

Nicole Haitzinger / Franziska Kollinger (Hg.)

Überschreitungen

Beiträge zur Theoretisierung von
Inszenierungs- und Aufführungspraxis

*le*podium # 5

© Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger, epodium (München) Website: www.epodium.de E-Mail: info@epodium.de Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-53-7 Germany 2016

Reihe *off epodium* Herausgeber: Andreas Backoefer

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

Gefördert mit Mitteln aus dem Publikationsfond der Paris-Lodron Universität Salzburg

Unter redaktioneller Mitarbeit von Miriam Althammer, Veronika Bochynek, Katharina Hecker, Anna-Lena Mützel, Annette Pichler und Nina Pichler.

Dank an die TeilnehmerInnen des Forschungsseminars (Sommersemester 2015), an Nils Grosch und an die Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg.

Überschreitungen

Beiträge zur Theoretisierung von Inszenierungs- und Aufführungspraxis

Herausgegeben von Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger

Die vielfältigen Interaktionen zwischen den Künsten eröffnen eine grenzüberschreitende wahrnehmungsästhetische Dimension, deren Wirkungsweisen weitreichend spür- und erfahrbar sind. Doch in der wissenschaftlichen Betrachtung gibt es beinahe keine diskursiven Strategien, die die disziplinären Grenzen durchlässig und diskutierbar machen. Vor dieser Denkfolie haben sich die (fast ausschließlich Doc-)AutorInnen aus den Bereichen Musik-, Medien-, Kunst-, Film-, Theater- und Tanzwissenschaft auf die folgenden Fragen eingelassen:

Was sind Potentiale und wo liegen Grenzen eines Verstehens von Kunst durch ihre Theoretisierung? Wie kann man die Ereignishaftigkeit von theatralen/performativen Künsten diskursivieren? In welchem Verhältnis stehen Wissensproduktion und Inszenierung und wie wären unterschiedliche Konstellationen auszudifferenzieren?

Die vier Kategorien *Poröse Wissenschaften*, *Kipp-Figuren*, *Zwischen-Zonen* und *Grenzgänge* verdeutlichen in allen Überkreuzungen, Friktionen und Bruchstellen die Dringlichkeit einer Methodenbildung in actu im Kontext der szenischen Künste.

Inhalt

Prolog	5
Überschreitung zur Konstruktion von Möglichkeitsräumen: Das Prinzip der Montage in der Musik Franziska Kollinger	6
Sanfte Überschreitungen: Zum methodengenerierenden Konflikt von kulturellen Konstruktionen und performativen Aktionen Nicole Haitzinger	9
I. Poröse Wissenschaften	
Now and then: Contemporary and historical instances of intermediality on the choreographic stage Anna Leon	14
Revolution, Metapher und <i>Napoléon</i> Hanno Berger	22
Die Mediendispositivanalyse als Methode einer medientheoretisch geleiteten Tanzwissenschaft Anna-Carolin Weber	30
II. Zwischen-Zonen	
Zum medialen Spannungsfeld der Live-Übertragungen von Operninszenierungen in Kinosäle Hannah Birr	40

Aufführen – Ausstellen.

Zur Theoretisierung von Choreografie im Museum am Beispiel von “Retrospective” by Xavier Le Roy

Julia Ostwald 50

Film in der Architektur – Der Kinosaal und seine Rolle im Film

Ralf Liptau, Moritz Schumm 59

III. Kipp-Figuren

Zwischen Kreation und Zitat:

Konzeptualisierung von weiblichen Körper-Bildern in der Vernetzung der Künste

Lucie Ortmann 68

Aus Eins mach Zwei mach Eins.

Die Analyse des offenen Spiels im Figurentheater

Franziska Burger 76

IV. Grenzgänge

„Unter der Glocke“.

Probennotation als Methodik produktionsästhetischen Verstehens von Theater

Lucas Herrmann 85

Die Dramaturgie des Verpassens

Ulrike Wörner 93

Varianten der Wiederholung.

Aufführungs- und Inszenierungsanalyse zur Untersuchung von Gerichtsdarstellungen im Gegenwartstheater

Géraldine Boesch 101

Prolog

Kunst und Wissenschaft, Wissenschaft und Kunst, Kunstwissenschaft – die Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Sphären ist an einen Prozess gekoppelt, der sich in verschiedenen Konstellationen manifestierte: Das Mittelalter unterscheidet zwischen den freien (,artes liberales'), den mechanischen (,artes mechanicae') und den praktischen Künsten (,artes vulgaris') und lässt somit alle Kunst Kunst sein. In der Renaissance wird Theorie und Praxis, Wissen und Kreativität, Fertigkeit und Phantasie nach dem Ähnlichkeitsprinzip vereint. Mit dem 17. Jahrhundert kommt es zu einem Paradigmenwechsel, der im 18. Jahrhundert in der Abspaltung der schönen Künste – den ,beaux-arts' – von deren theoretisch-reflexiven Kontrahenten, den schönen Wissenschaften – den ,belles-lettres' – kulminiert. Aus den ,belles-lettres', die Charles Batteux als „schöne Wissenschaften“ definierte,¹ entwickelten sich allerdings nicht etwa die Kunst- oder Geisteswissenschaften, sondern die schöne Literatur – in Abgrenzung zur wissenschaftlichen, als deren Reflexionsraum die Universität galt. Dass der Begriff der ,artes', der Künste, im Wortsinn sowohl das Schöne als auch das Wissen, die Technik als auch das Handwerk, die Kunst als auch die Wissenschaft versammelte, verkommt angesichts einer historischen Retrospektive leicht zur Marginalie, insbesondere wenn man die weitere Profilierung des Kunstbegriffs in der Romantik und darüber hinaus mitdenkt. Dieser kursorische Überblick soll nun nicht etwa die Differenzierung eines wie auch immer konturierten Kunstbegriffs in Frage stellen, noch wollen verschiedene Auffassungen diskutiert werden, vielmehr weist er auf ein Faktum hin, das sich insbesondere in den gegenwärtigen Kunst- und Kulturwissenschaften artikuliert: nämlich das ständige Spannungsverhältnis, in dem Kunst und Wissenschaft stehen. Im Dialog der Disziplinen kann diese Friktion produktiv gemacht werden, beispielsweise durch Methodenflexibilität und in der Anerkennung der gegenseitigen Bedingtheit von intellektuellem Zugang und ästhetischer Erfahrung.

In diesem Sinn wollen die beiden einleitenden Texte verstanden werden, die den nachfolgenden Beiträgen vorangestellt sind. Sie nehmen sie sich dem Begriff der Überschreitung aus zwei Blickrichtungen und aus zwei Disziplinen heraus an und reflektieren das Potential der Metapher für einen transdisziplinären Wissenschaftsdialog. Dabei betont der erste Artikel den Aspekt des *Über-* als zugleich ein- und ausschließendes Schwellenphänomen, das sich im Prinzip der Montage in der Musik zeigt und dessen Qualitäten zur Re-Konstruktion von (wechselseitigen) Beziehungen hervorhebt. Der zweite Artikel entwickelt die Figur aus dem Bewegungsmoment des Schreitens, der über die Tänze der Renaissance perspektiviert wird und als solche über das Potential einer dynamischen Figuration hinausweist: Das Gefüge Kunst – Wissenschaft wird anhand des Beispiels gespiegelt, während der Bewegungsmoment des Schreitens wiederum die Spiegelung re-flektiert.

Salzburg/Berlin im November 2015
Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger

¹ Vgl. Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) sowie ders., *Cours de belles-lettres* (1765).

Überschreitung zur Konstruktion von Möglichkeitsräumen: Das Prinzip der Montage in der Musik

Franziska Kollinger

Mit dem Begriff der Überschreitung betritt man ein Diskursfeld, dessen spezifische Dynamik sich aus dem Wort selbst ergibt und das sich auch in anderen Sprachen im jeweiligen Präfix artikuliert¹; das Herstellen von Kontakt, das Erzeugen von Kommunikation, das dem Begriff innewohnt und als Voraussetzung für eine Erweiterung der Perspektiven betrachtet werden kann.²

Dementsprechend verwundert es nicht, dass in den Dialog der Künste und ihrer Reflexion auch der Parameter der Grenze eingebracht wird – einerseits um die spezifische Codierung eines einzelnen Phänomens hervorzuheben, andererseits um auf die Destabilisierung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst hinzuweisen oder eine wachsende Vernetzung der Künste herauszustellen, die sich aus der zunehmenden Flexibilität durch Technisierung und Globalisierung ergibt. Die Parabel macht deutlich, dass das Konstrukt der Grenze eine doppelte Funktion hat: Grenzen markieren das Ende des Einen und den Beginn des Anderen und funktionieren sowohl ein- als auch ausschließend. Trotz der Normativität, die dem Begriff innewohnt, ist eine Überschreitung, Verschiebung und Auflösung von Grenzen möglich. Wie hängen also Prozesse des Wandels oder der Transformation mit Phänomenen der Entgrenzung zusammen?

Ein Blick auf die Beziehungen zwischen bildender Kunst und Musik macht deutlich, dass dem Auflösen von Grenzen nicht zwangsläufig eine Konstruktion neuer Grenzen folgen muss. Vielmehr wird offenbar, dass künstlerische Verfahren und ästhetische Prinzipien ein Potential zur Zusammenhangstiftung in sich bergen, welches das Überwinden von Grenzen und die Etablierung gemeinsamer Strategien ermöglichen kann. Dass diese Transfers nicht zwangsläufig in einer Assimilation oder Dissimilation von Materialien oder Strukturen bestehen, sondern auch eine Parallelisierung der Ausdrucksformen stattfinden kann, wird in dem Prinzip der Montage deutlich. Das Verfahren entwickelte sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Dialog der Künste und ist damit *per se* interdisziplinär angelegt. Entsprechend kann es systematisch auf den Topos der Überschreitung angewendet werden, der zentral ist für die Reflexion und das Nutzbarmachen der Methodenvielfalt, die in der gegenwärtigen Diskussion angestrebt wird. Aber auch auf ideeller Ebene eignet sich das Schema der Montage zur Diskussion der Künste in den Wissenschaften, da mit der Herausbildung eines neuen Bewusstseins zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Gedanke einer nicht mehr auf der Natur fußenden Ästhetik proklamiert wurde und sich durch rasante Industrialisierung und zunehmende Globalisierung eine verschärfte Fokussierung auf die Technik einstellte.

1 Vgl. beispielsweise das englische Wort ‚trans-gression‘. Mehr noch als das deutsche Präfix ‚über‘ transportiert das ‚trans‘ weitere Bezugspunkte, die einander in einer Zwischenzone begegnen.

2 Dass es sich dabei nicht zwangsläufig um ein Surplus handeln muss, sondern auch ein gleichberechtigtes Nebeneinander vorstellbar ist, machen Termini wie Para-digma, Ent-grenzung oder Trans-formation deutlich.

Mit diesem Perspektivenwechsel geht das Bedürfnis nach (planvoller) Konstruktion, nach Ordnung und nach Disziplin einher, das sich in der Musik auf Ebene der Kompositionstechniken mitunter in der Dodekaphonie durchsetzte und sich – in einer klanglichen Dimension gedacht – beispielsweise im Bereich der maßvoll konstruierten Musik *contre* Wagner der französischen Avantgarden des neuen Jahrhunderts zu erkennen gab. Die Musik, deren Legitimationsversuche als autonome Kunst in der *Idee der absoluten Musik*³ kulminierten, könnte durch den kulturellen Bewusstseinswandel einen Paradigmenwechsel erfahren, der weit darüber hinaus ginge, mit den Entgrenzungstendenzen der Künste nur das Neue und/oder Provokante künstlerischer Arbeiten zu umfassen. Erik Satie hat dies mit der Anwendung des Prinzips der Montage auf seine Musik deutlich gemacht, ebenso Igor Stravinsky mit seiner ‚Schablonentechnik‘.⁴ Die Aneinanderreihung von einzelnen melodisch oder harmonisch geprägten Elementen (‚motifs‘) macht bei Satie sowohl die Konstruktion der Komposition als auch jeden einzelnen Bestandteil sichtbar. Im Gegensatz zur Idee des Motivs sind die einzelnen Komponenten flexibel: Sie sind austausch- und wiederholbar, können bruchstückhaft auftreten oder sich zu einem neuen Element verbinden – sie sind also nicht organisch, auf Entwicklung angelegt, sondern entziehen sich einer musikalischen Logik, indem sie, statisch und entwicklungslos, jede Form von Synthese und Kausalität negieren. In diesem Vermögen, sich von allen anderen Zusammenhängen lossagen zu können und die Konstruktion des Werkes offenzulegen, steckt das Potential der Technik der Montage, interdependente Zusammenhänge zwischen den Künsten zu stiften, die sich im Kunstwerk selbst in einer heterogenen parallelen Zusammensetzung unterschiedlichster Ausdrucksformen, Strukturen und Materialien zeigen.

Deutlich demonstriert diese Qualität des technischen Verfahrens, inwiefern sich die Montage auch für ein ‚Sprechen-über-Kunst‘ eignet: Aus dem Freilegen der Konstruktion sowie der Aneinanderreihung einander fremder Elemente ergibt sich eine Dynamik, die Zwischenräume aufscheinen lässt und verdrängte oder unsichtbare Beziehungen zwischen den heterogenen Komponenten sichtbar oder möglich macht. Nicht mehr das Einzelne steht im Fokus, sondern die Interaktion miteinander. Diese Interaktion aller Künste stellt die Qualität temporärer Überschneidungen und Konfrontationen unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen und Bedeutungen aus. In der Unabschließbarkeit dieser Spannungsfelder liegt letztlich das Spektrum der Möglichkeiten für eine reflexive Auseinandersetzung mit den Künsten – auch untereinander – begründet: das Entwerfen flexibler Grenzzräume und die Fokussierung auf Grenzbewegungen als Möglichkeit und Ziel einer transdisziplinären Kunstbetrachtung. Im Begriff der Überschreitung ist ebendieses Panorama angelegt: Das Überschreiten als ein Entdecken und

3 Zur kritischen Diskussion des Terminus ‚Absolute Musik‘, die Carl Dahlhaus Ende der 1970er Jahre vornahm, vgl. Dahlhaus, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

4 Bei Satie kristallisieren sich das Komponieren heterogener Einzelteile und die Montage dieser Teile im Stück als dominierende stilistische Prinzipien heraus. Grete Wehmeyer prägte hierfür den Begriff „Baukastentechnik“. Satie wendete diese Technik sowohl in seinen frühen Stücken – *Dances gothiques* (1893), *Messe des pauvres* (1893–95) – als auch in den späteren Kompositionen – *Parade* (1917), *Relâche* (1924) an. Vgl. Grete Wehmeyer, Erik Satie, Kassel 1985. Zu nennen wäre beispielsweise das Ballett *Petruschka* (1911), in dem sich einzelne Motive und Rhythmen von einem klingenden Hintergrund abheben. Wie Hans Emons mit Bezug auf Ernst Bloch herausstellt, ist die Montage aber eindeutiger in der *L'Histoire du Soldat* (1917) und *Renard* (1916) auszumachen, da hier die Konstruktion des Werkes mit abgebildet – sichtbar gemacht – wird, u.a. in der Ausstellung des Orchesters auf der Bühne. Dies steht auch im Gegensatz zu Wagners Konzept des unsichtbaren Orchesters. Vgl. Hans Emons, *Montage – Collage – Musik* (= Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Bd. 6), Berlin 2009, S. 20f.

Konstituieren von dynamischen Zwischenräumen, welche die vielfältigen Beziehungen der Künste aufscheinen lassen und in Bewegung versetzen, wird auf diese Weise zum Ausgangspunkt einer transdisziplinären Methodendiskussion.

Sanfte Überschreitungen: Zum methodengenerierenden Konflikt von kulturellen Konstruktionen und performativen Aktionen

Nicole Haitzinger

Präambel: Zu den Schreittänzen der Renaissance als Denkfolie für gegenwärtige Transdisziplinarität

Die Etablierung von Tanz als Kunst und Wissenschaft in der Renaissance ist grundiert von einem Denken der Ähnlichkeiten: „Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war eine Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen, und das Gras hüllte in seinen Halmen die Geheimnisse ein, die dem Menschen dienen.“¹ Über das mikro- und makroskopische Analogieprinzip korrespondieren die Bewegungen des Tanzenden beispielsweise mit den sphärischen und musikalischen Klängen des Universums: Nach dem Eindringen des Klanges in den Körper treten die vier Hauptbestandteile beider, die den Elementen Feuer, Erde, Wasser und Luft entsprechen, in Verbindung.²

Zugleich werden zahlreiche instabile Verkettungen zwischen Kunst und Wissenschaft konstruiert, die über den/einen unvermeidlichen Riss zwischen Diskurs und Inszenierungspraxis hinwegzutäuschen versuchen.³ Dieses faszinierende Manöver, das auf einem untergründigen und tiefenstrukturellen Modell der Überschreitung basiert,⁴ verantwortet – so sei hier behauptet – die Herausbildung einer spezifischen Wissenschaft des Tanzes.⁵ Eine zusätzliche Herausforderung für die Legitimierung von Tanz als Kunstform in der Renaissance ist, dass dieser weder im tradierten Klassifikationssystem der ‚artes liberales‘ (wie die Musik) und auch nicht in den geringer geschätzten ‚artes mechanicae‘ (wie das Schauspiel) aufscheint. Diese prekäre und zugleich konstruktive Konfiguration kann und soll hier als Referenz für gegenwärtige Überlegungen zur Theoriebildung im Kontext von szenischen Künsten dienen.

Domenico da Piacenza, einer der ersten und wichtigsten Tanzmeister der Renaissance, schreibt:

„Wenn einer die Kunst lernen will, muss er durch die *Fantasmata* tanzen; und wisse, dass diese *Fantasmata* in einer körperlichen Wendigkeit bestehen, wie sie das Verständnis der oben beschriebenen *misura* veranlasst.

Dabei macht man während jedes Tempos einen Augenblick halt, als habe man, wie der Dichter sagt, das Haupt

1 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 46.

2 Vgl. Nicole Haitzinger, *Verkörperung planetaren Wissens*, in: BMfB (Hg.), *Endangered Human Movements*, Vol. 1, Wien 2015, S. 135–154, S. 143. Im barocken Denken schließlich, in dem die Sinne diskursiv aufgeteilt werden in einen Augen-Sinn und einen Ohr-Sinn, weicht das Spiel der Ähnlichkeiten einem der verdoppelten Repräsentationen. Vgl. ebd., S. 144.

3 Domenico da Piacenza, *De arte saltandi & choreas ducendi*, in: William Smith (Hg.), *Fifteenth-Century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Vol. 1: *Treatises and Music*, New York 1995, hier S. 10f. Englische Übersetzung: „With misura, memoria, agilitate, maniera, misura di terreno, aided by placing the body with fantasmate, he argues well that this art is a refined demonstration of as much intellect and effort one can find.“ Oder auch: „Don't we know that the misura is a part of prudence and of the liberal arts? Don't we know that the memoria is mother of prudence which is acquired after a long experience? Don't we know that this virtue is part of the harmony and of the music?“ Ebd., S. 14f.

4 Untergründig und tiefenstrukturell deshalb, weil die aristotelische Maßhaltung als Paradigma gilt.

5 Ein Hürde in den Legitimierungsversuchen der Tanztheorien der Renaissance ist, dass der Tanz weder dem tradierten Klassifikationssystem der *Artes liberales* (wie die Musik) und auch nicht den geringer geschätzten *Artes Mechanicae* (wie das Schauspiel) zugeordnet wurde. Der Tanz als Kunst ist in diesem Sinne immer eine Figur der Überschreitung gewesen.

der Medusa gesehen: das heißt, nachdem man eine Bewegung gemacht hat, ist man in diesem Augenblick wie zu Stein erstarrt und nimmt als nächstes die Bewegung wieder auf wie ein Falke, der von Hunger getrieben ist, nach der oben genannten Regel.“⁶

In dieser vielzitierten Passage aus Domenico da Piacenzas Traktat *De arte saltandi et choreas ducendi/ De la arte di ballare et danzare* (um 1455) lässt sich die komplexe und paradoxe Konfiguration von *Schreittänzen* in der historischen Renaissance entfalten. Diese setzen sich in der Frührenaissance aus einfachen Schrittabfolgen, gewöhnlich in Fortbewegungsrichtung, zusammen und sind nur insofern spezifiziert, als dass ihre Gewichtsverlagerung und die wellenförmige, elegante Bewegungsausführung in den Traktaten vermerkt sind. Die einfachen Muster werden in den Balli des 15. Jahrhunderts – und über diese spricht Domenico da Piacenza – in Norditalien ornamentiert und als gestaltete Arrangements in Szene gesetzt. Der Körper manifestiert sich über die Beherrschung von sechs Grundregeln als Tanzkörper: Zwei dieser Regeln bestimmen die Essenz des Tanzes, nämlich ‚misura‘ (Rhythmus/Takt) und ‚memoria‘ (Erinnerungsvermögen). Vier weitere lassen sich auf die Modi der Ausführung beziehen, nämlich ‚aiere‘ (Haltung), ‚maniera‘ (Eleganz), ‚partiere de terreno‘ (Raumbewusstsein) und ‚movimento corporeo‘ (Bewegung).

