektivierungen könnte darin bestehen zu überlegen, wie Körper heute sukzessiv durch digitale Technologien erweitert werden. So wäre es vielversprechend zu ergründen, wie sich ein Forschungsansatz entwickelt, der ein Körperbild in den Fokus rückt, in dem die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt ausgesetzt wird, da „der individuelle Körper [als] Extension globaler Kommunikationstechnologien“ gedacht werden muss.⁷⁶⁰

760 Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*. Zitiert nach Preciado: *Testo Junkie*, S. 44.

Dank

Besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. David Roesner und meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Elke Bippus für die methodische Grundlegung, die intensive Betreuung der Dissertation und die nicht nachlassende Neugier auf die Ergebnisse meiner forschenden Theaterpraxis. Herzlich danken möchte ich auch dem Forschungsteam des SNF Forschungsprojekts „Performing Voice“ an der HKB Bern, ohne die Bereitschaft von Dr. Leo Dick, Cyrill Lim und Dana Pedemonte ungezählte Stunden im Musiktheaterlabor zu verbringen, wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Prof. em. Dr. Jürgen Schläder und dem Promotionsprogramm „ProART“ der LMU München sei gedankt für die große Unterstützung zu Beginn der Arbeit. Aus tiefstem Herzen danke ich schließlich meinen Eltern für ihren vielfältigen Support, Katharina Diebel für ihr unermüdliches Lektorat sowie Prof. em. Benedict Tonon für die inhaltliche Initialzündung.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: „Der Essay als Form“. In: Theodor W. Adorno (Hg.): *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981, S. 9–33.
- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden: Philosophische Frühschriften*. Bd. 1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2016 (= Gesammelte Schriften 7).
- Aghoro, Nathalie: „Textual Transformations: Experience, Mediation, and Reception in House of Leaves“. In: Sascha Pöhlmann (Hg.): *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2012, S. 63–76.
- Alberti, Leon Battista: *On Painting and on Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*. Übers. von Cecil Grayson. London: Phaidon 1972.
- Arndt, Andreas: *Unmittelbarkeit*. Berlin: Eule der Minerva 2013.
- Arndt, Andreas: „Historisches Wörterbuch der Philosophie online“. <https://www.schwabeonline.ch/> (Stand: 14.05.2019).
- Aronson, Arnold: *Looking into the abyss: essays on scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2005.
- Auner, Joseph: „Losing Your Voice. Sampled Speech and Song from the Uncanny to the Unremarkable“. In: Ulrik Ekman (Hg.): *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. O. O.: MIT Press 2013, S. 150–135.
- Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London; New York: Routledge 2008.
- Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam 2002.
- Badura, Jens: „Forschen mit Kunst, Keynote“. In: Dramaturgische Gesellschaft (Hg.): Oldenburg 2012. <http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/Jahreskonferenz/oldenburg-2012/> (Stand: 03.07.2018).
- Badura, Jens: „Philosophie als Performance“. In: Martin Tröndle, Julia Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 345–354.

- Badura, Jens: „Explorative Strategien. Anmerkungen zur Künstlerischen Forschung“. In: *What's Next* vom 12.09.2013. <http://whatsnext.net/005> (Stand: 19.06.2019).
- Badura, Jens: „Künstlerische Forschung – Kontexte einer Behauptung“. Gehalten auf: LMU München am 06. Dezember 2013. (unveröffentlichter Vortrag)
- Badura, Jens: „Erkenntnis (sinnliche)“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 43–48.
- Balme, Christopher: „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“. In: Christopher Balme, Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: Epodium 2004, S. 13–31.
- Balme, Christopher: *Intermediality: rethinking the relationship between theatre and media*. 2009. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10694> (Stand: 11.05.2018).
- Balme, Christopher: „Szenographie“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 347–349.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989.
- Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes und Seitz 1982.
- Baudrillard, Jean/Carlos Oliveira: „Die scheinbare Auferstehung der Geschichte als Anfang vom Ende. Jean Baudrillard im Gespräch mit Carlos Oliveira“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 10.04.1993, S. 3.
- Baudrillard, Jean: „Videowelt und fraktales Subjekt“. In: *Ars Electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologien*. Berlin: Merve 1989, S. 113–131.
- Baudrillard, Jean: *Der unmögliche Tausch*. Berlin: Merve 2000.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*. Hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg: F. Meiner 2007.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: „Drama“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 76–84.
- Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander-Verlag 2004.

- Beelte, Annedore: „Trivial Pursuit für Insider“, taz vom 09.06.2009, <https://www.taz.de/Archiv-Suche/!646936&s=Trivial+Pursuit+für+Insider+...&SuchRahmen=Print/> (Stand: 01.01.2019).
- Belliger, Andréa/David J. Krieger: *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater?“ In: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften 2, Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1977.
- Bense, Max: „Über den Essay und seine Prosa“. In: *Merkur* 1 (1947), S. 414–424.
- Bernstein, Joe/Kay von Beykpour: „Periscope“. In: *Periscope*. <https://www.pscp.tv> (Stand: 13.11.2019).
- Bippus, Elke: „Einleitung“. In: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich: Diaphanes 2012, S. 7–19.
- Bippus, Elke: „Künstlerische Forschung aus einer feministischen Perspektive“. In: *Bildpunkt Kunst, Forschung, Politik* (2018), H. 45, S. 4–7.
- Blossom, Robert: „On Filmstage“, in: *Tulane Drama Review* 11/1 (1966), S. 68–72.
- Boenisch, Peter M.: *KörPERformance 1.0: Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*. München: Epodium 2002.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München: W. Fink 1999.
- Bolter, Jay David/Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 2003.
- Brandstetter, Gabriele/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels: *Szenen des Virtuosen*. Bielefeld: Transcript 2016.
- Bresson, Robert: *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard 1975.
- Bronfen, Elisabeth: „Über Wahrheit und Lüge des Kinos“. In: *Die Zeit* 24 (2000), S. 42.
- Brümmer, Ludger: „Der Computer als Instrument der Synästhesie“. In: Akademie der Künste (Hg.): *zero „n“ one*. Berlin 2010.
- Busch, Kathrin: „Essay“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 235–238.

- Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990, S. 270–282.
- Cage, John: *Silence*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2012.
- Canetti, Elias: *Masse et puissance*. Übers. von Robert Rovini. Paris: Gallimard 1966.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a. Main: Fischer 2014.
- Chapple, Freda/Chiel Kattenbelt: *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam; New York: Rodopi 2006.
- Coelsch-Foisner, Sabine/Christopher Herzog (Hg.): *Visualisierung: Bildwissen – Wissensbilder. Wissenschaft und Kunst: Kulturelle Dynamiken/ Cultural Dynamics 4*. Heidelberg: Winter 2020, S. 197–234.
- Copeland, Roger: „The Presence of Mediation“. In: *Drama Review* 34 (1990), S. 28–44.
- Danielewski, Mark Z.: *House of leaves*. New York: Pantheon Books 2000.
- Deleuze, Gilles: *Schizophrenie und Gesellschaft Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2017.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974.
- Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie. Die différance. Ousia und gramme. Fines hominis. Signatur, Ereignis, Kontext*. Frankfurt a. Main: Ullstein 1976.
- Deufert, Katrin: „John Cages Theater der Präsenz“. Dissertation, FU Berlin 2001.
- Dick, Leo/Tassilo Tesche: „How to do things... Sprechaktexperimente im intermedialen Musiktheaterlabor“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 301–320.
- Dick, Leo: *Building Naurutopia*. O. O.: unveröffentlichtes Dokument 2016.
- Dick, Leo: „Music theatre as labyrinth: The extension of liminality in the production The Navidson Records by Till Wyler von Ballmoos and Tassilo Tesche“. In: *Studies in Musical Theatre* 11:2 (2017), S. 103–118.
- Dick, Leo: *Zwischen Konversation und Urlaut: Sprechauftritt und Ritual im „Composed Theatre“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.

- Dombois, Florian/Philipp Ursprung: „Kunst und Forschung. Ein Kriterienkatalog und eine Replik“. In: *Kunstbulletin* 2006, H.4. <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-4-2006/kunst-und-forschung> (Stand: 04.05.2019).
- Dombois, Florian: „Kunst als Forschung. Ein Rückblick. Florian Dombois im Interview mit Anna-Sophie Jürgens und Tassilo Tesche“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 33–42.
- Duwe, Claudia: *Zeit der Begegnung – Begegnung mit der Zeit: zeitliche Aspekte literarischen Lesens*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2004.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1973.
- Edelstein, David: „Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn“. In: *NYMag.com*. <http://nymag.com/movies/features/15622/> (Stand: 25.01.2019).
- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater: die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript 2009.
- Engell, Lorenz: „Tasten, wählen, denken: Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur.“ In: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe: *Medienphilosophie*, Frankfurt a. Main: Fischer 2003, S. 53–77.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Einzelheiten I: Bewusstseins-Industrie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1964.
- Ernst, Thomas: „»AAAAHHHHH!« Von Sprachkörpern, postdramatischem Theater und den Schreibwettbewerben der Restsubjekte in Rene Polleschs *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr*“. In: Carsten Würmann u. a. (Hg.): *Welt. Raum. Körper: Transformationen und Entgrenzungen Von Körper und Raum*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 237–254.
- Evans, Dylan: *Wörterbuch zur Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant 2002.
- Farrier, Stephen: „Approaching performance through praxis“. In: *Studies in Theatre and Performance*. 25 (2005), S. 144–129.
- Felman, Shoshana: *The scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Stanford, Cal.: Stanford University Press 2003.