In der Renaissance erkennt man – theoretisch und praktisch – den Schritt als einen Pas, der „um sein Schreiten weiß“⁷ wie er auch über das Ordnungssystem der Choreographie seine künstlerische Legitimation erfährt.⁸ Außerdem verweist das oben zitierte *Fantasmata* in Domencio da Piacenzas Traktat auf einen Moment der *imaginären Überschreitung*, der gleichfalls über Tanz als soziokulturelle Praxis hinausweist. Aus einer Körper- und Bewegungsperspektive betrachtet, basiert die Entfaltung des *Fantasmata* auf erstens einer klaren choreographischen Setzung der Schritte und zweitens einer spezifischen Bewegungsqualität, nämlich dem leichten langsamen Heben und dem beschleunigten Senken des Körpers in der Ausführung, in der der Tanzende die motorische Mechanik imaginär überschreitet, indem er sich beispielsweise einem Stein oder einem vom Hunger getriebenen Falken ähnlich macht.⁹ Den Renaissancetänzen können mit ihrer maßvoll (über-)schreitenden Qualität identitätsstiftende und wirklichkeitstransformierende Funktionen zugeschrieben werden.

In den Choreographien manifestiert sich außerdem eine temporäre (mikro-)soziale und politische Ordnung, die man wiederholt neu konstruiert und die kontinuierlich verteidigt werden muss.¹⁰ Die Tanzenden machen sich in den geometrischen Figurationen und über spezifische Bewegungsausführungen bestimmten Vor-Bildern, Idealen

6 „Oltra dico a ti chi del mestiero vole imparare bisog-/ na danzare per fantasmata e nota che fantasmata e una presteza/ corporalle la quale e mossa cum lo intelecto dela mexura dicta/ imprima disopra facendo requia acadauno tempo che pari ha-/ ver veduto lo capo di meduxa como dice el poeta cioe che facto/ el motto sii tutto/ di piedra in quello instante et in instante mitti/ ale como falcone che per paica mosso sia segunda la riegola disopra/ cioe operando mexura memoria maniera cum mexura de/ terreno e d'aiare.“ Domenico da Piacenza, *De arte saltandi*, S. 12. (Eigene Übersetzung)

7 Gabriele Brandstetter, „Stück mit Flügel“. Über Gehen schreiben, in: Eva Horn, Bettina Menke und Christoph Menke (Hg.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München 1990, S. 319–332, hier S. 323.

8 Vgl. dazu auch Gerald Siegmund, *Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands*, in: Nicole Haitzinger und Karin Fenböck (Hg.), *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München 2010, S. 118–129.

9 „This is an act of air-like presence and rising movimento with the body, demonstrating with agility a soft and very refined upwardness in dancing.“ Giovanni Ambrosio, [Guglielmo Ebreo da Pesaro], *De Practica seu arte tripudii*, in: Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, S. 132.

10 Haitzinger, *Verkörperung*, S. 143f.

ähnlich, ohne mit diesen identisch zu sein. Sie inkorporieren zugleich mittels imaginärer Überschreitungen die quasi fremden Eigenschaften und gehen verändert aus dem theatralen Ereignis hervor.

Es ist die Störung oder Überschreitung eines vermeintlich stabilen Ordnungssystems, oder besser der Konflikt zwischen kulturellen Konstruktionen und performativen Aktionen, der ereignishaft, das heißt immer auch überschreitende Momente im Renaissancetanz hervorzubringen vermag. Diese Überschreitung möchte ich als Denkfolie für unsere gegenwärtigen Überlegungen zu einer transdisziplinären Methodendiskussion vorschlagen.

Folgende Aspekte scheinen der einleitend skizzierten Perspektivierung der Renaissancetänze für die Fragestellung der Theoretisierung von Inszenierungs- und Aufführungspraxis entlehnbar: erstens die *Anerkennung des methodengenerierenden Konflikts* zwischen kulturellen Konstruktionen und künstlerischen Aktionen und zweitens das *Konzept eines sanften Überschreitens*, das eine Verwandtschaft zwischen den Künsten und den Disziplinen anerkennt wie quasi Ähnliches und doch Fremdes methodisch mittels „Operationen unbegrifflichen Denkens“¹¹ integriert, ohne dass sie eine strengere Disziplinarität per se zum Kollabieren bringt.

Wenn wir uns in Zeitgenossenschaft zum Ähnlichkeitsdenken der Renaissance begeben, dann öffnen wir uns in gewisser Weise einer „dunklen Sonne“ (Marcus Steinweg). Das heißt, dass mit einem transdisziplinären Gestus eine sanfte Überschreitung von jeweils spezifischen disziplinären Methoden quasi zur Voraussetzung wird. Die von uns festgelegten vier provisorischen Kategorien *Poröse Wissenschaften*, *Kipp-Figuren*, *Zwischen-Zonen* und *Grenzgänge* verdeutlichen in allen Überkreuzungen, Friktionen und Bruchstellen die Dringlichkeit einer Methodenbildung in actu im Kontext der szenischen Künste.

Beiträge zur Theoretisierung von Inszenierungs- und Aufführungspraxis

Die (fast ausschließlich Doc-)ReferentInnen haben sich auf folgende vorab formulierten Fragen mit großem Enthusiasmus eingelassen: Was sind die Potentiale und wo liegen die Grenzen eines Verstehens von Kunst durch ihre Theoretisierung? Wie kann man die Ereignishaftigkeit von theatralen/performativen Künsten diskursivieren? In welchem Verhältnis stehen Wissensproduktion und Inszenierung und wie wären ihre unterschiedlichen Konstellationen ausdifferenzieren?

Außerdem befürworteten sie die von uns vorgeschlagene Zuordnung in die vier verschiedenen Sektionen.¹² Die *Porösen Wissenschaften* bündeln Beiträge, die sich der Gewichtung auf die Einführung von Methoden aus (zwei oder mehreren) verschiedenen Disziplinen konzentrieren und/oder eine transdisziplinäre Methode vorschlagen. In den *Zwischen-Zonen* fand die auf szenische Raumkonzepte und –anordnungen fokussier Analyse statt, die das methodische Instrumentarium der Musik-, Medien-, Kunst-, Film-, Theater- und Tanzwissenschaft herausfordert. Die *Kipp-Figuren* verdeutlichen, dass die tradierte, sei es an Semiotik, sei es an Individualität beziehungsweise am Anthropozentrismus orientierte Figurenanalyse in den szenischen Künsten an ihre Grenzen stößt, wenn man die hybriden Konfigurationen des Gegenwartstheaters berücksichtigt. Die *Grenzgänge* nähern sich schließlich den

11 Alexander Friedrich, Bericht zur Tagung. Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien, <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegrifflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien> (17.09.2015).

12 Aus insgesamt 13 Vorträgen sind elf Artikel hervorgegangen, die in diesem Sammelband veröffentlicht sind.

wissenschaftlichen Reflexionen und den vielschichtigen inszenatorischen Prozessen *per se* an und versuchen, einen Modus der Beschreibung und Analyse zu finden, der jeweils ereignishaft Momente des Geschehens in die Theoriebildung übersetzt.

Die Dringlichkeit der transdisziplinären Perspektivierung von szenischen Künsten wurde gerade durch die zugleich souveränen und sanften Überschreitungen der ReferentInnen offenkundig. Es seien ein paar Aspekte genannt, die diesen transgressiven Modus des Denkens bezeugen. Wenn Anna Leon von der „Bühne als einem Territorium der Koexistenz“ spricht, dann lässt sich das nicht nur auf die spezifische Inszenierung von *Relâche* (1924) beziehen, sondern kann im europäischen Kontext als transhistorisches szenisches Phänomen geltend gemacht werden, das intermediale Konzepte in der Theoriebildung voraussetzt. Anna-Carolin Weber kommt zur Erkenntnis, dass „audiovisuelle Medien und Körper gleichzeitig performen“. Die inszenatorische Gleichsetzung von Menschlichem und Nicht-Menschlichem jenseits von Anthropozentrismus fordert die (Tanz-)Wissenschaft zur Etablierung beziehungsweise Spezifizierung von Methoden wie der Mediendispositivanalyse heraus. Hanno Berger spricht in seinem (filmwissenschaftlich fundierten) Vortrag – scheinbar plötzlich – von „Überwältigung“. Ist diese nicht etwas, das die szenischen Künste im besten Fall auszeichnet, sei es durch ihre affektive Qualität im Moment der Aufführung oder sei es durch Störung und Irritation scheinbar stabiler Muster des Denkens?

Hannah Birr macht in ihrer Rede auf die „schamlose Nähe“ aufmerksam, die wir erfahren, wenn wir uns einem szenischen Erlebnis aussetzen. Maßvoll, wenn auch nicht weniger eindringlich, sprechen Moritz Schumm und Ralf Liptau von einem „gemeinsamen Erfahrungshorizont“. Carolin Brandl nimmt das alles durchdringende Konzept der „Verschiebung“ in den Blick, das die Gegenwartskunst und -theorie auszeichnet und ein grundlegender transhistorischer Aspekt in Hinblick auf die Diskursivierung von szenischen Künsten ist. Die Verwandtschaft mit Julia Ostwalds Plädoyer für eine methodische „Verflechtung“ scheint unmittelbar gegeben, auch wenn bei ihr die nach dem Moment der Aufführung „unverfügbar“ werdenden szenischen Künste über die Einführung der Figur der „Hybris“ (im Sinne von Kraft, Vermögen) stärker philosophisch akzentuiert sind.

Lucie Ortmann verdeutlicht, wie ein Display auf der Bühne grundiert von „Prozessen der Übertragung“ entstehen kann. Diese spezifische Perspektivierung von szenischen Anordnungen als Display, als geordnete Arrangements verspricht eine methodische Erweiterung im Sinne eines dynamischen Schemas. Nicht zufällig wird über Franziska Burgers Analyse des Figurentheaters der Begriff der „Manipulation“ (entlehnt aus dem Französischen „zum eigenen Vorteil beeinflussen“) eingebracht, der – in seiner positiven Konnotation – erkenntnisversprechend für Analysen von gegenwärtigen szenischen Anordnungen sein könnte, wenn über ihn Ähnlichkeiten zum historisierbaren Konzept der Illusion verdeutlicht werden. Und wenn Bernd Hobe das „Opernhafte“ betont, dann lassen sich hier Anleihen für verschiedene Wissenschaften finden, nämlich die gegenwärtigen Inszenierungen nicht entweder einer Gattung zuzuordnen oder sie beinahe gewaltsam zu interdisziplinieren, sondern das Spezifische hervorzuheben und präziser zu profilieren. Außerdem werden für Hobe seine gefertigten „Erfahrungsprotokolle“ nach den Aufführungen zum Ausgangspunkt der Theoriebildung.

Lucas Herrmann argumentiert ähnlich prozessorientiert, wenn er methodisch die Analyse von „Proben“ als Wissensgenerator von theatralen Prozessen einführt. Ulrike Wörner rehabilitiert das „Verpassen“ als wesentliche Kategorie der Diskursivierung von szenischen Künsten und Géraldine Boesch bestimmt den „Bruch“ schließlich als „roten Faden“.

I. Poröse Wissenschaften

Now and then: Contemporary and historical instances of intermediality on the choreographic stage

Anna Leon

Despite choreography's – historical, institutional, artistic, conceptual – association with dance, contemporary choreographic work allows us to consider it as a potentially independent practice, applicable beyond dance-making. The possible disconnection between choreography and the embodied practice of dance also disengages choreography from the sole medium and specific materiality of the human body. This widening of choreography to non-corporeal media is on the one hand inscribed in a history of coexistence between dance and other – be they visual, textual, movement- or sound-based – practices on stage and in performance and on the other hand related to a contemporary practical and theoretical interest in intermedia artistic approaches.

In this text, I will develop such an 'expanded' understanding of choreography, disconnected from dance and embodiment, by examining contemporary choreographic works combining multiple media in performance. I will then consider the view of choreography emerging from these works in relation to historical instances of intermediality on the choreographic stage, in order to identify the contributions that an archaeology of intermedia choreographic work can offer to a conceptualization of a contemporary 'expanded' choreography. Throughout this analysis, my interest in intermedia choreographies (both historical and contemporary) will focus less on the media concerned themselves, than on the zones between them – on the 'inter' of intermediality – attempting to think of them as expanded choreographic territories, in which the disengagement of choreography from dance becomes possible.

Now: choreographing relations¹ between media

Eszter Salamon's piece *And Then* (2007) is a performed documentary-fiction based on the autobiographical narratives of several women also named Eszter Salamon. Bringing together a group of individuals through the arbitrary coincidence of their name, *And Then* allows an exploration of identity, its – social, professional, linguistic, religious, age-related – variations and its unfixed nature, constantly shaped by the subject herself. The performance is set on a largely empty stage at the back of which there is a film screen; it develops through the parallel and interacting unfolding of the different Eszters' life stories, narrated to the audience by a group of female performers on stage and several filmed 'Eszters' on screen. *And Then's* narrative moves from one character, narrative, storyteller to the next, crossing between different languages and temporalities in flashbacks and rendering the limits of each individual Eszter's identity vague.

¹ The expression is taken up from Petra Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, Munich 2011.

This web of narratives on the multiple ways of inhabiting a name is distributed across the characters as well as over a network of media: the film, the text, the sound, the lights and the live actions of the performers all participate in the communication of the narratives. For theorist Ana Vujanovic², *And Then* quite literally exists in a 'third' space formed between media and more particularly between the stage and the screen: the Eszters in the film relate to the live action, challenge the spectators' understanding of what has happened or has been said on stage and vice versa. The puzzle of the Eszter Salamons' stories is thus re-assembled through the constant movement between the stage and the screen; between the physically present performed action and the – documentary-like albeit very theatrically staged – format of the film. Midway through the piece, the film action stops, the whole stage is lit and three performers appear together, in a scene including some dance movement. The unified, conventional aspect of this part paradoxically underlines the extent to which the rest of the piece exists in an intermediary, non-physically-bound space, in a realm emerging out of the interaction of stage and screen. Navigating between the two, the work's media construction contributes to the audience's doubts about the identity of the people present both on stage and in the film (Are they the real Eszters? Is the performance, the film, both or none a documentary?); about the identity of the Eszters (Are they real or fictional? Are they a construction? If so, are they a construction of the artist or of the interviewees themselves?); and, ultimately, about the fixity of identity itself. The spectator renounces the search for a unified, realistic representation of a subject – which the piece refuses to offer – and accepts the Eszters as they might have been, as they could potentially have been, as they maybe chose to present themselves to be.

Olga Mesa's 2008 work *Solo a ciegas (Con lágrimas azules)* presents a comparable 'mise-en-scène'. The piece draws material from multiple sources and memories (including memories from the life of the choreographer's grandfather) and weaves them together to create a universe on stage. This universe, however, remains at the level of memory and evocation: it is constructed of traces of what is not there, of absences and shadows. The piece is a solo performed by the choreographer on a bare stage, with the exception of some objects such as a light console manipulated by the artist, a wig and a mask; the performer moves, makes sounds, recites texts and interacts with the objects. The technical setup includes a video-projector placed on stage, transmitting pre-selected film material to a screen also on stage but out of visibility for the audience, since it is placed behind a black curtain. While the screen itself is hidden from view, a mirror is situated opposite of it, allowing the projected images to appear to the audience through their reflection.

What the audience sees is therefore the visible, reflected trace of what is inaccessible to them: the spectators have access to the vestiges of what is absent – like a memory. At the same time, by seeing the video-projector on screen, the spectators can understand how these vestiges become apparent and how they are constructed. This screen setup is completed by sounds also coming from off-stage sources and by a further series of small mirrors placed on the stage, reflecting aspects of the action. In these ways, Mesa's piece develops a universe of evocations,

² Ana Vujanovic, *The Choreography of Singularity and Difference. AND THEN* by Eszter Salamon, <http://www.eszter-salamon.com/WWW/andthen.htm> (10.08.2015).

of indications of absences; the performer acting in this universe is at times a physically present subject interacting with the elements surrounding her, while at other moments, by being reflected in the piece's multiple mirrors, she becomes herself trace, part of the universe of evocations. The artist comments: "here, the body is outside of time and outside of itself, in order to come into contact with a collective – maybe even universal – memory"³. *Solo a ciegas* constantly moves between what is visible and what is invisible; between the traces and evocations created through reflection on the one hand and the physically present elements (be they technical or the dancer's body) giving rise to these reflections on the other hand. The spectator experiences a universe made up of the connections and interactions of evoked, absent elements, while also following how the connections and interactions of the physically present elements make this universe emerge. Mesa thus also creates a 'third space' between the embodied action, the film and their respective reflections: like *And Then*, it exists in an intermediary space of constant circulation.

In both cases, different types of entities and media participate in the construction of the pieces' dramaturgical and choreographic structure. The choreographies do not combine human bodies with other media functioning separately from the action, in parallel or in the background. The two artists rather turn their attention to the non-human media themselves, not as complements or supporting elements of the performance but as performers in it. In both Mesa and Salamon's cases, the pieces are 'carried' by the screen as much as they are embodied by physically present persons; the non-human media are agents of the performance as much as the bodies of the performers. The spectator's attention is correspondingly not focused on live action in the framework created by other media, but rather on the non-corporeal media themselves and their contribution to the performance. Both Salamon and Mesa's works thus cast doubt on the very centrality of embodiment in choreographic work, expanding choreographic practice beyond the specificity of the (human) body as a privileged medium.

In this non-anthropocentric framework, choreography cannot be associated with the creation of dance – both pieces include very little danced movement – or even with the creation of generic corporeal movement: the actions of the performers would not suffice in order to explain the construction of the pieces. Their choreography cannot be associated with the creation of an even more widely defined physical movement, since it is not strictly speaking the movement of (or in) the films and other non-corporeal media that imports here either: the two works' choreography rather consists in an – immaterial – movement *between* different kinds of elements including human bodies. Vujanovic, speaking of *And Then*, observes that its choreography

"is also the speech as a soundtrack, the filmed interviews, the camera angles and movements, the lighting on stage, the dispositif of the screen-stage, the performing modes... However, choreography here relates to, but at the same time cannot be reduced to, the inscription of these various elements themselves. The choreography here is the inscription of differences, shifts, and the movements between them."⁴

3 Olga Mesa, Interview by Aude Lavigne for the representation of the piece at the Théâtre de la Bastille, Paris 2011, http://mutualise.artishoc.com/bastille/media/5/dp_solo_a_ciegas.pdf (10.08.2015) (Translation AL).

4 Ana Vujanovic, *The Choreography of Singularity and Difference*.

Through these two examples, choreographic work can be understood as one of putting in relation different types of media and entities on stage and in a performance situation; creating a dramaturgical structure out of the connections and crossings of them, out of the constant movement from one to another – and inviting the audience to reconstruct the links put in place by the choreographer. In this sense, Salamon and Mesa invite us to think of dramaturgy in terms of movement; to think of dramaturgy choreographically.

Both artists' works thus constitute examples of expanded choreographies, conceiving of choreographic thinking and practice as pertaining to a wider realm than embodied dance. In this framework – where the object of choreography is not just dance but a broad spectrum of non-corporeal movement – intermediality, the between-ness of media, is a central object of the staging, an agent of the performance, a part of receptive experience. It is precisely the between-ness that is choreographed and arranged in order for a dramaturgy to be constructed out of the multiplicity of media present on stage.

Then: co-staging multiple artistic practices

Contemporary conceptions and practices of intermediality – and, in my reading, of an expanded choreography as described above – are inscribed in a long history of artistic work (from collage and montage to present-day multimedia installations) defying rigid classifications in various ways and operating in intermediary zones: “taking into account the long tradition of *interarts studies*, it becomes apparent that much of what is generally treated under the heading of intermediality is in no way a novelty”.⁵ My recent work⁶ has focused on one historical instance of intermedia choreographic work from the avant-gardes of the early 20th century, which I would like to draw on here in order to examine how this period might relate to a contemporary conceptualization of a non-corporeal, intermedia expanded choreography: the 1924 ballet *Relâche*. What we can now call ‘intermedia’ artistic phenomena can in effect be traced back to the historical avant-gardes. For Chiel Kattenbelt,

“the historical avant-garde created the necessary conditions under which media change and co-relations between media could develop as important features of modern and post-modern art, in particular as far as it is related to the exchangeability of expressive means and aesthetic conventions between media [...]”.⁷

Relâche was conceived by Francis Picabia for the Ballets Suédois, a private dance company based in Paris, founded and directed by Rolf de Maré. For this piece, the company's last work before its dissolution, Picabia collaborated with Erik Satie (musical composition), the Ballets Suédois' lead dancer Jean Börlin (choreography) and the film director René Clair (director of *Entr'acte*, an experimental film presented as an introduction and intermission to the ballet). *Relâche* develops in the zones between these different artistic practices (for George Baker, between-ness is

5 Irina O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in: *Intermedialités* 6 (2005), pp. 43–64, p. 44, italics in original.

6 Anna Leon, *Vielfältige Konzepte des Choreografischen in Tanz und Film. Die Ballets Suédois und ihr Stück Relâche*, in: *Montage AV 24/2* (forthcoming). This article specifically considers the relationships developed between dance and film in Picabia's piece in its social, institutional, discursive and artistic framework, also reflecting on the notion of an expanded choreography as a way of reading *Relâche*.

7 Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, in: *Cultura, Lenguaje y Representacion. Culture, Language and Representation*, No. 6 (2008), pp. 19–29, p. 21.

inscribed “into the very heart of Picabia’s labor on this project”⁸), casting doubt on their established boundaries and disrupting the unitary formats both of stage and of cinema works.

Relâche has no coherent plot: after a short cinematographic prologue, the lead female dancer emerges from among the spectators, leaving her seat to go on stage, whose background is filled with light reflectors. A series of often unconnected actions – including everyday gestures (smoking, walking or pouring water in a bucket) and two striptease scenes – ensues, interspersed with dance sequences. The intermission is filled by the main part of Clair’s film, equally lacking literal sense: it includes multiple shots in the urban environment of Paris, a dancer’s legs performing a series of jumps (after which we discover she is actually a bearded man), a paper boat floating on the city rooftops, Jean Börlin receiving a shot from Picabia and a magnificent, hectic ride following his funeral procession before he revives and makes the mourners disappear with his magic wand. The film uses a multiplicity of cinematographic effects, creating a sense of almost constant movement, characteristic of *Relâche* in general: Picabia wanted his piece to detach itself from meaning(fulness) and joyously celebrate the life and movement of modern times.

In this bewildering spectacle, the coexistence of different artistic practices and media on stage is not a simple combination, nor is it a ‘Gesamtkunstwerk’-type fusion: media are orchestrated – choreographed – in a way reminiscent of the contemporary pieces’ ‘mise-en-scène’. The construction of *Relâche* can indeed be understood through an analysis of the connections between the different media composing the piece, as a choreography of multiple entities including dancers. Music and dance interrupt each other, the one pausing when the other starts; the lights interrupt the danced parts through a disruption of the audience’s visual perception;⁹ the film is connected to the stage action, with persons such as Börlin appearing in both (and at the end of the film attempting to jump ‘out’ of the screen onto the space that, in the screening situation, is the stage); the music responds to the film, having been composed according to its rhythm.¹⁰ Despite following a relatively more linear organization than Salamon and Mesa’s pieces, the performance resulting from Picabia, Börlin, Satie and Clair’s collaboration also develops in the movement between stage, screen and sound, in a network of multiply connected media. Picabia’s treatment of *Relâche* is thus comparable to the contemporary choreographic modes of work described above: it can be seen as the creation of a situation in which sound-, image- and body-based media are all agents of a collective, expanded choreography.

Now and then: intermedia choreographic events

In applying the contemporary conceptual construct of an expanded choreography to a historical work of the early 20th century, I was interested in exploring the possible usefulness of a contemporary perspective on historical works while identifying the insights that can be provided by the latter into present-day expanded choreographic stagings of media. In the remainder of this text, I would therefore like to examine how the historical avant-gardes’ –

8 George Baker, *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge 2007, p. 305.

9 Cf. Karine Bouchard, *Reconstructing the Theatre Space through Cinematographic Presence. The Film Entr’acte on Stage*, in: Didem Kılıçkiran, Christina Alegria and Carl Haddrell (eds.), *Space and Place. Exploring critical issues*, Oxford 2013, pp. 43–54, p. 46f.

10 Cf. George Baker, *The Artwork Caught by the Tail*, p. 324-326.

pre-media-studies – approach to and conception of intermedia art-making, as illustrated by *Relâche* in particular, can enrich our understanding of the way in which the between-ness of media can become an object of contemporary expanded choreographic work. A central aspect of such early 20th century intermedia pieces, whose role I would like to focus on through the example of the Ballets Suedois' last piece, is an essential attachment to event-ness; to the unique, unrepeatability situation in which an artwork comes into being; to the event as a basis for the dissolution of the boundaries between art and life but also of the boundaries between different artistic practices in performance.

Picabia's stage, on which appear and 'perform' the multiple media and materialities produced by the combination of diverse artistic practices, should indeed not be understood as a simple territory of coexistence of media but as a unique situation that is a prerequisite for the articulation between media and practices. It is in the spatial and temporal inscription in the specific, experienced stage performance that the choreography of media comes into being: Picabia's work is essentially connected to the 'here and now' of its event. *Relâche* can, in effect, in multiple ways be considered a site-specific piece¹¹: the stage is connected to the theatre space, with dancers passing from one to another; some scenes of *Entr'acte* were shot on and around the theatre building. The title *Entr'acte* (meaning 'intermission') can be considered site-specific too, given the place of the film in the ballet.¹² *Relâche* is also a temporally situated piece, integrating audience participation and investing the moment of its performance, in a way that would become characteristic of performance art and happenings.

This fundamental aspect of event-ness is relevant in the way in which the media implicated in the piece can be understood. George Baker explains that the interest generally held by dada artists for cinema was based on the possibilities it offered to shift towards a less marketable mode of being for art: cinema served to "further intensify Dada's theatrical origins" and provided dada artists with a way of "conceptualizing the art-work as event, rather than as object".¹³ For Chris Townsend, "Picabian 'cinema'" is in itself "an *intermedial event*, premised by combination in a *specific performance*, rather than an infinitely reproducible presentation of a singular narrative trajectory."¹⁴ In the universe of *Relâche*, film, dance and music can all be seen as happening in a specific, unrepeatability situation. Through Picabia's piece, it is possible to inject a dimension of event-ness to the notion of intermediality; as well as to see media themselves as event- and time-inscribed.

Such an aspect of event-ness is also essential in the contemporary works presented in the beginning of this text and in the conception of choreography emerging from them. Indeed as argued above, while Mesa and Salamon allow us to consider choreography as an intermedia practice, dismantling its association with and definition through a specific – corporeal – medium, the multiplicity of media and materialities implicated in their works does not in

11 For a further analysis of this site specificity and its implications see Karine Bouchard, *Les relations entre la scène et le cinéma dans le spectacle d'avant-garde. Une étude intermédiaire et in situ de Relâche de Picabia, Satie et Clair*, MA dissertation, Université de Montréal 2009 and *Reconstructing the Theatre Space through Cinematographic Presence*; Anna Leon, *Vielfältige Konzepte des Choreografischen in Tanz und Film*.

12 George Baker, *The Artwork Caught by the Tail*, p. 290.

13 *Ibid.*, p. 292 (In the second part of the reference the author is quoting Thomas Elsaesser).

14 Chris Townsend, *The Last Hope of Intuition: Francis Picabia, Erik Satie and René Clair's Intermedial Project Relâche*, in: *Nottingham French Studies* 50/3 (2011), pp. 41-64, p. 42, emphasis added.

itself suffice to explain their construction. The dramaturgy of their works also arises through the choreographic, relational arrangement of the between-ness of different media on stage and in the performance situation – which, I would like to suggest, can be construed in Picabian terms as event. In effect, both pieces consist in the interactions and connections between embodied acts, film screenings, spoken texts etc: if the dramaturgy of the works is to be understood as emerging from these connections, the latter need to be followed by the audience in the event of the performance, in the moment of receptive experience. It is by following the focus of Salamon's piece's from stage to screen, from one narrative and Eszter to another, that spectators can reflect on an unfixed conception of identity. It is likewise by following the transient connections of the elements that are physically present on stage that a universe of invisibility and of traces develops for the spectators of *Solo a ciegas*. The two pieces can thus also be understood as choreographing events; as arrangements not only of what (content-wise) occurs but also of occurrences, happenings, appearances, ephemeral incidents that have to be grasped in their moment of coming about. Moreover, if the non-corporeal media implicated in Salamon and Mesa's pieces are to be conceived as performers – as proposed above –, they need to be construed as active agents in an event; as dynamic entities having effects on their environment and inscribed in the performance situation. If, finally, the movement created by the two contemporary choreographers is not to be limited to human or even physical movement but is to expand to the immaterial movement emerging between the different media on stage in their constant (dis-)connections, this movement can be understood only in its happening, its becoming, as event.

The notion of event-ness characteristic of *Relâche* can therefore lead us to viewing the staged intermediality of expanded choreographies as a relational inscription of multiple types of material elements and media in the 'here and now' of dynamic performance situations.¹⁵ In this construal, choreography is not incarnated in material entities; it rather comes into existence as a process, as an event between media. Here, choreographic work leads to the production of a piece unfolding and experienced as event, but most importantly also consists itself in a process of selecting and arranging the – corporeal or not – elements whose shifting, moving relations will bring events into being.¹⁶ Choreography as the arrangement of moving bodies in time and space thus expands to non-human bodies as well as to the arrangement of immaterial events of movement happening between them. The ephemerality of corporeal movement, haunting dance with its posited immediate death, extends beyond the body to a wider, event-based and time-inscribed choreographic understanding of the material world. From the double historical perspective assumed here, contemporary expanded choreography is therefore not simply characterized by the type

¹⁵ It is important to point out the recurrence of the 'event' in contemporary theorisations of intermedia choreographies (despite the fact that the historical avant-gardes are not necessarily directly referred to, a point that reflects the multiple historical and conceptual transformations that the notion of event has gone through). Rudi Laermans, for example, analyzing contemporary "post-humanist" choreography as a process of creating assemblages, writes: "[...] the assemblage or force-field consists of the shifting associations between light rays, sounds, bodily movements and non-movements, images, objects and the operations of technical artifacts. The elements are actualized possibilities of action or non-action, or singularities generated within different material potentials that have a here-and-now or event-quality". Rudi Laermans, 'Dance in General' or Choreographing the Public, Making Assemblages, in: *Performance Research* 13/1 (2008), pp. 7–14, p. 12, emphasis added.

¹⁶ This idea was developed by reflecting on Lisa Hinterreithner and Jack Hauser's performance THINGS, presented in March 2015 in Salzburg, in which the artists-performers are co-present with the audience and with a selection of objects and allow the objects to participate in defining the unfolding of the performance as unique event.

of media and materialities it implicates, but also by the type of action it operates on them, choreographically articulating their relations, their between-ness, in terms of movement.¹⁷

The transferences between the contemporary choreographies discussed in the beginning of this paper and avant-garde spectacles such as *Relâche* are not just possible by virtue of their on-stage relational treatment of human and non-human media, but furthermore because they both use media in – and possibly as – event-based, temporally and spatially inscribed happenings. By allowing concepts from these two chronologically disconnected periods to permeate each other, it is possible to stress the contributions of non-human media and their relations in the construction of early 20th-century ‘expanded’ stage works. Inversely, it also becomes possible to consider the contemporary expansion of choreography beyond embodied dance as resulting both from a present-day choreographic interest in non-human media and from the dynamic aspects of the shifts and movements between media, to which a dada-inspired, event-centred perspective draws our attention.

According to the historical juxtaposition proposed here, if contemporary choreography expands beyond dance by developing intermedia pieces, it does not just do so by negating the specific materiality of the body that has been standardized as dance’s primary medium, but possibly also by refusing to be defined through any type of materiality, in favour of a time-inscribed practice of choreographically arranging *intermedia* events through movement. The possible connections between avant-garde spectacle and contemporary expanded choreographies therefore invite us not only to form trans-historical links, considering how historically disconnected artworks can propose perspectives on each other, but also to trace an archaeology of intermediality on the choreographic stage and its – both practical and conceptual/theoretical – role in the construal of choreography.

¹⁷ For a further reflection on choreography’s definition through what it does rather than what it is see Petra Sabisch, *Choreographing Relations*, p. 8.

Revolution, Metapher und *Napoléon*

Hanno Berger

I. Revolutionsmetaphern

„Die Historie als Wissenschaft lebt im Unterschied zu anderen Wissenschaften nur von der Metaphorik.“¹

Betrachtet man ausgehend dieses Diktums von Reinhart Koselleck die einschlägigen Texte zur Revolutionstheorie, die oftmals als in die Zukunft gerichtete Form der Geschichtsschreibung lesbar sind, so fällt unmittelbar auch deren prominenter Gebrauch von Metaphern beziehungsweise – genauer gesprochen – von *kinetischen Metaphern* auf, wenn es darum geht, das Ereignis der Revolution zu fassen und verständlich zu machen. Dieser Zusammenhang von Revolution und Bewegung wird schon in der Etymologie des Wortes deutlich. So findet man den Begriff ‚revolutio‘ bereits in der Spätantike, wo er die Bedeutung von Zurückwälzung, Umwälzung und Umlauf hatte. Gebraucht wurde er beispielsweise für die Seelenwanderung und für den Umlauf des Jahres und der Gestirne. Im Mittelalter blieb nur die auf die Astronomie bezogene Bedeutung bestehen, mit der man die kreisförmige, sich stetig wiederholende Bewegung der Planeten bezeichnete.²

Dieser kinetische Aspekt in der Bedeutung von ‚Revolution‘ lässt sich nun weiter durch die Geschichte hindurch verfolgen. So erwähnt Hannah Arendt in ihrem Buch *Über die Revolution* folgende Metaphern aus zeitgenössischen Darstellungen der Französischen Revolution: Strömung, Strom, Lava, Sturm, anschwellender Fluss, Sturmwind.³ Auch im 19. und 20. Jahrhundert wurde auf Metaphern zurückgegriffen, um zu erläutern, was eine Revolution ist und welche Bedeutung sie hat. So schreibt Karl Marx in seiner berühmten Formulierung, „Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte.“⁴ Diese Metapher ist unter anderem deshalb zentral, weil sich Walter Benjamin auf sie bezogen hat:

„Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“⁵

Diesen kursorischen Überblick ergänzend, lässt sich noch Lenin anführen, der für seine Zeitschrift, in der unter anderem die für seine Revolutionstheorie so zentrale Schrift *Was Tun?* erschienen ist, den Titel *Iskra* wählte – das

1 Reinhart Koselleck, Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft, in: Werner Conze (Hg.), Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts, Stuttgart 1972, S. 10–28, S. 16.

2 Zu diesen Informationen vgl. Neithard Bulst [u.a.], Revolution, Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 653–788, S. 669ff. Die aus der Astronomie kommende Herleitung betont Hannah Arendt in: dies., Über die Revolution, München 2013, S. 50f. Diese Bedeutung der Re-volution als kreisförmige, sich stetig wiederholende Bewegung scheint in diametralem Widerspruch zum heutigen Gebrauch des Wortes Revolution zu stehen. Doch dieses Paradoxon lässt sich auflösen: historisch gesehen war es so, dass die amerikanische und die französische Revolution im Selbstverständnis der damaligen Revolutionäre als Restauration begannen und sich das Bewusstsein, dass mit der Revolution etwas fundamental Neues beginne, erst im Laufe der Revolution bildete. Vgl. ebd., S. 52.

3 Vgl. ebd. S. 59f.

4 Karl Marx, Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850, in: MEW 7, Berlin 1973, S. 9–107, S. 85.

5 Walter Benjamin, Notizen zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘, in: ders., Gesammelte Schriften I.3, Frankfurt a.M. 1974, S. 1223–1266, S. 1232.

russische Wort für *Funke*.⁶ Der Funke steht bei ihm für die Avantgarde, welche die Massen zur Revolution führt beziehungsweise die Revolution entfacht.

Im Folgenden geht es um die Frage, mit welchen Inszenierungen der Film, den man als das Bewegungsmedium *par excellence* bezeichnen kann, die Revolution begreifbar zu machen versucht. Um mich diesem Kontext zu nähern, stelle ich zunächst eine Methode zur Analyse audiovisueller und multimodaler Metaphern vor, um dann in einem nächsten Schritt zu untersuchen, mit welchen Metaphern der Film *Napoléon* von Abel Gance aus dem Jahr 1927⁷ arbeitet und wie diese inszeniert werden. Die dabei zugrundeliegende These lautet, dass der Film die Revolution als ein außerweltliches Ereignis inszeniert und sie dadurch als ein komplett mit der bestehenden Ordnung brechendes Phänomen verstehen lässt.

II. Multimodale Metaphern

Metaphern werden primär als sprachliche Ereignisse begriffen, die sich als Formen einer bildlichen Sprache jedoch schnell als grenzüberschreitende Phänomene zu erkennen geben. Diesem Ansatz folgend, entwickelten Cornelia Müller und Hermann Kappelhoff eine Methode zur Analyse von Metaphern in Filmen.⁸ Den Ausgangspunkt ihrer Überlegungen bildet die Definition der Metapher von George Lakoff und Mark Johnson als „understanding and experiencing one kind of thing in terms of another“.⁹ Kappelhoff und Müller modifizieren in ihrem Modell diese Begriffsbestimmung in einigen Punkten: Eine ihrer zentralen Annahmen ist, dass das grundlegende Verständnis von Metaphern auf einer affektiven und körperlichen Ebene zu verorten ist. Die affektive und körperliche Erfahrung und das Verstehen sind dementsprechend nicht auf demselben Level anzusiedeln, vielmehr *gründet* die Erfahrung das Verstehen. Überdies gehen sie davon aus, dass sich Metaphern durch mehrere Modalitäten realisieren lassen. Sie beziehen sich also nicht nur auf Metaphern, die sich allein durch Sprache artikulieren – also auf einer akustischen Ebene aufscheinen –, sondern fokussieren gleichermaßen das Zusammenspiel beispielsweise von Sprache und Gestik, wie es sich in einer zwischenmenschlichen Kommunikationssituation zeigt.

In Bezug auf den Film ist dieser Sachverhalt komplexer, da ‚multimodal‘ hier auf die Einflussnahme aller Gestaltungsebenen bei der Konstruktion der Metapher verweist. Nicht nur der Text, die Aussagen und die Gestik der Schauspieler, sondern auch die Bewegungen der Kamera der Schnittrhythmus, die Musik und weitere auditive Elemente sowie die durch diese Gestaltungsebenen erzeugten synästhetischen Effekte im Zuschauer können zu ihrer Konstruktion beitragen. Dies ist auch der Grund, warum es sinnvoll scheint, sich mithilfe von Filmen mit Metaphern auseinanderzusetzen.

6 Vgl. Wladimir I. Lenin, Was Tun? Brennende Fragen unserer Bewegung, in: ders., Werke, Bd. 5, Berlin 1959, S. 355–551. Daraus insbesondere Kapitel 4c: Die Organisation der Arbeiter und die Organisation der Revolutionäre, S. 467–484. Interessanterweise ist es genau diese Metapher, die in einer neueren Hollywood-Produktion wieder aufgegriffen wird. So lautet die deutsche Tagline von *The Hunger Games: Catching Fire*, dem zweiten Teiles der Tribute von Panem-Filmreihe: „Jede Revolution beginnt mit einem Funken“. *The Hunger Games: Catching Fire*, Regie: Francis Lawrence, Produktion: Color Force; Lionsgate (USA) 2013, 146 Min.

7 *Napoléon*, Regie: Abel Gance, Produktion: Ciné France, Frankreich 1927. Die von mir verwendete Version des Films ist die von der Firma Arthaus im Jahre 2012 veröffentlichte Ausgabe, die den Film auf zwei DVDs und mit englischen Zwischentiteln beinhaltet.

8 Vgl. Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller, Embodied meaning construction. Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture, and feature film, in: *Metaphor and the Social World* 1/2 (2011), S. 121–153.

9 Lakoff und Johnson, zitiert nach Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller, Embodied meaning construction, S. 122.

Wenn ihr Verstehen in einer körperlich-affektiven Erfahrung grundiert ist, dann kann man gerade im Medium Film sehr effektiv mit ihnen arbeiten.¹⁰ Das heißt, sofern man Metaphern braucht, um die Bedeutung von Revolutionen verständlich zu machen, dann sind gerade *Filme* geeignet, uns zu zeigen, was Revolutionen sind beziehungsweise sein können und wie sie verstanden werden wollen. Dabei – so Kappelhoff und Müller – beschränken sich Filme nicht darauf, bereits bekannte Metaphern zu inszenieren: So wie letztlich auch jede sprachliche Metapher nur in einem spezifischen Kontext eine Metapher ist,¹¹ bildet auch jeder Film den Kontext für die in ihm entstehenden Metaphern.