- Felman, Shoshana: *The literary speech act: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1983.
- Finter, Helga: „Das Kameraauge des postmodernen Theaters“. In: Christian W. Thomsen (Hg.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg: Winter 1985.
- Fischer, Joachim: „Figuren und Funktionen der Tertiärität. Zur Sozialtheorie der Medien“. In: Michael Joachim, Markus Schäffauer (Hg.): *Massenmedien und Alterität*. Frankfurt a. Main: Vervuert 2004, S.78–86.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft: eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Francke 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, eBook 2012.
- Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S.152–160.
- Fiske, John: *Lesarten des Populären*. Wien: Turia und Kant 2000.
- Flusser, Vilém: *Nachgeschichte: eine korrigierte Geschichtsschreibung*. Mannheim: Bollmann 1993.
- Flusser, Vilém: *Die Revolution der Bilder*. Köln: Bollmann 1995.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1992.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: Anna Freud (Hg.): *Gesammelte Werke. Zwölfter Band*. Frankfurt a. Main: Fischer 1966, S.268–229.
- Giesekam, Greg: *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave 2007.
- Goebbels, Heiner: „Text as Landscape. With the Qualities of Libretto, Even if Unsung.“ In: *Performance Research* 2 (1997), S.61–65.
- Goebbels, Heiner: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012.
- Goebbels, Heiner: „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“. In: Heiner Goebbels (Hg.): *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.11–21.
- Goebbels, Heiner: „Real Time in Oberplan – StifTERS Dinge als ein Theater der Entschleunigung“. In: Heiner Goebbels (Hg.): *Heiner Goebbels – Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.59–70.

- Goebbels, Heiner: „Eine riesige Holzpistole“. In: Heiner Goebbels (Hg.): *Heiner Goebbels – Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.142–150.
- Grittmann, Elke/Katharina Lobinger/Irene Neverla/Monika Pater (Hg.): *Körperbilder – Körperpraktiken. Visualisierung und Vergeschlechtlichung von Körpern in Medienkulturen*. Köln: Halem 2018.
- Haarmann, Anke: „Methodologie“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S.85–88.
- Hambruch, Paul: *Ergebnisse der Südsee-Expeditionen 1908–1910*. Hamburg: Friederichsen 1914.
- Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. von Carmen Hammer, Immanuel Stieß. Frankfurt a. Main: Campus 1995.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: M. Niemeyer 2001.
- Heider, Fritz: *Ding und Medium*. Berlin-Schlachtensee: Weltkreis-Verlag 1927.
- Herding, Klaus/Gerlinde Gehrig: „Einleitung“. In: Klaus Herding, Gerlinde Gehrig: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S.7–17.
- Hirte, Marion/Malte Ubenauf: „Editorial – Münchener Biennale“. <http://archive2016.muenchener-biennale.de/editorial/> (Stand: 28.06.2019).
- Hitzler, Ronald/Anne Honer: „Vom Alltag der Forschung: Bemerkungen zu Knorr Cetinas wissenschaftssoziologischem Ansatz“. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* (1989), H. 4, S.26–33.
- Huber, Sebastian: „A House of One's Own: House of Leaves as a Modernist Text“. In: Sascha Pöhlmann (Hg.): *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2012, S.123–136.
- Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins: mit den Texten aus der Erstausgabe und dem Nachlass*. Hg. von Rudolf Bernet. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013.
- Jacobi, Friedrich Heinrich/Irmgard-Maria Piske/Klaus Hammacher: *Schriften zum Spinozastreit*. Bd. 1. Hamburg: Meiner 1998.

- Jäger, Ludwig: „Störung und Transparenz“. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S.73–35.
- Jenselius, Alexander u. a.: „Musical Gestures: concepts and methods in research“. In: *Musical Gestures Sound Movement Meaning* (2009), S.1–22. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203863411> (Stand: 17.09.2019).
- Jentzsch, Cornelia: „Die Songline in Canettis Denken“. <https://www.heiner-goebbels.com/en/archive/texts/articles/read/119> (Stand: 31.07.2019).
- Jentsch, Ernst: *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Halle a. S.: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 1906.
- Jones, Robert Edmond: *The Dramatic Imagination: reflections and speculations on the art of the theatre*. New York: Duell, Sloan and Pearce 1941.
- Jürgens, Anna-Sophie/Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015.
- Jürgens, Anna-Sophie: „Das versehrte Lachen – Neomodernes Gewaltclowns in der Literatur“. In: Kevin Liggieri (Hg.): „Fröhliche Wissenschaft“: *Zur Genealogie des Lachens*. Freiburg i. Breisgau: Herder 2016, S.296–318.
- Juhnke, Karl: „Subjektive Kamera“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=758> (Stand: 27.06.2019).
- Juslin, Patrik N.: „From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions“. In: *Physics of Life Reviews* 10 (2013), S.235–266.
- Kacem, Mehdi Belhaj: *Inästhetik und Mimesis: Badiou, Lacoue-Labarthe und die Frage der Kunst*. Berlin: Merve 2011.
- Kant, Immanuel: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hg. von Horst Brandt, Ernst Cassirer. Hamburg: Meiner 1999.
- Kaschuba, Wolfgang: *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München: C. H. Beck 2012.
- Kattenbelt, Chiel: „Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien“. In: Henri Schoenmakers u. a. (Hg.): *Theater und Medien*. Bielefeld: Transcript 2015, S.125–132.
- Kendon, Adam: *Gesture: visible action as utterance*. New York: Cambridge University Press 2008.