III. Multimodale Metapher und *Napoléon*

Napoléon von Abel Gance aus dem Jahr 1927 hat aus mehreren Gründen filmhistorische Bedeutung erlangt. Berühmt ist er für die Megalomanie seines Regisseurs. Der Film hat je nach Version eine Länge von vier bis sieben Stunden und war als erster von sechs Teilen geplant.¹² Ein entscheidender Aspekt, der ihn einmalig macht, sind die enthaltenen Triptychon-Sequenzen. Der Regisseur Gance plante, dass an entscheidenden Stellen auf zwei zusätzlichen Leinwänden links und rechts vom eigentlichen Bild weitere Aufnahmen zu sehen sein sollten. Diese Triptychon-Sequenzen fügen sich nahtlos in die Ästhetik des restlichen Films ein, die man als ‚Überwältigungsästhetik‘ bezeichnen kann¹³.

Auf den ersten Blick mag es überraschend erscheinen, einen Film über Napoleon als Revolutionsfilm zu betrachten, da man mit Napoleon oftmals das Ende der Französischen Revolution assoziiert. Doch diese Überraschung lässt sich rasch auflösen: Der Film erzählt das Leben von Napoleon, von seiner Kindheit im Internat bis zum Italien-Feldzug, umfasst also auch die Wirren der Französischen Revolution und identifiziert Napoleon mit deren positiven Aspekten. Das heißt, für den Film *ist* Napoleon das Gute an der Revolution beziehungsweise ihr einzig legitimer Erbe, der ihre Früchte nach Europa trägt. Dies ist die erste grundlegende Metapher des Films, die ich anführen möchte: Man erfährt Napoleon *als* Revolution. Die Inszenierungsstrategien, die der Film einsetzt, um dies zu verdeutlichen, sind jedoch keineswegs subtil. Die Szene, in der die Gleichsetzung von Napoleon und Revolution etabliert beziehungsweise gefestigt wird,¹⁴ zeigt Napoleon, wie er kurz vor seinem Italien-Feldzug, mit dem der Film endet, den verlassenen Konvent besucht. Die Szene wird durch pathetische Orgelmusik aufgeladen.¹⁵ Nachdem Napoleon sich an das Rednerpult stellt, in die leeren Ränge schaut und so einige Zeit im verlassenen Konvent verweilt, füllen sich – mittels Überblendungen – nach und nach die Ränge des Konvents mit Menschen. Schließlich erscheinen – ebenfalls als Überblendungen inszeniert – die Größen der Französischen Revolution.

10 Zum Gedanken, dass es sich bei der Filmwahrnehmung immer um eine verkörperte Wahrnehmung handelt vgl. Vivian Sobchack, *The address of the eye. A phenomenology of film experience*, Princeton 1992.

11 Vgl. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 2004, S. 14.

12 Paul Cuff spricht von mittlerweile 22 verschiedenen Versionen des Films. Vgl. Paul Cuff, 'Napoléon vu par Abel Gance' (1927): The case for enthusiasm, in: *Studies in French Cinema* 13/2 (2013), S. 95–109, S. 101. Zur eindrucksvollen Entstehungs- und Restaurationsgeschichte des Films vgl. Kevin Brownlow, *Napoleon. Abel Gance's Classic Film*, London 1983.

13 Gilles Deleuze formuliert diesbezüglich äußerst pointiert: „Kurz, mit Gance entdeckt die französische Schule den Film des Erhabenen.“ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt a.M. 1989, S. 74. Deleuze erwähnt zudem, dass *Napoléon* die Metapher von der Revolution als Sturm aufgreift. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt a.M. 1991, S. 398f., Anmerkung 9.

14 Der Timecode dieser Szene ist 1:15:11–1:20:40 (Disc 2).

15 Die Musik der mir zur Verfügung stehenden Version des Films stammt von Carmine Coppola.

Robespierre, Danton, Saint Just, Desmoulin und Marat sprechen zu ihm: „Listen, Bonaparte, the French Revolution is about to speak to you.“ Napoleon, der sich zunächst etwas erschrocken hin und her wendet und den Konvent verlassen will, hält dadurch inne und begibt sich zurück ans Rednerpult. Dort angekommen, nimmt er seinen Hut ab und hört die Revolutionäre sagen: „We have realized, that the Revolution cannot prosper without a strong authority. Will you be its leader?“ Man sieht, wie Napoleon nickt und zustimmt. Die nächste Texttafel, die die Rede der Revolutionäre wiedergibt, lautet: „If the Revolution does not spread beyond our frontiers, it will die at home. Will you lead it into Europe?“ Mit entschlossenem Gesichtsausdruck und aufbrausender Geste antwortet Napoleon: „Yes“, das diesmal auch als Texttafel erscheint. Die kontinuierlich weiterlaufende Orgelmusik wird dabei stetig lauter und auch die Tonhöhe steigt immer weiter an, wodurch die pathetische Atmosphäre und Eindringlichkeit der Szene hervorgehoben und verstärkt wird.¹⁶

Vor diesem Hintergrund wird die zu analysierende Sequenz betrachtet. Im Verlauf des Filmes folgt sie unmittelbar auf die Szene, in der die Identität von Napoleon und der Revolution postuliert wird.¹⁷ In ihr hält Napoleon vor dem Beginn des Italien-Feldzuges eine aufmunternde Rede an seine Truppen. Sie ist von besonderem Interesse, da in ihr das bereits erwähnte Triptychon-Format zum Einsatz kommt. Es wird an dieser Stelle nicht nur dazu genutzt, das Bild zu verbreitern (Abbildung 1), sondern auch, um verschiedene Bilder aneinander zu montieren (Abbildung 2). Besonders auffallend ist erstens die räumliche Anordnung der Szenerie: Napoleon steht oben auf einem Berg – gewissermaßen in den Wolken¹⁸ – während die Soldaten am Fuße des Berges lagern. Losgelöst von einer inhaltlichen Deutung dieser Anordnung, erblickt man in den Einstellungen, die Napoleon in den Wolken zeigen, zunächst einmal nur ein Gesicht, das von zwei gräulichen Flächen gerahmt wird (Abbildung 3). Diese Rahmung und die Tatsache, dass links und rechts von Napoleon nur eine fast monochrome Fläche zu sehen ist, führen zunächst einmal zu nicht mehr als einer Betonung des mittleren Bildfeldes – also von Napoleon und seinem Gesicht. Diese Betonung wird im weiteren Verlauf durch eine Steigerungslogik verstärkt. Zu Beginn ist Napoleon in einer Totalen zu sehen, die seinen ganzen Körper zeigt (Abbildung 4). Im Anschluss kommt ihm die Kamera jedoch immer näher. Nach der Totalen folgt zunächst eine Nahaufnahme (Abbildung 5), dann eine Großaufnahme (Abbildung 6), bis am Ende der Sequenz extreme Großaufnahmen seines Gesichtes zu sehen sind (Abbildung 7). Dieses Immer-näher-kommen der Kamera – ein Topos, der in der Geschichte der Filmtheorie immer wieder aufgenommen wird¹⁹ – führt dazu, dass Napoleon immer weniger an einen räumlichen Kontext gebunden

16 Die Szene geht noch etwas weiter: Napoleon wird aufgefordert, von seinen Plänen für die Zukunft zu berichten. Er antwortet, dass er die umstehenden Länder erobern und dadurch ein in einer universellen Republik geeintes Europa schaffen will. Wichtig für meine Argumentation ist, dass Napoleon im Zuge dessen von Saint Just als „direkte[r] Erbe“ („direct heir“) der Französischen Revolution bezeichnet wird.

17 Der Timecode der nun zu analysierenden Szene ist 1:34:01–1:37:17 (Disc 2).

18 Einige Jahre später wird Leni Riefenstahl in *Triumph des Willens* Adolf Hitler ähnlich inszenieren: Ihr Film beginnt mit Hitler in einem Flugzeug, das über den Wolken Nürnbergs fliegt und dort dann zur Landung ansetzt. Eine ausführlichere Erörterung des möglichen Verhältnisses von Gances Film zu einer faschistischen Ästhetik (explizit wird dieser Vorwurf von Peter Pappas erhoben) ist wichtig, kann hier aber nicht erfolgen. Meine kommenden Ausführungen über den Film lassen sich jedoch auch als Versuch verstehen, diesen Vorwurf zu entkräften. Zum Vorwurf vgl. Peter Pappas, *The Superimposition of Vision. 'Napoléon' and the Meaning of Fascist Art*, in: *Cinéaste* 11/2 (1981), S. 4–13.

19 Vgl. zu diesem Aspekt in der klassischen Filmtheorie Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt a.M. 2001, S. 16–29. Wieder aufgegriffen und weitergeführt wird er bei Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 134–142.

wird und sich immer mehr von seiner Umgebung löst. Am Ende der Sequenz wird er dann in drei sehr kurzen Einstellungen wieder an seine Umgebung rückgebunden (Abbildung 8-11).

Die vorherrschende Ablösung Napoleons von seiner räumlichen Umgebung wird zusätzlich verstärkt, indem er von verschiedenen Seiten gefilmt wird und mal nach links (Abbildung 12), mal nach rechts (Abbildung 13) blickt. Dieser Bruch der 180-Grad-Regel²⁰ führt zur Verunsicherung der Zuschauer, da nicht klar ist, wie das räumliche Verhältnis von Napoleon und den Soldaten zu fassen ist. Durch die dreifache Leinwand kommt es darüber hinaus zu einer Aufspaltung der Perspektive und die verschiedenen Blickrichtungen auf den Leinwänden verstärken die räumliche Desorientierung. Auch die Unübersichtlichkeit der Einstellungen, in denen die Masse zu sehen ist,²¹ potenziert diesen Eindruck (Abbildung 14).

Abbildung 1



Das Triptychon-Format führt zu einer räumlichen Ausweitung

Abbildung 2



Durch das Triptychon-Format werden verschiedene Bilder aneinander montiert

Abbildung 3



Napoleons Gesicht wird von zwei monochromen Flächen gerahmt und betont

Abbildung 4



Zunächst ist Napoleon noch in einer Totalen zu sehen

²⁰ Vgl. zur 180-Grad-Regel den diesbezüglichen Eintrag im Filmlexikon der Universität Kiel: „Die 180-Grad-Regel dient dazu, die Konstanz der Bewegungsrichtungen im Kino aufrecht zu erhalten. Sobald eine Kamera ein Geschehen filmt, entsteht eine Links-rechts-Orientierung des Ereignisses (die man meist als Handlungsachse bezeichnet). Solange die Kamera auf der gleichen Seite dieser Achse bleibt, erfolgen Bewegungen in der gleichen Richtung. Wird die Achse überschritten, ist das Richtungssystem um 180 Grad zu rotieren – aus Links- werden Rechtsbewegungen und -orientierungen und umgekehrt. Für den Zuschauer ist diese Rotation schwer nachvollziehbar und führt zu Irritationen.“ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1341> (30.10.2015).

²¹ Diese Polyperspektivität und Unübersichtlichkeit – die einen Großteil der Ästhetik des Films bestimmt – scheint mir auch ein entscheidendes Argument gegen die These zu sein, der Film huldige eine faschistische Ästhetik.

Abbildung 5



Darauf folgt eine Nahaufnahme Napoleons

Abbildung 6



Die nächste Steigerungsstufe ist eine Großaufnahme

Abbildung 7



Schließlich ist Napoleons Gesicht in einer extremen Großaufnahme zu sehen

Abbildung 8



Erst nach der Ablösung von seiner Umgebung wird Napoleon wieder räumlich situiert (Abbildung 8–11)

Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



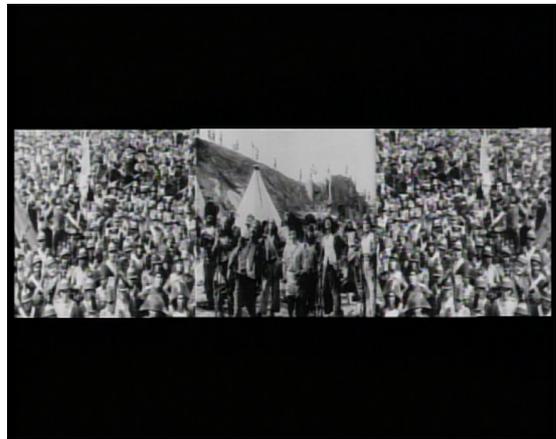
Mal schaut Napoleon nach links...

Abbildung 13



...und mal schaut er nach rechts: das räumliche Verhältnis zu seinen Soldaten wird dadurch unklar

Abbildung 14



Die Unübersichtlichkeit der Bildgestaltung erschwert den Überblick

Festzuhalten ist also, dass Napoleon immer stärker von seiner Umgebung losgelöst wird. Diese Los- oder Ablösung der Figur Napoleons vom restlichen filmischen Raum wird konkret körperlich erfahrbar gemacht. Dabei ist entscheidend, dass der Film an der betreffenden Stelle in das Triptychon-Format wechselt, denn mit Blick auf die Geschichte der bildenden Kunst kann man feststellen, dass Triptychen lange Zeit nur auf Altären zu finden und den Heiligenbildern beziehungsweise sakralen Themen vorbehalten waren.²² So lässt sich schlussfolgern, dass Napoleon hier als ein *außerweltliches Wesen* inszeniert wird.²³ Die Metapher, die der Film in dieser Sequenz inszeniert, wäre also: Napoleon, das heißt, die Revolution, als ein Ereignis, das komplett mit der bestehenden Welt bricht. Dieses Pathos des absoluten Neubeginns und des Bruchs mit allem Vorhergehenden, findet sich auch immer

²² Vgl. Wolfgang Pilz, *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, München 1970, S. 16.

²³ Möglich wäre es, die Szene so zu deuten, dass Napoleon hier als ein sakrales Wesen inszeniert wird. Dieser interpretatorische Schritt, der sicherlich plausibel wäre, erscheint mir jedoch keineswegs obligatorisch.

wieder in der Revolutionstheorie.²⁴ Entscheidender als eine Rückbindung an diese Positionen scheint mir jedoch zu sein, dass der Film mit dieser Szene einen eigenen Beitrag zur Revolutionstheorie, zur politischen Theorie und zur Erinnerung an die Kontingenz eines jeden politischen Systems leistet.

24 So ist die Frage, ob unter einer Revolution ein verhältnismäßiger oder ein vollkommener Bruch mit der bestehenden Ordnung zu verstehen ist, für Florian Grosser in seiner Einführung in die Theorien der Revolution eine der zentralen Achsen bei der Untersuchung einer Revolutionstheorie. Als Beispiel für einen aktuellen Theoretiker, der einen vollkommenen Bruch fordert, führt er dabei Slavoj Žižek an. Vgl. Florian Grosser, *Theorien der Revolution zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 165; S. 154–159.

Die Mediendispositivanalyse als Methode einer medientheoretisch geleiteten Tanzwissenschaft

Anna-Carolin Weber

I. Einleitung und Konzeption

Die Ausgangsthese, die dem Forschungskolloquium „Überschreitungen. Eine Methodendiskussion zur Inszenierungs- und Aufführungspraxis in den szenischen Künsten“ an der Universität Salzburg zu Grunde lag, besagt einerseits, dass vielfältige Interaktionen zwischen den Künsten grenzüberschreitende wahrnehmungsästhetische Dimensionen eröffnen, deren Wirkungsweisen weitreichend spür- und erfahrbar sind. Andererseits stehen jedoch nur wenige diskursive Strategien zur Verfügung, die die disziplinären Grenzen durchlässig und diskutierbar machen.¹ Ein Blick auf die Methodologie der deutschsprachigen Tanzwissenschaft verdeutlicht, dass auch in dieser Disziplin ein Desiderat besteht in Bezug auf interdisziplinär ausgerichtete Analysemethoden, spartenübergreifende Interaktionen zu fokussieren und zu theoretisieren. Es sind zum Beispiel medientheoretisch basierte Ansätze, die hierfür ein fruchtbares Untersuchungsraaster bieten, bisher noch wenig in der Analyse zur Anwendung gekommen. So hat auch der Dispositiv-Begriff – bis auf einige Ausnahmen² – als analytische Perspektive noch keinen Eingang in tanzwissenschaftliche Studien im deutschsprachigen Raum gefunden. Zudem greifen die Studien, die sich aus einer medientheoretisch geleiteten Perspektive mit dem Themenkomplex *Tanz und andere Medien* beschäftigen, weder zur Kategorisierung noch als Methode zur Beschreibung und Analyse von Choreographien auf das Konzept der Mediendispositivanalyse zurück.³ Diesem Desiderat begegnet mein Dissertationsprojekt *Das Dispositiv spartenübergreifender Choreographie – Choreographie als spartenübergreifendes Dispositiv* (Arbeitstitel), das sich mit den Konzeptions-, Rezeptions- und Produktionsweisen spartenübergreifender Tanzproduktionen auseinandersetzt, die sich als Konfigurationen von *Tanz und anderen Medien* konstituieren. Im Zentrum steht dabei die Frage, welches Wissen und Verständnis darüber in entsprechend konzipierten Tanzstücken generiert wird. Mit dem Fokus auf kollaborative Arbeitsweisen und diskursive Austauschprozesse wird die in der Verschränkung von Dispositiven entstehende Ästhetik und Funktionsweise medienchoreographischer Verfahren in ausgewählten Stücken untersucht und entlang deren

1 Vgl. Call for Papers zum Symposium *Überschreitungen. Eine Methodendiskussion zur Theoretisierung von Inszenierungs- und Aufführungspraxis in den szenischen Künsten und Film*.

2 Vgl. Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker, *Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume*, a.a.O., S. 98f., zitiert nach Pirkko Husemann, *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld 2009, S. 129; Bojana Kunst: *How Time Can Dispossess. On Duration and Movement in Contemporary Performance*, in: MASKA, Ljubljana 2010, S.132–134; Anna-Carolin Weber, *Welcome to the Jungle of Gender*, in: Marie-Luise Angerer, Yvonne Hardt und Anna-Carolin Weber (Hg.), *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich 2013, S. 185–201.

3 Vgl. Kerstin Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg 2003; Gabriele Klein, *Medienphilosophie des Tanzes*, in: Mike Sandbothe und Ludwig Nagl (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005, S. 181–197 sowie Gabriele Klein: *Zur Medialität von Choreographie, Körper und Bewegung*, in: Marie-Luise Angerer, Yvonne Hardt und Anna-Carolin Weber (Hg.), *Choreographie – Medien – Gender*, Berlin und Zürich 2013, S. 29–42; Martina Leeker (Hg.), *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001; Claudia Rosiny, *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld 2013.

Analyse ein dispositivanalytischer Zugang konstruiert. Um Aussagen über diese Bereiche innerhalb historischer sowie zeitgenössischer Produktionen machen zu können, werden unterschiedliche Materialzugänge verbunden: Zum einen werden Aufführungs- und Aufzeichnungsanalysen durchgeführt und Archivbestände, wie zum Beispiel das Dance Oral History Project mit ProtagonistInnen der Tanzszene an der New York Library for Performing Arts, genutzt. Zum anderen werden in qualitativen Interviews TänzerInnen, ChoreographInnen und MedienkünstlerInnen ausgewählter Produktionen zu kollaborativen Arbeitsweisen befragt.

In ihrer Konzeption führt die Mediendispositivanalyse unterschiedliche Stränge anderer tanzwissenschaftlicher Studien⁴ zur kontextuellen Rahmung, zum dynamischen Gefüge von Choreographie und Institution sowie zum wechselseitigen Verhältnis von Tanz und audiovisuellen Medien zusammen und entwirft in Verbindung mit soziologischen Theoremen zu Dispositiv, Techniken, Habitus und Figuration einen Zugang zu Ästhetiken und Praktiken medienchoreographischer Verfahren in den betreffenden Choreographien. Die Einführung der Mediendispositivanalyse als Methode für die Tanzwissenschaft zielt dabei ab auf die Erweiterung des bisher verfügbaren Begriffs- und Analyse-Instrumentariums zur Beschreibung von Konfigurationen, die Tanz und andere Medien verbinden.