- Kim, Jin Hyun: „Embodiment musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstrumentes“. In: Michael Harenberg, Daniel Weissberg (Hg.): *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: Transcript 2010, S.105–117.
- Kirby, Michael: „On acting and not-acting“. In: Gregory Battcock, Robert Nickas (Hg.): *The Art of performance: a critical anthology*. New York: Plume 1984, S.97–117.
- Kirby, Michael: *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1987.
- Kirnbauer, Martin: „Fundgruben für Kagels Klangerzeuger. Vom Antiken Theater bis zum objet trouvé“. In: Michael Kunkel u. a. (Hg.): *Der Schall: Mauricio Kagels Instrumentarium*. Saarbrücken: Pfau 2009, S.15–28.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800, 1900*. München: Fink 1995.
- Knorr-Cetina, Karin/Rom Harré: *Die Fabrikation von Erkenntnis: zur Anthropologie der Naturwissenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1984.
- Kolesch, Doris: „Auftritt“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S.28–26.
- Kostis, Dimos: „Use of speech and prosody in Composed Theatre“. In: Adrian Leemann u. a. (Hg.): *Trends in phonetics and phonology*. 2015.
- Krajnik, Robert: *Vom Theater zum Cyberspace. Körperinszenierungen zwischen Selbst und Algorithmus*. Bielefeld: Transcript 2016.
- Krämer, Sybille: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2002, S.323–346.
- Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004.
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2008.
- Kramer, Wolfgang: *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt: zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*. Münster; New York: Waxmann 1998.
- Kubler, George: *Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1982.
- Kühn, Björn/Anna Romanenko: „Blush, Drei Versuche zum Erröten“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: For-*

- schung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 269–280.
- Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964)*. Übers. von Norbert Haas. Olten; Freiburg i. Breisgau: Walter 1980.
- Laitzsch, Juliane: „Beutezüge an den Rändern des Gegenstandes, I Take Part and the Part Takes Me“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 257–268.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur- Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2007.
- Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie: Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlin: B Books 2002.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren 2015.
- Lehmann, Harry: „Digitale Infiltrationen: die gehaltsästhetische Wende der Neuen Musik“. In: *Dissonance* (2012), H. 117, S. 4–10.
- Lengersdorf, Diana/Matthias Wieser: *Schlüsselwerke der Science & Technology Studies*. Berlin: Springer 2014.
- Levinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg i. Breisgau; München: K. Alber 1983.
- Liggieri, Kevin: „Diskursive Materialität. Das Labor als Ort ästhetischer Aufschreibssysteme“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 59–72.
- Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Aachen: Shaker 2010.
- Lohr, Günther: *Körpertext: Historische Semiotik der komischen Praxis*. Berlin: Springer-Verlag 2013.
- Lothringer13.com: „The Navidson Records – Lothringer 13 Halle“. <https://www.lothringer13.com/veranstaltungen/the-navidson-records/> (Stand: 13.08.2019).
- McLuhan, Herbert Marshall: *Understanding media: the extensions of man*. London: Routledge classics 2008.

- Mathias, Emanuel: „Grenzen der Objektivität. Ein Wahrnehmungsexperiment am Bauhaus Dessau“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 229–242.
- Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater: eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript 2012.
- McCullough, Christopher: *Theatre praxis: teaching drama through practice*. Houndmills: MacMillan 1998.
- Meineck, Sebastian: „Termin beim ASMR-Doktor: Kopf-Orgasmus durch Geflüster“. In: *Spiegel Online* vom 27.05.2015. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/asmr-kopf-orgasmus-durch-gefluester-ein-selbstversuch-a-1035567.html> (Stand: 09.02.2019).
- Miller, Henry: *Das Lächeln am Fuße der Leiter*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1969.
- Modellromantik.uni.jena.de: „Forschungsprofil – Modell Romantik“. In: *DFG Graduiertenkolleg an der Friedrich-Schiller-Universität Jena*. <http://modellromantik.uni-jena.de/forschungsprofil/> (Stand: 27.05.2019).
- Mundi, Thorsten: *Benno, fieps Dich rein! Die Probensprache des Theaters als Medium der Bedeutungsproduktion*. Frankfurt a. Main: Peter Lang 2005.
- Norman, Sally Jane: „Schauspielende Körper: Erscheinungen, Blut und Eingeweide“. In: *Kunstforum International* 133 (1996), H. Die Zukunft des Körpers II, S. 143–149.
- Oberender, Thomas: „Das Drama des Sehens. Live-Video auf der Bühne oder die Politik des Blicks“. In: *Dramaturg* 1 (2004), S. 15–21.
- O’Dwyer, Néill: „The Cultural Critique of Bernard Stiegler. Reflecting on the Computational Performances of Klaus Obermaier“. In: Matthew Causey, Emma Meehan, Néill O’Dwyer (Hg.): *The performing subject in the space of technology: through the virtual, toward the real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015, S. 34–52.
- Otto, Ulf: *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Pavis, Patrice: „Medien auf der Bühne“. In: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.): *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 115–130.

- Peters, Jens: „Narration and dialogue in contemporary British and German-language drama“. Dissertation 2013. <http://hdl.handle.net/10871/14393> (Stand: 17.09.2019).
- Peyret, Jean-François: „Texte, scène et vidéo“. In: Beatrice Picon-Vallin (Hg.): *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne.: L'Age d'homme 1998.
- Piccini, Angela: „An Historiographic Perspective on Practice as Research“. In: *Studies in Theatre and Performance* 23 (2004), S.191–207.
- Plessner, Helmuth: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003.
- Podrez, Peter: „Unheimlich lebendig. Haunted houses im Horrorfilm“. In: Florian Lehmann (Hg.): *Ordnungen des Unheimlichen: Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2016, S.263–278.
- Poller, Tom R.: „...wie die Zeit vergeht...“, <http://trpoller.de/WebsiteContent/wie%20die%20zeit%20vergeht.pdf> (Stand: 01.01.2020).
- Polzer, Berno O./Thomas Schäfer (Hg.): „Werkstattgespräch Machinations. Nathalie Singer im Gespräch mit Georges Aperghis“. In: *Katalog Wien Modern*. Saarbrücken: Pfau 2001.
- Popper, Karl Raimund: *Logik der Forschung*. Tübingen: J. C. B. Mohr 1976.
- Power, Cormac: *Presence in Play: a Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Amsterdam: Rodopi 2008.
- Preciado, Paul B.: *Testo Junkie*. Übers. von Stephan Geene. Berlin: b-books 2016.
- Pruner, Michel: *La fabrique du théâtre*. 2005. https://login.proxy.bib.uottawa.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/BU-Ottawa/fiche_livre.asp?idprod=343284 (Stand: 04.09.2018).
- Pruys, Guido Marc: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke 2008.
- Ramming, Ulrike: „Rezension: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität“ (Juli 2009). In: *Universität Stuttgart, Institut für Philosophie*. <https://ub.fau.de/wp-content/uploads/kritikon/kraemer.pdf>.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003.

- Rebentisch, Juliane: „Spektakel“. <https://www.textezurkunst.de/66/spektakel/> (Stand: 12.04.2019).
- Rebstock, Matthias/David Roesner: *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect 2013.
- Rebstock, Matthias: „Spielarten Freien Musiktheaters in Europa“. In: Manfred von Brauneck (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 559–611.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2006.
- Rheinberger, Hans-Jörg: „Experiment, Forschung, Kunst“. In: *Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft* (2012), S. 9–12.
- Rheinberger, Hans-Jörg: „Labor“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 311–314.
- Risi, Clemens: „Der Rhythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung. Raum der Musik und Musik des Raumes in Heiner Goebbels’ Eraritaritjaka“. In: Kati Röttger (Hg.): *Welt – Bild – Theater. Bildästhetik im Bühnenraum*. Bd. 1. Tübingen: Narr 2010, S. 243–250.
- Roesner, David: „The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre“. In: *Contemporary Theatre Review* 18 (2008), S. 44–55.
- Roesner, David: „Practice-as-Research – Paradox mit Potential“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 25–31.
- Röller, Nils: „Stocken, Stottern, Tappen. Zum Stock als Universalgerät“. In: Departement Kunst und Medien Z, Giaco Schiesser, Christoph Brunner (Hg.): *Praktiken des Experimentierens*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2012, S. 114–125.
- Rose, Anette: „Sichtbarmachung als Wissensproduktion, Zur künstlerischen Methode der Enzyklopädie der Handhabungen“. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 199–212.

- Roselt, Jens (Hg.): *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock – bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander-Verlag 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Schriften zur Kulturkritik*. Hg. von Kurt Weigand. Hamburg: Meiner 1983.
- Saegesser, Marcel: „Creating technical media music within a digitized world – a personal approach“. In: Blog Tobias Reber 2013. <https://tobiasreber.tumblr.com/post/47439529201/creating-technical-media-music-within-a-digitized> (Stand: 17.06.2019).
- Sarhan, François: *Finger and Mouth. Partitur*. O. O. u. J.: unveröffentlichtes Dokument.
- Scheuermann, Arne/Yeboaa Ofosu: „Scheuermann: Zur Situation der künstlerischen Forschung“. In: Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Hg.): *Kunst und künstlerische Forschung: Musik, Kunst, Design, Literatur, Tanz*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2010, S. 214–223.
- Schiller, Friedrich: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“. In: Projekt Gutenberg. <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schaubuhne-als-eine-moralische-anstalt-betrachtet-3328/1> (Stand: 17.06.2019).
- Schindler, Ines u. a.: *Measuring Aesthetic Emotions: A Review of the Literature and a New Assessment Tool*. 2017. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:3-436938> (Stand: 11.02.2019).
- Schlickers, Sabine Schlickers: „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und ‚verstörendes Erzählen‘ in Literatur und Film“. In: *DIEGESIS* 4 (2015), H. 1. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/190> (Stand: 30.07.2019).
- Schmiegel, Cathrin: „5 Fakten zum Bowie-Video von ‚Where Are We Now?‘“. In: *Rolling Stone* (11. Januar 2013). <https://www.rollingstone.de/5-fakten-zum-bowie-video-von-where-are-we-now-356424/> (Stand: 15.10.2018).
- Schmitz, Sigrid: „Cyborgs, situiertes Wissen und das Chthulucene“. <https://soziopolis.de/erinnern/klassiker/artikel/cyborgs-situiertes-wissen-und-das-chthulucene/> (Stand: 12.09.2018).
- Schneider, Wolfgang: „Zur Relevanz der Figur des Parasiten für die Theorie sozialer Systeme“. In: Stephan Lessenich (Hg.): *Routinen der Krise – Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014*. Bd. 37. 2015 (= DSG Verhandlungsband 2014).