Im Rahmen dieses Beitrags wird anhand des Fallbeispiels *In a lonely place* (2011) das Konzept der Mediendispositivanalyse als medientheoretisch fundierte, kulturwissenschaftlich ausgerichtete tanzwissenschaftliche Methode veranschaulicht. Dabei wird auf die zentralen Begriffe („Mediendispositiv“ – „medienchoreographische Verfahren“ – „mediale Funktionsweise“), die theoretische Verortung sowie auf die damit verbundene Perspektive eingegangen. Das Fallbeispiel dient zur Verdeutlichung, welche Fragestellungen und Aspekte die Mediendispositivanalyse als Verfahren für tanzwissenschaftliche Studien in den Blick nimmt und welche Beobachtungsperspektiven sie hervorbringt. Die Theoretisierung grenzüberschreitender Inszenierungs- und Aufführungspraxen wird darüber vorgenommen, dass in einem methodischen Dreischritt ausgehend von der Interaktion verschiedener Dispositive die medienchoreographischen Praktiken sowie deren mediale Funktionsweisen als forschungsrelevante Ausgangspunkte definiert werden. Leitend für die Vorgehensweise sind dabei folgende Annahmen: Tanz und Choreographie werden aus einer medientheoretisch geleiteten Perspektive fokussiert, auf ihre spezifische Medialität untersucht und als Mediendispositive aufgefasst. Dabei basiert die Argumentation auf einem performativen Medienbegriff, unter dem im Anschluss an Sybille Krämer⁵ und Kati Röttger⁶ verstanden wird, dass

4 Vgl. zur kontextuellen Rahmung Susan Leigh Foster, *Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley 1986; zum dynamischen Gefüge von Choreographie und Institution Yvonne Hardt und Martin Stern (Hg.), *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, Bielefeld 2011; zum wechselseitigen Verhältnis von Tanz und audiovisuellen Medien Felicitas M. McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Chicago 2003; sowie zum Dispositiv Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Köln 1978, zum Begriff der Techniken Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie. Band 2: Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken*, Wiesbaden 2010; zum Habitus Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1982 und ders., *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1987 sowie zur Figuration Norbert Elias, *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt a.M. 2003 und Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt a.M. 1997

5 Sybille Krämer, *Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? These über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler und Mike Sandbote (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2003, S. 78–90.

Medien eine kulturstiftende Funktion innewohnt, da ihnen „im Akt der Übertragung dasjenige, was sie übertragen, zugleich mit bedingen und prägen und damit kulturelle Handlungen und Kommunikationen konstituieren.“⁷ Über die dem Tanz innewohnende kulturstiftende Funktion lässt er sich als Medium auffassen und unter diesem Aspekt kategorial im Kontext von anderen Medien vergleichend betrachten. Im Gegensatz zu Intermedialitäts-Konzepten ermöglicht der Dispositiv-Ansatz einen weiten Medienbegriff, der es erlaubt, Konfigurationen von Tanz und anderen Medien in ihrer Spezifik zu untersuchen und dabei über die Diskussion um den Status der Medialität von Tanz hinaus zu erweitern.

Dieter Mersch hebt die Analogie von Medien und Dispositiven hervor: Sie liegt in der homologen Struktur in Bezug auf die Verschränkung von Öffnen/Verbergen sowie Zeigen/Zurückhalten – nämlich im paradoxen Verbergen der eigenen Funktionslogik. Somit werden die Funktionsverfahren von Medien und Dispositiven nur im Rahmen von Störungen sichtbar.⁸ Die Dispositivanalyse nimmt diese in Rezeption, Konzeption und Produktion auftretenden Störungen, die durch die Kollision, Kooperation und Konkurrenz von Mediendispositiven in spartenübergreifenden Choreographien entstehen, als Ausgangspunkt, um deren spezifische mediale Funktionsweise zu untersuchen. Ein weiterer Vorteil der Methode zeigt sich darüber, dass das paradoxe Spannungsfeld von historischer Veränderbarkeit und Kontinuität sowie zeitgenössischer Aktualisierung von Dispositivstrukturen immer auf mindestens zwei Ebenen – der Rezeption sowie der Konzeption und Produktion – gedacht wird und damit ein multiperspektivischer Blick auf die Wissensproduktion im Kontext des Mediendispositivs ermöglicht wird. Tanz wird damit als eine historisch und kulturell veränderliche Konfiguration von heterogenen Elementen begreifbar – wie zum Beispiel Arbeits- und Produktionsweisen, Techniken, Wissensverständnissen, Institutionen und Ästhetiken – und dadurch wiederum vergleichbar in Bezug zu anderen *klassischen* Mediendispositiven wie zum Beispiel dem Kino.

II. Sichtbarmachung, Störung, Unterwanderung und Verschiebung von Dispositiv-Konventionen am Beispiel von *In a lonely place* (2011)

„Versteht man unter Theatralität die je spezifische Inszenierung von Körpern in unterschiedlichen Medien zur je besonderen Wahrnehmung durch andere, dann erscheint Theatralität eng auf Medialität bezogen. Dies gilt auch für alle einzelnen beteiligten Faktoren. Denn das Medium der Inszenierung – Körper im Raum, Schrift, Bild, Film oder Fernsehen entscheidet nicht nur über die jeweilige Materialität, in der Körperlichkeit zur Erscheinung gebracht wird, sondern auch über den Modus ihrer Wahrnehmung. [Daraus] folgt jedoch, daß

6 Vgl. dazu Kati Röttger, Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen, in: Henri Schoenmakers [u.a.] (Hg.), Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2008, S. 117–124.

7 Kati Röttger, Die Frage nach dem Medium der Choreographie, in: Marie-Luise Angerer, Yvonne Hardt und Anna-Carolin Weber (Hg.), Choreographie – Medien – Gender, Berlin und Zürich 2013, S. 57–77, S. 58.

8 Dieter Mersch, Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata, in: Elke Bippus, Jörg Huber und Robert Nigro (Hg.), Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern, Wien 2012, S. 25–37, S. 29 f.

meine Wahrnehmung wesentlich durch das Medium der Inszenierung bzw. durch die je spezifische Medialität des Wahrzunehmenden bestimmt ist.“⁹

Erika Fischer-Lichte hat herausgestellt, dass und in welcher Weise die „je spezifische Materialität und Medialität einer Inszenierung ihre Wahrnehmung beeinflusst, welche Möglichkeiten sie eröffnet und welche Probleme sie aufwirft“.¹⁰ Im Anschluss an diese Position soll über die Analyse medienchoreographischer Verfahren weitergehend der Zusammenhang von Medieneinsatz und (Arbeits-)Methoden im Rahmen der Stückentwicklung und im Probenprozess sowie das Verständnis vom Mediendispositiv Tanz in choreographischen Konzepten untersucht werden.

Zur Veranschaulichung der Überlegungen wird im Folgenden auf den Aufführungsbesuch des Stücks *In a lonely place* (2011) im Kölner Carlswerk eingegangen (Abbildung 1). *In a lonely place* ist ein spartenübergreifend choreographiertes Solo-Tanzstück, das in kollaborativer Arbeit zwischen Susanne Grau (Tänzerin/Choreographin) und Julian Rauter (Medienkünstler) entstanden ist.



Abbildung 1: Konfiguration der Aufführung im Dispositiv des Kinos bei *In a lonely place* (2011)

Mit der Verdunkelung des Zuschauerraums im Kölner Carlswerk wird auf der kinogroßen Leinwand, die den Industriehallenraum auf der Hälfte teilt und vor der die Zuschauer auf Hockern, angeordnet in losen Reihen sitzen, ein Bild eingeblendet. Als Zuschauerin erkenne ich jetzt – mit etwas Verwunderung – den hinteren Teil des Raums, der unserem Blick durch die Leinwand bisher entzogen war. Die Relation und Perspektive des Raums kann ich jedoch erst *entschlüsseln* als eine weibliche Person diesen Ort von der linken Seite aus betritt und damit auf der Leinwand sichtbar wird und auf diese Weise die Proportionen *fassbar* macht. Die Person wirkt zunächst klein und ein wenig verloren. Während sie mit einigen Schritten den Raum von hinten nach vorne durchmisst und dabei immer näher auf uns ZuschauerInnen zuzukommen scheint, wird mir bewusst, dass sie ihre Performance in Kommunikation mit einer statisch installierten Kamera vollzieht. Diese Kamera muss so hinter der Leinwand positioniert sein, dass sie den Raum in einer Totalen (wahrscheinlich per Weitwinkeloptik) erfassen kann und aus der gleichen Blickrichtung wie das Publikum auf das *Live-Geschehen* hinter der Leinwand *schaut* beziehungsweise

⁹ Erika Fischer-Lichte, Wahrnehmung und Medialität, in: dies. [u.a.] (Hg.), Wahrnehmung und Medialität. Tübingen 2001, S. 11–28, S. 13.
¹⁰ Ebd., S. 14.

diese räumliche Situation performativ gemeinsam mit der Akteurin konstituiert. Als Zuschauerin sehe ich nun in kino-ähnlicher Situation die Bewegungen an, die von der dort abgebildeten Person vollzogen werden (Abbildung 2a). Zugleich bin ich damit konfrontiert, mir Gedanken über die Live-Performance zu machen, die zeitgleich hinter der Leinwand für eine Kamera *aufgeführt* wird. Ich blicke also auf eine filmische (Video-)Transformation, die jedoch live parallel *passiert* oder zumindest mir so erscheint. Die Anzeichen hierfür bietet die Performerin, die zu bestimmten Momenten – scheinbar versehentlich – *in echt* für das Publikum kurz zu sehen ist: am Rand der Leinwand tritt sie – irritierend – ‚real in Erscheinung‘. Mit diesen wenigen, als *Fehlritte* inszenierten Schritten, macht die Performerin auf das besondere mediale Setting und die Apparatur ihrer Performance aufmerksam, die die Wahrnehmung von ZuschauerInnen und Performerin zugleich herausfordert. Erst über die Irritation und die Störung wird das mediale Setting *sichtbar* beziehungsweise werden die Zuschauenden sich dieses Settings und der damit verbundenen Wahrnehmungserwartungen und -konventionen bewusst. Die Irritation führt dazu, dass ich nun auch meine Wahrnehmungsmuster hinterfrage. Nehme ich die auf der Leinwand agierende Person nun anders wahr, weil mir verdeutlicht wurde, dass sie sich gerade *live* bewegt, jedoch ihr Publikum nicht *live* sehen und adressieren kann? Ihre Präsenz wirkt in dieser Situation nämlich merkwürdig *anwesend* und *abwesend* zugleich. Der Bewegungsduktus der Performerin ist über den Verlauf der circa 60-minütigen Performance ein sehr reduzierter. Die motorischen Sequenzen und Gesten wirken klar und intendiert und reflektieren die besondere kommunikative und mediale Situation.

Die Performance *In a lonely place* (2011) – von und mit Susanne Grau und Julian Rauter – befragt die Medialität von Präsenz unter anderem dadurch, dass mit dem Paradox der Wahrnehmung von gleichzeitiger An- und Abwesenheit gespielt wird. In mehreren Zwischenszenen verbeugt sich die Performerin auf der Leinwand zum Publikum frontal ausgerichtet – als Publikum sind wir uns nicht sicher, ob wir Applaus zollen sollen. Auch ich empfinde es als merkwürdig, eine Leinwand zu beklatschen (Abbildung 2b).



Abbildung 2a: (Mediale) Präsenz der Performerin im Spannungsfeld von An- und Abwesenheit.



Abbildung 2b: Irritation und Unterwanderung der Feedback-Schleife: Applaus an die Leinwand.

III. Die Perspektive der Mediendispositivanalyse

Mediendispositive – so die Ausgangsthese – strukturieren Wahrnehmung und generieren Erwartungen, sie hierarchisieren Wissen und widerspiegeln die sie bestimmenden Kräfte. Bedingt durch den wechselseitigen Prozess aller beteiligten Akteure und mit Bezug auf Bruno Latours kulturpragmatische Perspektive, die die strikte wechselseitige Bezüglichkeit sozialer Prozesse und technischer Innovation postuliert,¹¹ bringen Mediendispositive keine universellen Setzungen mit sich, sondern reproduzieren sozio-kulturelle und historische Veränderungen, während sie diese gleichzeitig verändern und aktualisieren. Die am Dispositiv beteiligten Akteure werden einerseits in ihren Erwartungen und Handlungen geprägt, andererseits prägen sie dieses durch ihr Handeln mit.

Meine Aufführungsbeschreibung verdeutlicht, dass in spartenübergreifenden Choreographien audiovisuelle und optische Medien, Apparaturen und menschliche Körper miteinander, gegeneinander, nebeneinander, in Konkurrenz oder Abhängigkeit zueinander im Inszenierungsrahmen *performen*. Dabei werden Fragen nach Kompositionsprinzipien, Fragen der Hierarchie und der Steuerung von sich bewegenden menschlichen Körpern und anderen, *auf tretenden* Medien aufgeworfen. Die Entscheidungen über diese Relationen und Verhältnisse sind bereits im Rahmen des Proben- und Konzeptionsprozesses getroffen worden. Sie manifestieren sich in der jeweiligen spezifischen Ästhetik, in der durch medienchoreographische Verfahren und Kompositionsprinzipien das *Zusammenspiel* angeordnet und ein spezifisches Wissen zu Tanz und anderen Medien in der Struktur des spezifischen Dispositivs hervorgebracht wird. Gleichzeitig konkurrieren, kollidieren oder kooperieren auf der Ebene der Rezeption – bedingt durch spezifische Settings und Apparaturen – unterschiedliche Wahrnehmungs-Anordnungen, beziehungsweise die Erwartungen und Erfahrungen, die die RezipientInnen mit diesem in Verbindung bringen.

Das Dispositiv – verstanden im Anschluss an Michel Foucault¹² als historisch prozessierender Zusammenhang von Wissenselementen und Machtformationen – konstituiert mittels hervorgebrachter Objektivierungen und Subjektivierungsprozesse ein Spannungsfeld, indem Handlungsmacht verteilt und Handlungsräume (zu-)geordnet

11 Vgl. Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2002.

12 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Köln 1978.

werden. Es bildet ein diskursgeschichtliches und machttheoretisches Gefüge technischer Voraussetzungen, sozialer Konventionen und gesellschaftlicher Praktiken, die das Kommunikations-, Wahrnehmungs- und Konstruktionsraster einer Epoche dominieren. Diese Ordnungen und die daraus resultierenden Strukturen werden von den im Kontext des Dispositiv handelnden Akteuren als spezifische, mit dem jeweiligen Dispositiv verbundenen, Konventionen und Normierungen begriffen.¹³ Mit Michaela Ott gesprochen, funktioniert das Dispositiv als „ein Arbeitsgerät, um das Funktionieren der Macht im sozialen Feld zu denken. Es erlaubt, die Beziehungen zwischen den verschiedenen Akteuren und Diskursen zu analysieren.“¹⁴ Die Akteure – zum Beispiel ZuschauerInnen, PerformerInnen, ChoreographInnen, ProduzentInnen, JournalistInnen et cetera – konstituieren die Konventionen der Mediendispositive mit sowie sie gleichzeitig von jenen beeinflusst werden.

„Tanz ist ein Dispositiv, das wie ein Netzwerk aus unterschiedlichen Bestandteilen funktioniert. Verändert man einen Teil, so hat dies Auswirkung auf einen anderen und auf das Gesamte. Meine Kritik an bestimmten Praktiken im Tanz richtet sich [...] nicht auf Inhalte, z.B. narrative Ballette. Meine Kritik zielt vielmehr auf die Struktur des Tanzes, auf sein System sowie auf seine Produktivität. Wenn ich sogenannte kritische Kunst machen möchte, kann ich nicht z.B. einen sozialen oder politischen Missstand kritisieren, indem ich ihn inhaltlich darstelle. Ich glaube, man muss vielmehr die strukturellen Grundlagen kritisieren, die die Missstände hervorrufen.“¹⁵

Bezugnehmend auf das kritische, reflexive Potential von choreographischer Arbeit verweist Xavier Le Roy auf die Ebene der strukturellen Organisation des Systems Tanz, das sich in seiner Gesamtheit aus verschiedenen Komponenten wie Produktionsweisen, Institutionen oder Arbeitsverhältnissen in einem hierarchisierten Ordnungsgefüge zusammensetzt und über dieses Beziehungsgefüge mittels spezifischer Verfahrensweisen Wissen generiert, welches wiederum auf ein spezifisches Verständnis von Tanz rekurriert.

Dispositivanalysen lenken den Blick auf die strukturellen Bedingungen, die Konventionen und Hierarchien, auf die institutionellen Praktiken und Akteure sowie auf die medialen Apparaturen, die dem Mediendispositiv zugrunde liegen¹⁶ und die in der Produktion und Rezeption von Performances immer auch mitkonstituiert werden. Mersch stellt in Bezug auf die unterschiedliche (und zum Teil auch „widersprüchliche Begriffsbildung“¹⁷) des Dispositivs folgende drei Dimensionen heraus: Zum einen die historische Dimension mit Anklang auf die etymologische Bedeutung von ‚disponere‘ als ‚stellen, anordnen, konfigurieren‘ zum anderen die ästhetische Dimension mit Bezug auf Jean-Louis Baudrys Apparatusbegriff und die Kinotheorie, die mit der Dispositiv-Perspektive immer auf die Rekonstruktion der Struktur aus Beobachterposition und Raumstruktur optischer Medien abzielt. Weitergehend

¹³ Vgl. ebd., S. 119–125.

¹⁴ Michaela Ott, *Ästhetische Revirtualisierung*, in: Elke Bippus, Jörg Huber und Robert Nigro (Hg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Wien 2012, S. 13–24, S. 11.

¹⁵ Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker, *Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume*, a.a.O., S. 98f., zitiert nach Pirkko Husemann, *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld 2009, S. 129.

¹⁶ Vgl. Andrea D. Bührmann und Werner Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 60.

¹⁷ Vgl. zur „widersprüchlichen Theoriegeschichte“ des Dispositiv-Begriffs Joachim Paech, *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*, in: *Medienwissenschaft* Nr. 4 (1997), S. 400–420.

benennt Mersch mit Bezug auf Foucault die diskurstheoretische Dimension, die den Anspruch erhebe, das Gefüge aus diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken lesbar zu machen sowie dabei Macht und Wissen als entscheidende Begriffe zu definieren.¹⁸

Mediendispositivanalysen richten den Blick auf das Verhältnis von Tanz und anderen Medien und die damit verbundene Produktion von Wissen in spartenübergreifenden Tanzproduktionen. Diese legen, wie zum Beispiel die Performance *In a lonely place*, das mediale Setting von Tanz und Medien in einer Apparatur an, die die Aspekte und Normierungen mehrerer Dispositive und die damit verbundenen Wahrnehmungskonventionen kollidieren lässt. Indem die Performerin in *In a lonely place* zum Beispiel ausschließlich vor der Kamera *performed* und mit dieser kommuniziert, provoziert sie Fragen zur Bedeutung von Ko-Präsenz in der Kommunikationssituation zwischen Performenden und Zuschauenden und damit zum Spannungsfeld von Präsenz und Abwesenheit¹⁹ in (Tanz-)Aufführungen. Als Zuschauerin erlebe ich die paradoxe Situation einer medial vermittelten Performance im Bewusstsein darüber, dass die Performerin gleichzeitig (für mich unsichtbar) präsent ist. Zudem lässt sich danach fragen, wie sich die spezifischen Verfahren optischer Medien und *tanzspezifischer* Methoden im choreographischen Prozess und in der Probenarbeit gegenseitig beeinflussen und in welchem Wechselverhältnis diese zum Tanz- und Medienverständnis stehen, beziehungsweise wie mit (explizitem oder implizitem) Rückgriff auf ein spezifisches Verständnis vom Mediendispositiv Tanz bestimmte Ästhetiken und Praktiken (re-)produziert werden. So thematisiert und reflektiert das Stück *In a lonely place* die Relation von Tanz zu anderen Medien, indem die Performance über den körper-praktischen und (gleichzeitig) über den medial vermittelten *Entzug* der „liveness“²⁰ Fragen zum Ephemeren und Performativen des Tanzes sowie zur Medialität und Wissensform von Tanz und vor allem von dessen Wahrnehmung aufwirft.



Abbildung 3: Begehbarkeit des Inszenierungsraums – Ausstellung der Apparatur.

¹⁸ Mersch, Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata, S. 25f.

¹⁹ Zum Spannungsfeld der Paradigmen von Präsenz und Abwesenheit im Kontext der Aufführung vgl. Gerald Siegmund, Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld 2006, S. 77. Siegmund plädiert dafür, die Begriffe Präsenz und Abwesenheit in ein funktionales Konfigurationsverhältnis zu bringen, um damit die spezifischen Strategien bestimmter Tanzstücke beschreibbar machen zu können.

²⁰ Philip Auslander, Performance in a Mediatized Culture, New York 1999.