- Schütz, Alfred: *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1971.
- Schwingeler, Stephan: *Kunstwerk Computerspiel – digitale Spiele als künstlerisches Material: eine bildwissenschaftliche und medientheoretische Analyse*. Bielefeld: Transcript 2014.
- Seier, Andrea: „Un/Verträglichkeiten: Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“. In: Tobias Conradi, Heike Derwanz, Florian Muhle (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*. Paderborn: Fink 2013. S.151–172.
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981.
- Siegert, Bernhard: „Vögel, Engel und Gesandte: Alteuropas Übertragungsmedien“. In: Horst Wenzel (Hg.): *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*. Berlin: Schmidt 1997, S.45–62.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: Transcript, eBook 2006.
- Sloterdijk, Peter: *Sphären 2 – Globen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1999.
- Sorgner, Stefan Lorenz/Jaime del Val: „Ein Metahumanistisches Manifest“. In: metabody.eu 2016, <http://metabody.eu/wp-content/uploads/2016/02/MetahumanistischesManifest-german.pdf>, (Stand:01.01.2019)
- Spektrum.de: „Spur“. In: *Metzler Lexikon Philosophie*. <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/spur/1936> (Stand: 21.08.2019).
- Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005.
- Steffen, Jorge: „Das perspektiverzeugende Medium in der ‚Confessional Poetry‘ am Beispiel von Sylvia Plath, Anne Sexton, Robert Lowell und John Berryman“. Technische Universität Berlin, 2008.
- Stegemann, Bernd: *Schauspielen Theorie*. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2011.
- Stiegler, Bernard: „The Age of De-Proletarianisation: Art and Teaching in Post-Consumerist Culture“, In: *Art Futures – Current Issues in Higher Arts Education* 2010, S.10–19. https://www.academia.edu/12693501/Bernard_Stiegler_The_Age_of_De-Proletarianisation_Art_and_Teaching_in_Post-Consumerist_Culture_2010_ (Stand: 01.01.2020)
- Stiegler, Bernard: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*. Hg. von Erich Hörl. Zürich: Diaphanes 2009.

- Teichert, Dieter: „Medienphilosophie des Theaters“. In: Mike Sandbothe (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin, Boston: de Gruyter 2005.
- Tesche, Tassilo: „Presenting Unpresent Voices. Stimme und Computer im experimentellen Musiktheaterlabor“. In: Anne-May Krüger, Leo Dick (Hg.): *Performing Voice: Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Friedberg: Pfau 2019, S.165–149.
- Thenavidsons.com: „About“, In: <http://thenavidsons.com/about/> (Stand: 20.08.2019)
- Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien: kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2002.
- Traue, Boris: *Die Transformation der Erfahrung durch Zeit- und Netzmedien: zur Technizität, Reflexivität und Kritikalität des Wissens*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012. <http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/28883> (Stand: 05.05.2019).
- Tröndle, Martin: „Eine Konzerttheorie“. In: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert II, Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: Transcript 2018, S.25–52.
- Turner, Victor: „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage“. In: June Helm (Hg.): *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle: University of Washington Press 1964, S. 4–20.
- Varopoulou, Helene: „Musikalisierung der Theaterzeichen“. Vortrag gehalten auf: *1. Internationale Sommerakademie*, Frankfurt a. Main, August 1998.
- Vöckler, Kai: „Die Stadt und ihr Imaginäres: Raumbilder des Städtischen“. Dissertation, Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, 2012.
- von Brincken, Jörg: *Tours de force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 2006.
- von Eichendorff, Joseph: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. Berlin: Hofenberg 2016.
- von Herrmann, Hans-Christian: „Medialität“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler 2014.
- von Hofmannsthal, Hugo: *Buch der Freunde*. Leipzig: Insel 1922.
- von Kaenel, Silvie: „Was vermag Video auf dem Theater?“ In: Andreas Kotte, Frank Gerber (Hg.): *Theater im Kasten: Rimini Protokoll, Cas-*