Abbildung 4: Applaus-Situation im Anschluss an die Aufführung in der Konvention des Theater-Dispositivs.

IV. Zum Untersuchungsfeld des Mediendispositivs: Medienchoreographische Verfahren und mediale Funktionsweise

Das Potential der Mediendispositivanalyse verdeutlicht sich beim Blick auf die möglichen Untersuchungsfelder aus produktionsbedingten, diskursiven und wahrnehmungsästhetischen Dimensionen, die innerhalb des relationalen Beziehungsgefüges des Dispositivs fokussiert werden können: 1.) Die Dimension der (institutionellen) Rahmung, die eine spartenübergreifende Tanzproduktion als eine solche einordnet und diese damit zugleich in spezifischer Weise förderbar, programmierbar und weitergehend archivierbar macht. 2.) Die Dimension der Repräsentationsebene, über die die spartenübergreifende Ästhetik einer Tanzproduktion analysierbar wird. 3.) Die Dimension der Rezeptionsebene, an der das spartenübergreifende Setting der Rezeptionssituation erfahrbar wird – die Ebene, auf der die Anordnung und Apparatur für den Rezeptionsvorgang untersuchbar wird. 4.) Die Dimension der (medien-)choreographischen Konzeptions- und Vorgehensweise, mit der TänzerInnen, ChoreographenInnen und gegebenenfalls MedienkünstlerInnen im (gemeinsamen) choreographischen Prozess arbeiten. 5.) Die Dimension der Probenarbeit, in die Medien zu unterschiedlichen Zwecken eingebunden werden (Dokumentation, Notation, Korrektur, Simulation von Rezeptionsperspektive et cetera). 6.) Die Dimension der spartenübergreifenden Wissensproduktion, die sich zum Beispiel in Praktiken und Technik(en) zeigt, die die Transformation von *spezifischen* Methoden eines Kunstfeldes in ein anderes Kunstfeld praktizieren und dabei im Anschluss an (zeitgenössische und historische) Diskurse kritisch das zugleich produzierte Verständnis vom Mediendispositiv Tanz reflektieren.

Dieser Beitrag hat das Anliegen, im Rahmen einer einführenden Skizze aufzuzeigen, mit welchen Ansätzen über die Perspektive des Mediendispositivs das Verhältnis von Tanz zu anderen Medien in spartenübergreifenden Produktionen – anders als bisher geschehen – befragt und beschrieben werden kann. Hierbei geht es nicht mehr um die Frage, ob und wie Tanz als Medium gedacht wird, sondern welche Erwartungshaltungen, Handlungsräume und Wissensordnungen durch bestimmte Konstellationen und Ordnungen in Mediendispositiven konstituiert werden und wie diese sichtbar gemacht werden können. Denn wie Gilles Deleuze zeigt, sind Dispositive

„Anordnungen unterschiedlicher Art, die regeln, wie wir Menschen innerhalb einer Kultur etwas wahrnehmen, die Sichtbarkeit erzeugen, ohne selbst sichtbar zu sein. Mediendispositive sind optische Maschinen, um zu sehen, ohne gesehen zu werden.“²¹

Die im Verlauf eines Aufführungsbesuchs aufkommenden Irritationen auf der Ebene der Wahrnehmung eröffnen den Blick auf die mediale Funktionsweise der Dispositivstruktur. Störungen auf der Ebene der medialen Funktionsweise lassen die Interaktion von mehreren Mediendispositiven sichtbar werden. Mittels der Analyse von medienchoreographischen Verfahren lässt sich untersuchen, wie sich unterschiedliche Verfahrensweisen und Praktiken in Inszenierungen und Aufführungen im Kontext von Dispositiven hervorbringen. Medienchoreographische Verfahren unterliegen dabei einer Doppelbewegung: so konstituieren sie sich in den spezifischen Strukturen des Dispositivs, reflektieren diese gleichzeitig, haben an deren Veränderungen teil und formen unsichtbar die Wahrnehmungskonventionen der RezipientInnen. Zugleich aber werden Mediendispositive auch erst in diesen Wahrnehmungsprozessen hergestellt beziehungsweise aktualisiert. Mediendispositivanalysen ermöglichen somit aus doppelter Perspektive einen interdisziplinären diskursiven Zugang zu spartenübergreifenden Inszenierungs- und Aufführungspraxen in den szenischen Künsten und bereichern damit das methodische Instrumentarium der Tanzwissenschaft.

²¹ Gilles Deleuze, Was ist ein Dispositiv?, in: François Ewald und Bernhard Waldenfeld (Hg.), Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt a.M. 1991, S. 153–162, S. 154.

II. Zwischen-Zonen

Zum medialen Spannungsfeld der Live-Übertragungen von Operninszenierungen in Kinosäle

Hannah Birr

Die weltweite Live-Übertragung von Operninszenierungen in Kinosäle hat in den letzten zehn Jahren sukzessiv an Selbstverständlichkeit gewonnen. Obgleich inzwischen viele Opernhäuser ihre Inszenierungen auf verschiedenen Wegen internationalem Publikum zugänglich machen, hat die Metropolitan Opera in New York seit 2006 unter der Ägide des General Director Peter Gelb in der digitalen Satellitenübertragung einen international führenden Status erreicht. Allein in der laufenden Saison überträgt die Met ausgewählte eigene Inszenierungen in 67 Länder. Die Reichweite im deutschsprachigen Raum hat inzwischen ebenfalls ein vergleichsweise hohes Maß erreicht – Kinos in mehr als 200 Städten zeigen die Übertragungen. In der vorvergangenen Saison wurden auf diesem Wege 2.593.930 Zuschauer in 1935 Kinos weltweit erreicht.¹

Inzwischen existiert im angelsächsischen Raum eine Vielzahl an Begriffen, die sich auf dieses Phänomen beziehen: ‚alternative content‘, ‚live-broadcast‘ oder ‚live-transmission‘, ‚simulcast‘, ‚live cinema‘, ‚digital broadcast cinema‘ und dergleichen.² Da sich im Deutschen erst recht noch kein Terminus durchsetzen konnte, wird im Folgenden schlicht vom *Opernkino* gesprochen und somit ein bewusst weit gefasster Begriff verwendet, der zunächst nur eine semantische Kombination, keine ontologische Beschaffenheit erfassen soll.

Für den Untersuchungsgegenstand ist dabei nicht die Tatsache entscheidend, dass *etwas anderes* im Kino gezeigt wird,³ vielmehr richtet sich das Augenmerk auf die Spezifik des Aufeinandertreffens kinematographischer Inhalte mit szenischen beziehungsweise darstellenden Künsten, speziell dem Musiktheater. Obgleich sicherlich zentral – ist doch das Kino in seiner inhärenten Medialität gerade *nicht* mit Live-Inhalten verknüpft –, soll es in diesem Beitrag

1 Vgl. The Metropolitan Opera, Annual Report 2012-13, S. 12, http://www.metopera.org/metoperafiles/annual_reports/2012-13/ANNUALreport%20FY13_FINAL%281%29.pdf (19.07.2015).

2 Vgl. zu aktuellen Begrifflichkeiten etwa Martin Barker, *Live to your local cinema. The Remarkable Rise of Livecasting*, Houndmills 2013, insb. Kap. 1; Paul Heyer, *Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses*, in: *Canadian Journal of Communication* 33/4 (2008), S. 591–604, insb. S. 593 sowie Janice Wardle, ‚Outside Broadcast‘: Looking Backwards and Forwards, *Live Theatre in Cinema – NT Live and RSC Live*, in: *Adaptation* 7/2 (2014), S. 134–153, S. 134 und Emanuele Senici, *Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos*, in: *The Opera Quarterly* 26/1 (2010), S. 63–80.

3 Der industrie-eigene Terminus ‚alternative content‘ hat sich im akademischen Diskurs nicht durchgesetzt; vgl. Barker, *Live to your local cinema*, S. 3–8. Zum entgegengesetzt verlaufenden Prozess der Verlagerung filmischer Inhalte aus dem Kino heraus vgl. Francesco Casetti, *Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche*, in: *Montage AV* 19/1 (2010), S. 11–35 sowie die anschließende Diskussion bei Vinzenz Hediger, Editorial. *Die Filmtheorie auf der Suche nach dem Ort der Erfahrung*, in: *Montage AV* 19/1 (2010) sowie Florian Mundhenke, *Der Erfahrungsraum Kino im digitalen Zeitalter. Herausforderungen des Dispositiv-Kino zwischen medialer Konkurrenz und sozialer Nutzungspraxis*, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 5 (2013), S. 71–85.

weniger um die Bedeutung des Live-Charakters innerhalb der Rezeption gehen.⁴ Vielmehr soll die Frage gestellt werden: Was bedeutet dieser Prozess der zunächst einmal technisch motivierten, nicht dramaturgisch begründeten remediatisierenden Transmission für die Ästhetik des Übertragenen – wie verändern sich Form und Inhalt, wie lassen sich Verschiebungen analytisch erfassen und auf welchen Darstellungsprinzipien im (inter-)medialen Spannungsfeld gründen diese Verschiebungen? An dieser Stelle sei kurz festgehalten, dass es im Rahmen dieses Beitrags ausschließlich um die Übertragung in Kinosäle geht, die parallele Übertragung in Open-Air-Situationen (etwa auf öffentliche Plätze vor Opernhäusern) oder Webcasts (als Livestreams via Internet) sind durch andere Charakteristika gekennzeichnet. Insbesondere die Adressierung eines dispersen, aber nicht mehr kollektiv rezipierenden Publikums im Falle des Webcasts wirft grundlegend andere Fragen der Remediatisierung auf. Darüber hinaus soll abschließend kurz diskutiert werden, wie sich eine analytische Auseinandersetzung mit dem Opernkino zur Theoriebildung verhält beziehungsweise welche theoretischen Anschlussüberlegungen notwendig werden und wie man bestehende Ansätze anpassen kann, um den Herausforderungen des Gegenstands gerecht zu werden.

Opernkino als Medium

Die ungemein schwierige Verortung des Gegenstands der Live-Übertragung zeigt sich in Klassifikationen wie ‚inter-medium performance‘ (Adele Anderson), ‚example of media hybridity‘ (Paul Heyer) oder ‚live relay‘ (Bernadette Cochrane). Der Terminus ‚Opernkino‘ verweist zunächst einmal bewusst auf beide miteinander verwobenen Medien, wobei sowohl der Aspekt des zweifachen Ursprungs des Phänomens als auch der Abgrenzung von ebenjenen enthalten ist.

Definiert man ein Medium kommunikationswissenschaftlich in *struktureller* Hinsicht zugleich als Technologie und soziale Institution, in *situativer* Hinsicht als Inszenierungsapparat und Erfahrungsraum,⁵ so umfasst die (filmwissenschaftlich etablierte) Konzeption des Dispositivs letztlich all diese Ebenen beziehungsweise all diese sozialen und materiellen Handlungsbedingungen.⁶ Das Mediendispositiv enthält die konkrete technische Konstitution sowie die räumlichen und zeitlichen Bedingungen, sprich Nutzungs- und Rezeptionsbedingungen. Hieraus ergeben sich die verschiedenen Ebenen, auf denen sich das Opernkino seinerseits verortet und an denen man ansetzen muss, um die komplexe intermediale Beschaffenheit zu erfassen. Wie verhalten sich die Inszenierungsapparate ‚Kino‘ und ‚Oper‘ zueinander? Unterscheidet sich der Erfahrungsraum ‚Opernkino‘ von dem des Kinos? Wie verhält sich die zunehmende Relevanz des Opernkinos zur Institution Oper?

Betrachtet man (Kino-)Film und Oper, handelt es sich in beiden Fällen zunächst um narrative Medien, vergleichbar dem Sprechtheater sowie dem Musical und zum Teil dem Ballett (allerdings im Unterschied zu

4 Zur Debatte um den Live-Begriff vgl. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London 1999 und Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993. Mit diesen und weiteren Fragen beschäftige ich mich umfassend im Rahmen meiner Dissertation.

5 Vgl. Steffen Lepa, Friedrich Krotz und Anne-Kathrin Hoklas, Vom „Medium“ zum „Mediendispositiv“. Metatheoretische Überlegungen zur Integration von Situations- und Diskursperspektive bei der empirischen Analyse mediatisierter sozialer Welten, in: Friedrich Krotz, Cathrin Despotović und Merle-Marie Kruse (Hg.), *Die Mediatisierung sozialer Welten. Synergien empirischer Forschung*, Wiesbaden 2014, S. 115–141, insb. S. 116.

6 Vgl. ebd., S. 118.

Sportveranstaltungen, Konzerten und anderen öffentlich rezipierten Übertragungsevents, etwa royalen Hochzeiten), die durch eine mehrere Instanzen umfassende, meist kollektiv-kollaborative Produktionslogik geprägt sind. Man kann darüber hinaus Multimodalität als konvergentes Grundprinzip der Darstellungsform der Oper und der des Films erkennen. Doch hierin liegt auch die Komplexität des emergenten ‚Zwitterphänomens‘ begründet. Das Beruhen auf verschiedenen, parallelen Kanälen, folgt in den Ursprungsmedien nicht notwendigerweise derselben Logik, derselben Gewichtung. Denkt man kurz an das basale Verhältnis von Bild und Ton in Bezug auf die Inhaltsvermittlung, offenbart sich dies unmittelbar. Die zugrundeliegende These bezüglich der Ästhetik des Opernkinos ist, dass sich medienspezifische Darstellungsprinzipien in einem steten Widerspruchsverhältnis befinden – ein Spannungsverhältnis (auf medienimmanenter beziehungsweise -inhärenter Ebene), das seinerseits Auswirkungen auf den Rezeptionsprozess hat – positive wie auch negative.

Produktionstechnische Hintergründe

Wie entstehen nun die Übertragungen? Das Bühnengeschehen wird überwiegend in einer weitgehend filmdramaturgischen Regeln folgenden Bildregie aufgelöst, während zahlreiche (auf den Live-Charakter der Übertragung verweisende) Elemente die eigentliche Aufführung ergänzen. Dabei unterliegt die Ästhetik der Übertragungen prinzipiell kontrastierenden Anforderungen. Einerseits ist die Erzeugung der Illusion diegetischer Geschlossenheit erwünscht, andererseits muss die Unvorhersehbarkeit des Live-Ereignisses gleichermaßen hervorgehoben wie ausgeglichen werden. Die Möglichkeit des gesteigerten Informationsgewinns ringt ständig mit dem potentiellen Verlust der Illusionswirkung.

In der Regel wird die Aufführung bei einem einzigen Dry-Run mit dem gesamten Kamerateam begleitet, um einen Eindruck von den Bewegungsabläufen, Beleuchtungssituationen und dem sonstigen Bühnengeschehen zu bekommen. Daraufhin erstellt das Produktionsteam Shot-Lists und nimmt Anpassungen in Form veränderter Lichtsituationen vor. Die bis zu 16 Kameras sind von unterschiedlicher Art, schwenkbare Kranarme, Stativkameras an verschiedenen Standorten im Auditorium und in den Rängen, die unterschiedliche Teile der Bühne erfassen beziehungsweise sich auf unterschiedliche Akteure konzentrieren, zum Großteil Teleobjektive nutzend, sowie ferngesteuert lenkbare Flugkameras an Traversen unter der Decke oder direkt vor dem Orchestergraben und der Bühne. Im rechten Winkel erzeugte Aufnahmen von den Seitenflügeln aus sind eine absolute Ausnahme.

Die Gestaltung einer solchen Übertragung ist demnach sowohl musikalisch als auch kinematographisch eine Herausforderung.⁷ Trotz der Shot-Lists müssen die Kameraleute aktiv und schnell auf die jeweilige Live-Ausprägung der tatsächlich übertragenen Aufführung reagieren. Ein Darsteller bleibt nicht notwendigerweise exakt dort stehen, wo er im Probendurchgang stand und dergleichen. Unvorhergesehene Geschehnisse, nicht zuletzt stimmliche, können nie ausgeschlossen werden. Selbiges gilt unweigerlich für den Ton, die Abmischung im Übertragungswagen (die Darsteller sind mit Mikrofonen ausgestattet) erfolgt unter ähnlichem Zeitdruck. Dieses technische Live-Risiko offenbart sich durchaus gelegentlich in verlangsamten Kamerareaktionen, etwa durch verspätetes Schärfziehen

⁷ Fragen der Autorschaft einzelner Produktionselemente sollen hier nur von nachrangigem Interesse sein. Entscheidungen bezüglich Produktionsdesign und Mise-en-scène etc. sind im Betrieb nach wie vor dem Bühnenregisseur vorbehalten.

(,focus pulling‘) und daraus resultierende kurze Bildunschärfen, die dem Opernkinopublikum die Vermitteltheit der Situation unausweichlich in Erinnerung rufen.⁸

Im Konflikt

Welche (konfligierenden) Darstellungsprinzipien und Inszenierungsstrategien treffen in der Entstehung des Opernkinos nun aufeinander? Die wohl am stärksten spannungsbehaftete Verschiebung betrifft das Prinzip der Frontalität: Die Bühne des klassischen Guckkasten-Theatersaals und somit der meisten Opernhäuser richtet sich in einer Dimension auf den Zuschauersaal aus. Im scharfen Kontrast zum filmischen Erzählen wird alles Geschehen aus einer möglichen Richtung verfolgt, Ausleuchtung, Sprech- und Blickrichtung orientieren sich an diesem Prinzip. Stärker noch als auf der Sprechtheaterbühne ist die Richtungsgelenktheit dem gesanglichen Projizieren, dem Richten der Stimme auf die zu erreichende Tiefe des Saals geschuldet. Ein Schauspieler im Sprechtheater mag mit dem Rücken zum Publikum stehen, ein (im allgemeinen Verständnis dem Wohlklang verpflichteter) Sänger wird dies nur im Ausnahmefall in Erwägung ziehen. Eng verbunden mit dem Prinzip der Frontalität ist die Betonung oder Nichtbeachtung der *vierten Wand*. Das Hinwenden zum Betrachter und der Bruch mit der Illusion des diegetischen Fensters sind in der filmischen Gewöhnung besonders stark markiert. Die Soliloquy, der an der Bühnenkante gesprochene Monolog, ist vom Sprechtheater vertraut, verliert im transparent montierten Film jedoch an Bedeutung, mehr noch, wird unweigerlich zum drastischen Mittel, das den Realitätsbruch und die eigene Materialität des Mediums deutlich herausstellt. Durch die Vermittlung einer Bühnensituation treffen hier Welten aufeinander. Die filmische Bildsprache trifft im Opernkinopublikum auf die Bühnenform der Arie, gleichsam als Reinform einer aus der Zeit tretenden Ansprache und Hinwendung zum Betrachter. Selbst Interaktionen zwischen Charakteren, etwa im Duett, sind in der Regel nicht zum Partner gewandt, sondern stärker zur Bühnenkante ausgerichtet und sorgen somit zwangsläufig für einen markanten Bruch mit dieser Konvention der filmischen Darstellung.

Man kann erkennen, dass im Opernkinopublikum das Verhältnis von Nähe und Distanz ständig neu ausgehandelt werden muss. Im Film gilt die Nahaufnahme als Moment der größten Intimität, als ein Mittel, das die immersive Wirkung verstärkt und Emotionalität begünstigt. Hier ergeben sich in der Gestaltung des Opernkinos große Potentiale gegenüber der Bühnensituation im Haus. Die Opernrezeption im klassischen Saal ist, insbesondere in gigantischen Häusern wie der Met, mehr noch als im Sprechtheater von der großen Distanz zum Bühnengeschehen geprägt und zudem oftmals auch noch visuell eingeschränkt. Diese Entfernung wird in der filmischen Übertragung überwunden, dem Opernkinobesucher eröffnet sich das *Privileg des Details*. Gleichzeitig entsteht durch genau diese neugewonnene Nähe das Risiko des Bruchs. Die große Entfernung zur Opernbühne, auf Grund derer die Figur des Sängers oder der Sängerin klein erscheint, da sie Nähe nur durch den Klang der Stimme erzeugt, wird ersetzt

⁸ Selbiges gilt für andere der Live-Situation geschuldete Störungen, zum Beispiel wetterbedingte Übertragungsfehler oder gar Unterbrechungen des Satellitensignals.

durch die schamlose, aufdringliche Nähe des Kameraauges zu der aufgerissenen Kehle, dem vor Anstrengung verzerrten Sängergesicht, den perlenden Schweißtropfen auf der Stirn, den Kleberändern der Perücke.⁹

Das schwierige Navigieren zwischen dem Versuch der Reproduktion der Opernsaalerfahrung, dem ‚Als-wäre-man-dabei-Gefühl‘ einerseits und der erzwungenen Abweichung von Routinen des Kinobesuchs andererseits zeigt sich insbesondere im situativen Konfliktfall der Akt-Pause: In diesem im Rahmen der Kinosituation zunächst nicht motivierten Intervall dienen paratextuelle Extras als ‚Füller‘. Star-Moderationen, Live-Interviews mit Cast und Crew und andere Backstage-Einblicke, sowie vorproduzierte Einspielfilme etwa zu Hintergründen der Inszenierung und Ankündigungen zukünftiger Übertragungen bieten zweifelsohne einen interessanten Mehrwert. Es entsteht in der Rezeption der Übertragung Zugang zu Inhalten, die dem Saalpublikum des Opernhauses nicht zur Verfügung stehen. Darüber hinaus werden besondere Anreize geschaffen, etwa im Moment der direkten Adressierung des internationalen Kinosaalpublikums durch einen interviewten Star und dergleichen. Das Bemühen um Attraktivitätssteigerung durch solche Mehrwerte enthält jedoch unweigerlich auch die Markierung der Andersartigkeit der Opernkinoerfahrung gegenüber dem Hausbesuch der Oper (und dem regulären Kinobesuch).