- torfs *Video, Beuys & Schlingensiefel, Lars von Trier*. Zürich: Chronos 2007, S. 91–160.
- von Sychowski, Gaja: „Korrelationen von Leib-sein und Leib-haben – Helmuth Plessners anthropologische Grundfiguren der *Conditio humana* als Grundlagen einer Pädagogischen Anthropologie und poststrukturalistischer (Körper-)Utopien“. (2012), S. 35–1. https://www.pedocs.de/volltexte/5579/2012/pdf/Sychowski_2012_Korrelationen_von_Leib_sein_und_Leib_haben_D_A.pdf (Stand: 05.01.2020).
- Wacker, Valérie: „Netzwelt – Viral, ansteckend, angenehm: Kribbel-Videos auf Youtube“. In: *Schweizer Radio und Fernsehen* (09. August 2013). <https://www.srf.ch/kultur/netzwelt/viral-ansteckend-angenehm-kribbel-videos-auf-youtube> (Stand: 07.08.2019).
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: O. Wigand 1850.
- Wahl, Christine/Thomas Oberender: „Theater und Immersion. ‚Man tritt selbst in den Raum ein‘“ (November 2017). In: *@GI_weltweit*. <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/21047908.html> (Stand: 17.09.2018).
- Weber, Gabrielle: „Viele Schwellen überschritten. Die Münchener Biennale unter dem Titel ‚OmU‘“ (16. Juni 2016). In: *Schweizer Musikzeitung*. <https://www.musikzeitung.ch/de/berichte/konzerte-festivals/2016/muenchener-biennale.html> (Stand: 13.08.2019).
- Wehren, Julia: „Aufführung“. In: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: Diaphanes 2015, S. 231–234.
- Weissberg, Daniel: „Klangerzeugung als Drama und Resonanzphänomen“. In: Michael Harenberg, Daniel Weissberg (Hg.): *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 173–182.
- Wiens, Birgit: *Intermediale Szenographie: Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014.
- Winkler, Hartmut: „How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer“. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 97–112.
- Wirth, Uwe: *Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2002.

- Zeno.org: „Auflösung, musikalische“. In: *Damen Conversations Lexikon*. Bd. 1. Leipzig 1834, S. 360–361. <http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834/A/Aufl%C3%B6sung,+musikalische> (Stand: 02.07.2018).
- Žižek, Slavoj: *Lacan in Hollywood*. Wien: Turia + Kant 2000.
- Žižek, Slavoj u. a.: *Mehr-Geniessen: Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia + Kant 2000.
- Žižek, Slavoj: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005.
- Žižek, Slavoj: *Parallaxe*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2006.

Bild- und Videoquellen

- David Bowie, Tony Oursler: *Where Are We Now?* (2013), https://www.youtube.com/watch?v=QWtsV5o_-p4 (Stand: 27.01.2019).
- Dinos Chapman, Jake Chapman: *Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model* (1995), <http://jakeanddinoschapman.com/works/zygotic-acceleration-biogenetic-de-sublimated-libidinal-model-enlarged-x-1000/> (Stand: 26.01.2019).
- Michael Beil: *sugar water* (2015), <https://www.youtube.com/watch?v=QR9bzetbSRw> (Stand: 05.01.2020).
- Alexander Dawo, Ole Hübner: *aleXXxX* (2015), <https://www.youtube.com/watch?v=uW-3HcgoaDM> (Stand: 14.06.2017).
- Leo Dick, Marcel Saegesser, Tassilo Tesche: *Vox Humana*-Ausschnitte (2009), <https://vimeo.com/150768401> (Stand: 05.01.2020).
- Heiner Goebbels: *Eraritjaritjaka – musée des phrases* (2004), DVD der Videobibliothek der Theaterwissenschaft München – Signatur: D 1b Goeb 2.
- IMDb: *The Blair Witch Project* (1999), <https://www.imdb.com/title/tt0185937/> (abgerufen am 20.01.2019).
- Daniel Kötter: *TWO* (2007), <http://www.danielkoetter.de/projekte/two> (Stand: 05.07.2019).
- Masahiro Mori: *Uncanny Valley* (1970), https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mori_Uncanny_Valley.svg (Stand: 05.01.2020).
- Bruce Naumann: *Clown Torture* (1987): <https://www.artic.edu/artworks/146989/clown-torture> (Stand: 18.02.2019)
- Tony Oursler: *Guilty* (1995), <https://mcchicago.org/Collection/Items/1995/Tony-Oursler-Guilty-1995?locale=en> (Stand: 24.10.2018).
- François Sarhan: *Finger and Mouth* (2017), <https://www.youtube.com/watch?v=J7dmvGoUMOI> (Stand: 23.01.2019).
- Don Slepian: *Plaisir Synthétique* (1983), <https://www.youtube.com/watch?v=Xewxu3MPPLc> (Stand: 29.05.2018).
- softlygaloshes: „[BINAURAL ASMR] Reading Lorem Ipsum! (Latin gibberish, ear to ear whispering)“, <https://www.youtube.com/watch?v=af2wLahd8WM> (Stand: 18.06.2019).

Willem Swanenburgh: *Anatomisches Theater der Universität Leiden* (1610), https://de.wikipedia.org/wiki/Anatomisches_Theater#/media/File:Anatomical_theatre_Leiden.jpg (Stand: 09.01.2020).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1/9: Leo Dick, Marcel Saegesser, Tassilo Tesche: *Vox Humana*, Hauptprobe vom 28.05.2009, Oldenburgisches Staatstheater, Foto: Andreas Etter.
- Abb. 2–8: Leo Dick, Marcel Saegesser, Tassilo Tesche: *Vox Humana*, Generalprobe vom 02.06.2009, Oldenburgisches Staatstheater, Foto: Tassilo Tesche.
- Abb. 10/11: Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *MundHoch4* (bei *The Navidson Records*), Vorstellung am 02.06.2016, Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater, Foto: Tassilo Tesche.
- Abb. 12: Leo Dick, Cyrill Lim, Tassilo Tesche: *Hand, Fuß und Mund*, Versuchsanordnung am 02.03.2013, Blackbox HKB, Foto: Tassilo Tesche.
- Abb. 13: François Sarhan: *Finger and Mouth*, Skizze aus Partitur, 2017 (unveröffentlichtes Dokument).
- Abb. 14/15: François Sarhan: *Finger and Mouth*, Videostill von Youtube-Dokument der Vorstellung am 10.12.2017, Wien Modern Festival (Video: François Sarhan).
- Abb. 16–19: Leo Dick, Tassilo Tesche: *Where Am I Now?* Versuchsanordnung am 03.03.2013, Blackbox HKB, Fotos: Leo Dick.
- Abb. 20/21/23: Leo Dick, Cyrill Lim, Dana Pedemonte, Tassilo Tesche: *How to Do Things with Words*, Arbeitsmaterialien der Präsentation am 28.11.2013 bei der Tagung „digital stage“ ZHdK Zürich.
- Abb. 22/24–32: Leo Dick, Cyrill Lim, Dana Pedemonte, Tassilo Tesche: *How to Do Things with Words*, Präsentation am 28.11.2013 bei der Tagung „digital stage“ ZHdK Zürich, Videostill der Dokumentation (Kamera: Dana Pedemonte).
- Abb. 33: Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *The Navidson Records*, Generalprobe am 28.05.2016, Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater, Foto: Franz Kimmel.
- Abb. 34/35: Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *The Navidson Records*, Vorstellung am 02.06.2016, Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater, Videostill/Foto: Tassilo Tesche.
- Abb. 36: Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *The Navidson Records*, Vorstellung am 02.06.2016, Periscope Livestream zu Kristian Hverring nach

Riga, Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater, Videostill: Tassilo Tesche.

Abb. 37: Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *The Navidson Records*, Begehung der Lothringer13 am 03. Juni 2015, Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater, Foto: Tassilo Tesche.

Abb. 38: Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *The Navidson Records*, Vorstellung am 02.06.2016, Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater, Foto: Tassilo Tesche.

Abb. 39: Tassilo Tesche: Entwurfsskizze der Installation *the navidson records revisited*.

Abb. 40: Ole Hübner, Jakob Boeckh, Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *the navidson records revisited*, Präsentation am 03. Juni 2015, Theatermaschine Gießen, Foto: Jakob Boeckh.

Abb. 41: Tassilo Tesche, Till Wyler von Ballmoos: *The Navidson Records*, Vorstellung am 01.06.2016, Münchener Biennale, Internationales Festival für neues Musiktheater, Videostill: Tassilo Tesche.

Abb. 42/43: Alexander Dawo, Ole Hübner: *aleXXxX*, Videostill von YouTube-Dokument der Vorstellung am 26.06.2015, HfMT Köln (Video: Ole Hübner).

Ich bedanke mich bei Jakob Boeckh, Leo Dick, Andreas Etter, Ole Hübner, Franz Kimmel, Dana Pedemonte und François Sarhan für die Erlaubnis, die gekennzeichneten Bilder für die Publikation im Rahmen der Dissertation zu nutzen.

Auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters interagieren die leibhaftigen Darsteller*innen mit digital prozessierten Körperbildern, die sich auf Monitoren oder als Videoprojektionen materialisieren. Der Auftritt dieser errechneten Körper stellt die theatrale Dimension der gemeinschaftlichen und unmittelbaren Erfahrung von Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Körperlichkeit infrage und verschiebt den Fokus der Betrachtung auf die Vermitteltheit der Aufführungssituation.

Ausgehend von dieser Diagnose diskutiert Tassilo Tesche Musiktheater als intermediales Gefüge: Welche Wahrnehmungsverchiebungen lassen sich zwischen leibhaftigen und vermittelten Körpern feststellen? Wie werden szenische Referenzen und Mediacodes transformiert? Aber auch: Wie schreiben sich Medien- gewohnheiten und -kompetenzen in die Musiktheaterarbeit ein?

Diese Fragen untersucht die vorliegende Promotion mit einem spezifischen methodischen Ansatz: Im Musiktheaterlabor werden praktische Versuchsanordnungen realisiert, deren theaterwissenschaftliche Reflexion wieder zu neuen Experimenten Anlass gibt.

Wissenschaftliche Analyse und forschende Theaterpraxis ergä- nzen sich in einer Feedback-Schleife aus Theorie und Praxis.

Tassilo Tesche ist Szenograph; der Fokus seiner Theaterarbeit liegt auf der Entwicklung zeitgenössischer Musiktheaterproduktionen. Diese vom Graduiertenkolleg „ProArt“ der LMU München geför- derte Promotion beruht auf seiner forschenden Theaterpraxis als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Hochschule der Künste Bern. Er publiziert zu Methoden künstlerischer Forschung sowie zu Neuen Medien im Musiktheater.

53,00 €

ISBN 978-3-487-16420-5



www.olms.de