Dabei kommt Selbstreferentialität in Bezug auf die technische Übertragung praktisch nicht vor; das Prinzip ‚no camera on stage‘ verdeutlicht dies. Die Bühnendiegese darf im Prozess ihrer Übertragung nicht gebrochen werden – zumindest ist dies der Anspruch und das implizite Versprechen gegenüber dem Saalpublikum im Opernhaus. Die Konsequenz für die Umsetzung von Close-ups liegt darin, dass der Zoom zur überwiegenden Lösung wird. Hier sind deutliche Abstriche in der Ausleuchtung gegenüber einer im Vorfeld separat produzierten Nahaufnahme die logische Folge. Ohne also die Gestaltung der Bühnenästhetik einer Inszenierung im Nachhinein grundlegend zu verändern, lässt sich diese Differenz nicht umgehen oder verlustfrei ausgleichen. Grundprinzipien der filmischen Bildsprache, der bedeutungsgenerierenden Montage, sind so schwierig umzusetzen, etwa der Schuss-Gegenschuss in dialogischen Situationen. Ohne das Filmen ‚über die Schulter‘ ist diese Bildkonvention nur annähernd zu erreichen. In Stücken mit hohem Sprachanteil (beziehungsweise vielen Rezitativen) wird dies eher ersichtlich.

Jeremy Tambling und Marcia Citron nennen weitere Herausforderungen für die Transition ins Filmische, die sich aus inhärenten Faktoren der Bühneninszenierung von Opern ergeben:¹⁰ die generell statischere Qualität des Opernbühnengeschehens, die geringere Gestaltungs- und Interpretationsfreiheit in der Choreographie schauspielerischer Bewegung in enger Abhängigkeit von der Musik, die Langsamkeit bestimmter musikalischer Passagen und die überwiegend größere Gesamtdauer der Opern.¹¹ Diese Faktoren deuten letztlich alle auf die Frage nach einem Ideal der Darstellung hin. Der realistische Modus des filmischen Erzählens und Darstellens, geprägt durch „narratological realism, verisimilitudinous rather than histrionic performance techniques, temporality

9 Auf die vielfältigen Auswirkungen in Bezug auf die visuelle Gestaltung der klassischen Oper, etwa die Optik der Darsteller, aber auch auf Anforderungen an Qualität und Detailreichtum von Bühnenbild, Maske und Kostüm kann hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden.

10 Vgl. Marcia J. Citron, *A Night at the Cinema: Zeffirelli's Otello and the Genre of Film-Opera*, in: *The Musical Quarterly* 78/4 (1994), S. 700–741 und Jeremy Tambling, *Opera, Ideology and Film*, London 1987.

11 Hier lassen sich in der Analyse vergleichbare Charakteristika anderer Genres der mediatisierten Oper aufzeigen, etwa des Bühnenfilms oder der nachsynchronisierten Opernfilme von Jean-Pierre Ponelle. Einen solchen komparatistischen Ansatz verfolgt der Beitrag jedoch nicht. Ich danke Franziska Kollinger für den Hinweis.

as a regulating mechanism, and modes of spectatorial identification“¹² lässt die Formen der Bühnenkunst Oper auch in konventionellen, nicht-experimentellen Inszenierungen häufig übermäßig artifiziell, gar pathetisch erscheinen. Dies trifft nicht zuletzt die Darsteller, „acting styles are under pressure, as more naturalistic performances are lauded.“¹³ Künstlichkeit des Ausdrucks in Mimik und Gestik, die Stilmittel der Übertreibung und Wiederholung sind im Rahmen der Oper nach wie vor verbreitet und treten im Vergleich mit der Erfahrungsmodalität des realistischen Films, der „fotografischen Abbildlichkeit“¹⁴, umso deutlicher hervor. Dabei ist diese in ästhetischer und technischer Hinsicht nicht weniger regelhaft, das Ideal der (montierten) Transparenz des Films zielt jedoch genau darauf, die eigene Materialität unsichtbar zu machen.

Nicht nur aber auch deswegen ist der freiwillige Vorgang des Sich-darauf-Einlassens – die ‚suspension of disbelief‘ – in der Oper von maßgeblicher Bedeutung, gar Notwendigkeit – sei es, um die ausladende Körperfülle der Walküren, Wagners kriegerischer Amazonen, ignorieren zu können oder den schier unendlichen letzten Atemzug des sterbenden Marquis de Posa bei Verdi zu akzeptieren. Auf der Leinwand gerät dieses Grundverständnis unter Druck.

Vom Inhalt zur Rezeption

James Monaco unterscheidet zwischen „performing“ und „recording arts“¹⁵ – Opernkino ist weder das eine noch das andere. Paul Heyer spricht davon, dass das Opernkino durchaus eine substantielle Verbindung zu Kinofilm und Photographie oder Gemälden der bildenden Kunst habe; Kamera, Schnitt und das Breitbildformat kreieren Heyer zufolge ein filmähnliches Erlebnis, das von „moments of live-televisual reality“¹⁶ unterbrochen wird, etwa dann, wenn erläuternde, paratextuelle Elemente im Vorfeld oder im Intervall zwischengeschnitten werden.

Diese Ähnlichkeit zum TV ist eine interessante Überlegung, da sie vom üblichen Fokus auf das Kinematographische abweicht. Unterstellt wird die bessere Eignung der televisuellen Grammatik für „theatrical-type programmes“¹⁷, da diese im Allgemeinen durch kleine Casts, sowie verhältnismäßig wenige Sets und Schauplatzwechsel geprägt seien.¹⁸ Heyer geht darüberhinaus so weit, die HD-Broadcast-Saison der Met (im Unterschied etwa zu Übertragungen von Konzerten) als einer TV-ähnlichen Produktionslogik folgend zu

12 Kay Armatage, Cinematic Operatics: Barbara Willis Sweete Directs Metropolitan Opera HD Transmissions, in: University of Toronto Quarterly, Volume 81, Nr. 4, Fall 2012, S. 909-927, S. 917.

13 Ebd., S. 917.

14 Hermann Kappelhoff, Die vierte Dimension des Bewegtbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie, in: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2013, S. 297.

15 James Monaco, How to read a film. Movies, media, multimedia, New York 2000, S. 38f.

16 Heyer, Live from the Met, S. 596.

17 Vgl. ebd., S. 596. Heyer bezieht sich auf Edmund Carpenter und Marshall McLuhan, Explorations in Communication, Boston 1960, S. 162f.

18 Hierbei sei nicht die Oper selbst zwangsläufig als TV-Inhalt geeignet, da bekanntermaßen eher Alltags- und eben nicht Hochkultur den inhaltlichen Kernbereich des Fernsehens darstelle, vgl. Heyer, Live from the Met, S. 595. Eine anders argumentierende Lesart der TV-Nähe liefern Bernadette Cochrane und Frances Bonner, Screening from the Met, the NT or the House: what changes with the live relay, in: Adaptation 7/2 (2014), S. 121–133.

kategorisieren: als „open-ended program with relatively self-contained single episodes“¹⁹, eine Logik, die als Zugeständnis an erstmalige Zuschauer zu verstehen ist.

Auch wenn dieser Gedanke eher als Analogie denn als medientheoretisches Verständnis zu sehen ist, scheint er meines Erachtens dennoch wenig sinnvoll. Denn Heyer bemerkt zwar nebenbei, dass die bereits erwähnten „moments of live-televisual reality“ gelegentlich stören und ein Kichern hervorrufen können, die weiteren Implikationen einer solchen Feststellung, etwa den möglichen Illusionsbruch, die Vergegenwärtigung der mediatisierten Situation, lässt er gänzlich außer Acht. Die das Opernkino mit-kennzeichnenden Extra-Features betrachtet Heyer lediglich unter Format-Gesichtspunkten als Elemente, die, ähnlich dem Programm von Discovery-Kanälen, zusätzlich „genre-hybridity to the multi-media-mix“²⁰ bringen. Auf diese Weise wird jedoch das komplexe Verhältnis dieser zusätzlichen Komponente zum Inhalt – der Inszenierung sowie der Übertragung – vernachlässigt. Bezüglich des ontologischen Status dieses inhärent intermedialen Phänomens, das sich aus einer performativen Live-Situation ableitet, entsteht kein Erkenntnisgewinn.

Derlei Beschreibungen erfassen offensichtlich eine entscheidende Dimension des Opernkinos nicht. Theatralität kennzeichnet den Rezeptionsprozess zweifelsohne; man wohnt zudem bewusst einer Live-Performance bei. Dabei laufen Aufführung und Rezeption zwar (nahezu) simultan ab, die leibliche Ko-Präsenz von Performern und Zuschauern ist jedoch für einen Teil des nun dispersen Publikums nicht mehr gegeben. Diese Doppelung der Rezeptionssituation ist folgenreich. Das Opernkino-Publikum hört in der Übertragung das Gelächter und den Applaus im Opernsaal mit. Doch die Feedback-Schleife ist aufgehoben: Applaudiert man ebenfalls – obwohl einem doch bewusst ist, dass weder Darsteller noch Musiker es hören?

Aus dem Aufeinandertreffen verschiedener Situationsmodelle beziehungsweise dem Fehlen einer etablierten rituellen Praxis ergeben sich wiederholt mehr oder minder schwere Irritationsmomente. Der grundlegenden Ähnlichkeit der dispositiven Anordnung des Kinosaals zum Auditorium der Oper läuft zudem eine permanent unterschiedliche Konnotation der Räume als soziokulturelle Sphären mit tradierten sozialen Praktiken entgegen. Der Kinosaal mag als Erfahrungsraum bekannt sein, gleichwohl sind Elemente wie Über- beziehungsweise Untertitel nur dem Publikumsanteil der Opernbesucher als Standardteil der Rezeption vertraut.

Die Frage nach dem Applaus ist dabei mehr als eine bloße Randbemerkung. Sie illustriert die Komplexität kultureller Verhaltenskodizes, deren Regelhaftigkeit über die Zeit erlernt werden muss. Meinungsbekundung in der Oper kann als tradierte „media literacy“ angesehen werden: Wann darf überhaupt applaudiert werden, wie viel Applaus bekommen Sänger und Dirigent im Vergleich zur Regie, wann und in welchem Maße sind stehende Ovationen und Bravos oder Buhrufe legitim? Einerseits erlaubt der Raum der Oper oft große Intensität und Emotionalität sowie überraschende Deutlichkeit der öffentlichen Gefallens- oder Missfallensbekundung, andererseits besteht eine starke Regelhaftigkeit – das Risiko des Fehlverhaltens durch Applaus im falschen Moment ist vergleichsweise hoch. Hier ergibt sich ironischerweise aus erworbenem Handlungswissen heraus Unbehagen oder

19 Heyer, *Live from the Met*, S. 596.

20 Ebd.

Unsicherheit, weil der Wechsel der Rezeptionssituation vom Opernhaus in den Kinosaal die Signale der scheinbar *verlustfreien* Live-Übertragung unterläuft. Einerseits soll man das Gefühl haben, in der Oper dabei zu sein, andererseits kann man sich offensichtlich nicht so verhalten wie beim Opernbesuch.

Der kulturelle Status von Oper und Kino

Die Oper ist in der kollektiven Vorstellung gemeinhin gekennzeichnet als Hochkultur schlechthin, untrennbar verknüpft mit soziokulturellen Standesgedanken, dem wohlhabenden (Bildungs-)Bürgertum, den gesellschaftlichen Eliten. Ob prachtvolle Fassaden der Opernhäuser oder das typische Publikum in Abendgarderobe – die Sphäre ist in der populären Imagination durch ihre prinzipielle Exklusivität und hohe Zugangsschranken geprägt. Operngenuss, so das Bild, erfordert Erfahrung und spezielle Kenntnisse. Ihr Konsum unterscheidet sich zutiefst von der schnellen Unterhaltung der Massen, wie sie sich im Flickern der vorbeirasenden Filmbilder auftut. In diesem Sinne kann man den zentralen Unterschied der Oper zum Kino auch in der Analogie als Medium der Nische zu dem der Masse bezeichnen. Die unterschiedliche Verortung in der Trennung zwischen High- und Low-Brow-Kunst beziehungsweise der auch im akademischen Diskurs üblichen Verwendung von Kategorien wie ‚popular‘, ‚middle-brow‘ und ‚high culture‘ ist also in Bezug auf den kulturellen Status von Oper und Kino von besonderem Interesse. Dabei gilt: Ebenso wenig, wie sich heutzutage noch eine stabile Werthierarchie von ‚high‘ zu ‚low‘ aufzeigen lässt, kann man direkte und eindeutige Korrelationen zwischen entsprechendem Kulturkonsum und sozialer Schicht oder Klasse ziehen.

Richard Peterson und Roger Kern identifizieren in ihrem einflussreichem Aufsatz zur Entwicklung vom Snob zum Omnivore²¹ in Bezug auf den Kulturkonsum der gesellschaftlich hohen Klassen in den USA den ‚Allesfresser‘ als Ideal – jemand, der im Gegensatz zum bisherigen ‚Snob‘ in der Lage ist, über die Grenzen verschiedener Felder kultureller Produktion hinweg (und demzufolge kulturelle Hierarchien missachtend) aktiv zu partizipieren und zu konsumieren. Doch während das Opernpublikum mit hoher Wahrscheinlichkeit auch ins Kino geht und fernsieht, wird die Mehrheit des TV- und Kinopublikums nicht in die Oper, ins moderne Kunstmuseum oder in bestimmte Theater gehen, wie Jostein Gripsrud zusammenfasst: „The reception of high and low culture is still clearly linked to the social formations we call classes.“²² Die Tragweite der Omnivore-These liegt demzufolge doch eher darin, dass sie nach wie vor einen Distinktionsmechanismus der kulturellen Eliten offenbart. Denn bislang überwiegen in Bezug auf das Opernkino gesamtgesellschaftlich betrachtet Nichtbeachtung oder Berührungängste. Es gelten nach wie vor tradierte Vorbehalte, basierend auf einem Glauben an Zuschreibungen kultureller Distinktionen, die aus Mangel an eigener Erfahrung nicht zu widerlegen sind: In der Folge entsteht ein perpetuierendes System aus Abschottung und Scheu. Auch in dieser Hinsicht bewegt sich das Opernkino noch in einem komplexen Spannungsfeld: Bedeutet der Versuch, das ‚Stigma‘ der Hochkultur abzulegen, das Selbstbild des Opernkinos zwangsläufig im ‚new middle-brow‘ zu verorten? Hier offenbart sich zumindest ein

21 Richard A. Peterson und Roger M. Kern, Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore, in: American Sociological Review 61/5 (1996), S. 900–907.

22 Jostein Gripsrud, Television and Common Knowledge, New York 1999, S. 199.

gesamtgesellschaftliches Potential des Opernkinos für die Zukunft des Kulturkonsums und kultureller Partizipation, wenn die Rezeption neue Berührungspunkte erschafft.

Von der Notwendigkeit interdisziplinärer Blickwinkel

Konzepte ähnlich Christopher Balmes engerem Verständnis von ‚intermediality‘ (als dem Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen eines anderen Mediums zu realisieren)²³ greifen angesichts der erläuterten Vielschichtigkeit des Opernkinos offensichtlich zu kurz.²⁴ Das Opernkino entzieht sich binären medialen Paradigmen; als Kunstwerk steht es zwischen Einzigartigkeit und mechanischer Reproduzierbarkeit. Innerhalb der Übertragung greifen multiple Knotenpunkte der (Re-)Mediatisierung ineinander, der Prozess beinhaltet gleichzeitig sowohl Aspekte von ‚extension‘ als auch ‚documentation‘. Im Übergang vom Format zur Produktion²⁵ enthält das Opernkino gleichzeitig auch dem Kinobesucher Teile dessen vor, was der Opernbesucher sieht. Diesem Verlust an Autonomie stehen wiederum die Mehrwerte zusätzlicher Informationen gegenüber. Das Opernkino ist zugleich mehr und weniger als die Performance, die seinen Ursprung bildet. Zu fragen ist demzufolge, welche Konsequenzen sich in der Auseinandersetzung mit dem Opernkino für Verständnisse von Inter- und Transmedialität ergeben und inwiefern verschiedene Perspektiven (wahrnehmungsästhetisch, rezeptionstheoretisch, kultursoziologisch) jenseits disziplinärer Grenzen gewinnbringend modelliert, oder gar zu einem interdisziplinären Ansatz synthetisiert werden können. Auf einer basalen Ebene müssen zunächst kognitionspsychologische Modelle, etwa zu Präsenzerleben²⁶ und zu Immersion²⁷ sowie wahrnehmungstheoretische Modelle zur Kunsterfahrung herangezogen werden, um unterschiedliche Stadien im Prozess der Kunsterfahrung zu erfassen und beschreibbar zu machen.²⁸ Von visueller Verarbeitung zur expliziten und evaluativen Bedeutungszuweisung wird so der eigentliche Rezeptionsvorgang des Mediums Opernkino in den Blick genommen.²⁹ Indem darüber hinaus Reaktionen auf das Erlebnis Opernkino erfasst werden, können im Gegenzug Gründe für negative Effekte aus den erarbeiteten Regelwidersprüchen der unterschiedlichen medialen Darstellungsformen abgeleitet werden.

Hier ist eine formalästhetische Aufführungs- und Filmanalyse, gestützt durch eine hermeneutische Inhaltsbeziehungweise Werkanalyse, im intermedialen Bewusstsein, also geprägt durch ein Verständnis für die womöglich

23 Christopher Balme, Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, in: Christopher Balme und Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München 2004, S. 13–32.

24 Ähnliches gilt für Verständnisse von Intermedialität etwa bei Christina Ljungberg, *Intermedial Strategies in Multimedia Art*, in: Lars Elleström (Hg.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Houndmills 2010, S. 81–94 oder Robert Sollich, *Die Promiskuität der Musik. Über intermediale Verfremdungsstrategien in der zeitgenössischen Inszenierung von Oper*, in: Henri Schoenmakers [u.a.] (Hg.), *Theater und Medien – Theatre and the Media*, Bielefeld 2008, S. 329–336.

25 Vgl. Jaume Radigales, *Media literacy and new entertainment venues: The case of opera in movie theatres*, in: *Communication and Society* 26/3 (2013), S. 160–170, S. 167.

26 Vgl. Britta Neitzel, *Facetten räumlicher Immersion in technischen Medien*, in: *Montage AV* 17/2 (2008), S. 145–158; vgl. außerdem Werner Wirth und Matthias Hofer, *Präsenzerleben. Eine medienspsychologische Modellierung*, in: *Montage AV* 17/2 (2008), S. 159–175.

27 Vgl. Robin Curtis, *Immersionseffekte: Intermediale Involvierung in Film und digitalen Medien*, in: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann und Markus Rautzenberg (Hg.), *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*, Bielefeld 2010, S. 201–220.

28 Vgl. Benno Belke und Helmut Leder, *Annahmen eines Modells der ästhetischen Erfahrung aus kognitionspsychologischer Perspektive*, in: *Sonderforschungsbereich 626 (Hg.), Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, S. 3.

29 Vgl. auch den Ansatz einer kognitionswissenschaftlich orientierten Publikumsforschung von Bruce McConachie, *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York 2008.

gegensätzlich eingesetzten Mittel und Konventionen der Bild- und Tonsprache, unabdingbar. Nur so lässt sich die These prüfen, inwiefern die Oper im remediatisierenden Übertragungsprozess einem „trend to increasing visual emphasis“³⁰ folgt beziehungsweise welche diesbezügliche Verschiebung überhaupt zu beobachten ist. Neben der Produktion ist auf Rezeptionsebene zu fragen: Wer sitzt im Opernkinosaal? Lassen sich Brüche (ästhetisch und praktisch) in der Kunsterfahrung wiederfinden? Werden sie als Verlust oder Mangel wahrgenommen oder als Neuigkeit und Gewinn begrüßt? Ist die Demokratisierung des Opernkonzums tatsächlich eine mögliche Folge der technologischen Neuerung? Hier ließe sich aus kultursoziologischer Perspektive die Frage nach dem Beitrag materieller Medientechnologien zur Genese und Transformation sozialer Strukturen anschließen – ebenso ist es erstrebenswert, den Blickwinkel der Cultural Studies auf ‚high culture fandom‘³¹ auszuweiten und sich in logischer Folge der Frage des ‚doing‘ Opernkinos umfassend zu widmen.

Fazit

Medienhistorisch betrachtet wurde der frühe Film entscheidend von seinem ‚Vorgängermedium‘ Oper beeinflusst. In der früheren Form fand er sein initiales Vorbild, deren Konventionen Orientierung auf Produktions- und Rezeptionsseite boten.³² Inzwischen hat sich im Opernkinos der Entwicklungsdruck möglicherweise umgekehrt – die Oper nimmt momentan den Film als Referenzmedium. Diese Phase des Wandels gilt es, weiter genau in den Blick zu nehmen. Zu beobachten sind eine formalästhetische Dynamik aus konfligierenden medienspezifischen Darstellungsprinzipien und Inszenierungsstrategien und das ständige Oszillieren zwischen Fremdem und Vertrautem – ein liminaler Rezeptionsprozess, der in seiner Unbestimmtheit den Rezipienten vor (kognitive, emotionale und soziale) Herausforderungen stellt. Hier zeigt sich in der Analyse der Übertragungen eine aufkeimende Syntheseleistung für das komplexe Spannungsfeld aus apparativen beziehungsweise dispositiven Ähnlichkeiten, formalästhetischen Differenzen und daraus resultierenden partiellen Dissonanzen. Zum einen werden sich die bereits entstandenen Darstellungskonventionen des Opernkinos weiter festigen – hier wird das Zusammenspiel von Live-Übertragung ins Kino und Webcast im Internet in formalästhetischer Hinsicht noch von Interesse sein –, zum anderen wird der Besuch des Opernkinos an Normalität und eigener Verhaltenskodizes gewinnen.

Partizipation und Reichweite bedingen sich gegenseitig. Ob eine ausreichend große Zahl an Kulturkonsumenten die entsprechende ‚media literacy‘ entwickelt, oder sich mit dem Opernkinos ein ‚ergänzendes Nischen-Medium‘ entwickelt, bleibt abzusehen – das Potential für mehr ist gegeben.

30 Adele Anderson, *Old Arts in New Media: Qualified Ontologies of ‘Live’ in the Age of Media Casting*, in: Celia Morgan und Filipa Malva (Hg.), *Activating the Inanimate. Visual Vocabularies of Performance Practice*, Oxford 2013, S. 185–197, S. 185.

31 Einen sehr intuitiv geprägten ersten Ansatz hierzu verfolgt Roberta Pearson, *Bachies, Bardies, Trekkies and Sherlockians*, in: Jonathan Gray, Cornel Sandvoss und Lee C. Harrington (Hg.), *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, New York 2007, S. 98–109. Zum Opernfan vgl. Claudio E. Benzecry, *The Opera Fanatic. Ethnography of an Obsession*, Chicago 2011.

32 Vgl. David Schroeder, *Cinema’s Illusions, Opera’s Allure. The operatic impulse in film*, New York 2002.

Aufführen – Ausstellen. Zur Theoretisierung von Choreografie im Museum am Beispiel von „*Retrospective*“ by *Xavier Le Roy*

Julia Ostwald

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts scheinen choreografische Arbeiten, die sich explizit im Spannungsfeld zwischen Ausstellung und Aufführung positionieren, mehr und mehr Bedeutung zu erlangen: Kunstmuseen veranstalten Ausstellungen, in denen Tanz nicht etwa als Rahmenprogramm erscheint, sondern vielmehr selbst zum Ausstellungsstück wird. Um nur einige von zahlreichen Beispielen zu nennen: Trisha Brown zeigte sowohl 2007 auf der *documenta (12)* als auch 2013 im Rahmen von *Tanz im August* im Berliner Hamburger Bahnhof ihre *Early Works*; 2013 führte Boris Charmatz im MoMA seine dreiwöchigen Interventionen *Three Collective Gestures* auf; das ZKM veranstaltete 2013/14 die Ausstellung *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances* und Anne Teresa de Keersmaecker transformierte 2015 auf Einladung des Brüsseler Kunstmuseums Wiels ihr Bühnenstück *Vortex Temporum* in die neunwöchige Ausstellung *Work/Travail/Arbeit*.

Ziehen sich Berührungen von Tanz und bildender Kunst wie ein roter Faden durch die Tanz- und Kunstgeschichte, so geht es in den jüngsten Beispielen in erster Linie um eine Annäherung von Choreografinnen und der Institution der bildenden Kunst: dem Kunstmuseum.¹ Nun sind aufführungsartige Arbeiten im Museum an sich nicht neu, wurden doch einerseits beginnend mit Dada-Events im frühen 20. Jahrhundert über die Performance-Kunst seit den 1960er Jahren Orte der Ausstellung immer mehr zu Orten der Aufführung.² Andererseits außerdem haben sich der frühe moderne Tanz um 1900 sowie der postmoderne Tanz ab den 1960er Jahren auf der Suche nach alternativen Spielorten jenseits des bürgerlichen Theaters den Orten der bildenden Kunst angenähert, indem sie Galerien und Museen als Spielstätten entdeckten.³ Die derzeitigen Praktiken heben sich davon jedoch insofern deutlich ab, als sie Tanz im Museum explizit *als Ausstellung* realisieren. Oder mit anderen Worten: Das *Medium der Ausstellung* als konventionelle Form der Präsentation bildender Kunst rückt in den Mittelpunkt choreografischer Auseinandersetzung.

Ausgehend von der Arbeit „*Retrospective*“ by *Xavier Le Roy* möchte ich in meinem Beitrag den hybriden Räumen nachgehen, die durch Verflechtungen der Konventionen des Aufführens und Ausstellens entstehen. Im

1 Diese Tendenz wird unter anderem deutlich durch den Akt der Umbenennung des Centre chorégraphique national in Rennes zu Musée de la danse durch den Choreografen Boris Charmatz im Jahr 2009, siehe hierzu Boris Charmatz, Manifesto for a Dancing Museum, http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto_dancing_museum100401.pdf (14.09.2015). Sie zeigt sich außerdem darin, dass der Impuls für derartige Ausstellungen in den meisten Fällen von den Kunstinstitutionen selbst ausgeht.

2 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 29.

3 Bezüglich des frühen modernen Tanzes ist dabei unter anderem an Isadora Duncans oder Mata Haris Auftritte in Galerien, Künstlerhäusern und Kunstmuseen zu denken oder an Loie Fullers eigenes Theatermuseum in Paris, das gleichermaßen als Ort ihrer Aufführungen diente wie als Galerie, in der ihr Tanz durch Skulpturen, Gemälde, Reliefs und Plakate ausgestellt und gleichsam dokumentiert wurde; siehe hierzu u. a. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995. In den 1960er Jahren experimentierten Yvonne Rainer, Simone Forti, Douglas Dunn und andere mit dem Judson Dance Theater assoziierte TänzerInnen mit Performances in Museen und Galerien, um theatrale Raum-Zeit Konventionen aufzubrechen, siehe hierzu u. a. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston 1980.

Mittelpunkt steht dabei die Frage nach einer möglichen theoretischen Annäherung an choreografische Arbeiten im Museum sowie nach der Rolle, die der Theorie in diesem Zusammenhang überhaupt zukommen könnte.

Die Arbeit „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy findet seit 2012 in verschiedenen Museen für zeitgenössische Kunst weltweit statt.⁴ Die Ausstellung ist jeweils für mehrere Wochen zu den gewöhnlichen Öffnungszeiten des Museums zu erleben. Das Zentrum bildet ein Museumssaal, in dem vier Tänzer beziehungsweise Tänzerinnen agieren, verteilt auf Positionen entlang der vier Wände. Jeder dieser Stationen ist eine bestimmte Aktion zugeteilt, die einerseits mit musealen Arten der Präsentation, andererseits mit unterschiedlichen Zeitlichkeiten verbunden ist. So werden an einer Wand sich wiederholende Bewegungssequenzen aus Le Roys *Soli* getanzt, die wie der filmische Loop eine zirkuläre Zeit implizieren. Haltungen aus diesen Stücken sind an der gegenüberliegenden Wand zu sehen. Sie stellen wie Bild oder Skulptur eine statische Präsenz dar. An den verbleibenden beiden Seiten des Raums kreiert je einer beziehungsweise eine der PerformerInnen eine eigene Retrospektive von Le Roys Arbeit, indem sie, ausgehend von einer individuell daraus gewählten Bewegungssequenz, anekdotisch von ihrer persönlichen Beziehung zu dieser Arbeit erzählen. Diese narrative Zeit verläuft linear von einem Anfang zu einem Ende.⁵

Im Folgenden möchte ich kurz meine eigene Erfahrung schildern. Diese beruht auf der Abschlusspräsentation des Workshops *Exhibition as Choreography/Choreography as Exhibition*, in dem Le Roy 2014 mit Studierenden des Masterstudiengangs Tanzwissenschaft der FU Berlin nach den gleichen Prinzipien und Strukturen wie in *Retrospective* gearbeitet hat.⁶

Ich betrete einen Saal. Bewegung kommt in die darin befindlichen Personen. Meine Anwesenheit scheint neue Ordnungen zwischen ihnen hervorzurufen. Ich kann kaum unterscheiden, wer ZuschauerIn und wer PerformerIn ist. Vier Frauen umringen mich von allen vier Seiten und nennen nacheinander eine Jahreszahl. Dann verteilen sie sich auf Plätze an den vier Seiten des Raums: Zwei beginnen unterschiedliche Bewegungssequenzen zu tanzen; eine andere verharrt still in einer Haltung; die vierte wiederholt immer wieder die gleichen Bewegungen und begleitet diese mit vokalen Geräuschen. Menschen stehen bei einzelnen Performerinnen, andere schlendern durch den Raum, manche sitzen an den Rändern. Ich bleibe vor einer Frau stehen, die über den Boden rollt, abrupt aufsteht, lächelnd auf mich zukommt und fragt, ob ich gesehen habe, was sie eben gemacht hat – die ‚Ausstellungsstücke‘ sprechen mich an! Sie erzählt von ihrem tänzerischen Werdegang und entschuldigt sich plötzlich, dass sie die Erzählung hier unterbrechen muss, um einen neuen Besucher zu begrüßen. Mit jeder eintretenden Person rotieren die Performerinnen im System der Ausstellung; Blickachsen und Schwerpunkte verschieben sich. Die BesucherInnen gehen umher, verharren immer wieder, lassen ihre Blicke schweifen, manche setzen sich gemeinsam mit einer Performerin, um deren Geschichte zu hören. Eine Gruppe von BesucherInnen

4 Die Ausstellung fand erstmalig vom 24. Februar bis 22. April 2012 im Museum für zeitgenössische Kunst Fundació Antoni Tàpies in Barcelona statt und ist seitdem u. a. in den Hamburger Deichtorhallen (2013), im Museu de Arte do Rio (2013) sowie im Centre Pompidou in Paris (2014) zu sehen gewesen.

5 Vgl. Bojana Cvejić, „Giving Time Without Losing It“: Interview with Xavier Le Roy, in: dies. (Hg.), „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon 2014, S. 19–30, S. 27f.

6 Diese Präsentation habe ich am 4. Juni 2014 im Radialsystem in Berlin besucht.

umringt eine Performerin, die ihnen etwas erzählt. Immer wieder lachen die ZuhörerInnen laut auf. Ich beobachte die BeobachterInnen und werde selbst beobachtet. Es herrscht eine Atmosphäre von Intimität und gleichzeitiger Distanz aller Anwesenden. Einzelne verlassen den Raum, um die ‚Maschinerie‘ der Arbeit durch ihr erneutes Betreten zu beeinflussen. Gleichzeitig liegt es an manchen Stationen im Ermessen der Tänzerinnen, was sie zeigen und wie lang sie ihre Erzählungen ausdehnen. Die Performerinnen hier scheinen gleichermaßen Ausstellungsstück und Aussteller, Objekt der Tanzgeschichte wie Subjekt ihrer eigenen Geschichte(n), zu sein. Ich setze mich, beobachte das Gewebe von Körpern, Gesprächen und Blicken im Raum. Manchmal springe ich auf, um der Geschichte einer Tänzerin zu lauschen, die ich noch nicht gehört habe oder die vorher abgebrochen wurde. Diese Ausstellung dreht sich wie ein großes Uhrwerk unentwegt im Kreis, produziert Zeitsprünge und Wiederholungen, stellt verschiedene Zeiten nebeneinander. Und ich als Besucherin kann gleichsam ‚hineinzoomen‘ in diese Zeiten der einzelnen Situationen oder die ‚Maschine‘ als Ganzes aus der Distanz beobachten. Während *„Retrospective“* by *Xavier Le Roy* an immer anderen Orten, mit immer neuen lokalen TänzerInnen gezeigt wird, wachsen die Geschichten wie in einem großen, lebendigen Archiv an. So kann die Arbeit weder von den PerformerInnen noch von den BesucherInnen je in ihrer Gänze erfahren werden.

Wenn choreografische Arbeiten wie diese ins Museum kommen, betreten sie damit einen von institutionellen, kunsthistorischen und nicht zuletzt ökonomischen Aspekten aufgeladenen Raum.⁷ Gleichzeitig transportieren sie tanzspezifische Diskurse in diesen Raum, wie Fragen nach der Historiografie von Tanz oder choreografischen Strukturen. In der Berührung dieser Bereiche wird die Ausstellung zu einem Feld hybrider Zwischen-Räume, die weder eindeutig dem Museum oder der bildenden Kunst noch dem Tanz zuzuordnen sind; ein Feld, in dem die Dispositive⁸ von Theater und Museum und damit die Konventionen von Aufführung und Ausstellung einander überlagern. Mit Hybrid sei hier demnach ein Sowohl-als-auch gemeint, eine Kreuzung, die durchaus auch im Zusammenhang mit dem griechischen Wortstamm ‚hýbris‘ gesehen werden kann, also als *Übermut*, der sich *anmaßt*, sich innerhalb dieses Regel-Raums anders aufzuführen. Die Art und Weise wie eine choreografische Arbeit im Museum sich innerhalb dieses komplexen Feldes positioniert, bestimmt letztendlich maßgeblich ihre Rezeption. Dabei spielen – wie ich im Folgenden ausführen möchte – trotz der vielfältigsten Vermischungen der Kunstgattungen seit dem letzten Jahrhundert, deren traditionelle Präsentationsformen und -konventionen in der Wahrnehmungsästhetik immer noch eine große Rolle.

Ausstellung und Aufführung stellen zwei Arten der Präsentation dar. Bei beiden geht es um Sichtbarkeit. Diese Sichtbarkeit manifestiert sich traditionell in einer durch Konventionen jeweils genau festgelegten räumlich-zeitlichen Struktur. Ausstellungen wie auch Aufführungen kreieren während der Dauer ihres Erscheinens – die sich in der

7 Vgl. André Lepecki, *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin 2008, S. 68.

8 Den Begriff des Dispositivs verwende ich in der von Michel Foucault geprägten Bedeutung als ein „heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ Michel Foucault zit. nach Mario Wimmer, *Art Dispositiv*, in: Ute Frietsch und Jörg Rogge (Hg.), *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*, Bielefeld 2013, S. 123–128, S. 124f.

Regel deutlich voneinander unterscheidet – einen Zeit-Raum, der eine temporäre Einheit divergierender Elemente bildet. So sind Museum und Theater mit Foucault nicht nur als ‚Heterotopien‘, also als „[a]ndere Räume“⁹, zu verstehen, sondern auch als ‚Heterochronien‘. Das heißt, sie bilden Orte, die außerhalb der alltäglichen Zeit stehen, an denen – so Foucault – „die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“¹⁰. Mit ihrer freien Begehbarkeit tritt dabei in der Ausstellung – anders als in der Aufführung – nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit als Handlungsfeld der BesucherInnen hervor. Die Struktur einer Ausstellung könnte mit der Formel ‚Gehen und Sehen‘ beschrieben werden. Im herkömmlichen Präsentationsmedium bildender Kunst folgen die BesucherInnen ihrem individuellen Parcours. Sie sind eine Gemeinschaft sich gegenseitig kontrollierender Individuen.¹¹ Demgegenüber wird eine Aufführung definiert durch den Zeit-Raum, den sich AkteurInnen und ZuschauerInnen in gemeinsamer körperlicher Anwesenheit teilen, mit anderen Worten: durch ihre Ko-Präsenz.¹² Die *Aufführung* leitet die ZuschauerInnen – zumeist als Teil einer Gruppe – durch die zeitliche und räumliche Disposition eines Stücks.¹³ Dieses einmalige leibliche Miteinander bestimmt den unwiederbringlichen Charakter der Aufführung und ihre Ereignishaftigkeit.

Historisch wurde der bildenden Kunst aufgrund der dauerhaften Sichtbarkeit ihrer Objekte und deren vermeintlicher Objektivität im abendländischen Diskurs über Jahrhunderte ein größerer Wert zugesprochen als den zeitbasierten, ephemeren Künsten Tanz und Musik.¹⁴ Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts jedoch fand der Tanz als Inbegriff der Moderne eine enorme Aufwertung. Damit einher ging das tänzerische Paradigma der ununterbrochenen Bewegung. Während in der bildenden Kunst bis ins späte 20. Jahrhundert hinein das autonome, statische Objekt deren Wert ausmachte,¹⁵ entwickelte sich die Ontologie der Bewegung¹⁶ zur entscheidenden Kategorie der Abgrenzung des Tanzes von anderen Künsten. Sie bestimmte – und bestimmt vielfach bis heute – den Wert einer tänzerischen

9 Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck, Peter Gente und Heidi Paris (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, S. 34.

10 Ebd., S. 43.

11 Der Choreograf Jérôme Bel stellt diese Situation der des Theaters gegenüber: „[I]t’s precisely that distance that I don’t get in a museum. In a museum, I know that people are passing by and looking at me. I have to behave; it’s a social situation. [...] In the dark theatre, I’m free. Nobody can see me anymore.“ Mathieu Copeland, *Conversation with Jérôme Bel*, in: ders. (Hg.), *Choreographing Exhibitions*, Dijon 2013, S. 49–55, S. 54.

12 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 47. Dabei kann die Bezeichnung ‚Akteur‘ sehr wohl auch die BesucherInnen meinen, indem sich eine Aufführungssituation – wie Sandra Umathum hervorhebt – dadurch kennzeichnet, dass „die einen vor Anderen oder für Andere Handlungen ausführen.“ Sandra Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, Bielefeld 2011, S. 17.

13 In diesem Zusammenhang wirft Kirsten Maar ein, ob nicht die vermeintliche Gemeinschaft im Theater durch ihre räumlichen Gegebenheiten vielmehr eine Trennung darstelle, während die der Ausstellung zugrunde liegende gegenseitige Sichtbarkeit das Potential einer Gemeinschaft stiftenden Rituals in sich trüge. Vgl. Kirsten Maar, *Exhibiting Choreography*, in: dies. [u.a.] (Hg.), *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin 2014, S. 93–112, S. 105f.

14 So konstatiert Leonardo Da Vinci: „Die Malerei ist der Musik deswegen überlegen, weil sie nicht sterben muß, sobald sie ins Leben gerufen ist, wie das der Fall der unglücklichen Musik ist ... Die Musik, die sich verflüchtigt, sobald sie entstanden ist, steht der Malerei nach, die mit dem Gebrauch des Firnis ewig geworden ist.“ Leonardo Da Vinci zit. nach Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 2011, S. 42.

15 Vgl. Amelia Jones, *Live art in art history*, in: Tracy C. Davis (Hg.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge 2008, S. 151–165, S. 158f.

16 Vgl. Lepecki, *Option Tanz*, S. 8–34.

Arbeit.¹⁷ Nun wurde die Prämisse des autonomen Kunstobjekts seit den 1960/70er Jahren durch KünstlerInnen diverser Strömungen der bildenden Kunst (wie Happening, Fluxus oder Minimal Art) bewusst unterwandert, indem sie eben gerade den Körper ins Spiel brachten. Im Zuge der sogenannten ‚performativen Wende‘¹⁸ realisierten sie im Rahmen von Ausstellungen ereignishaft *Aufführungen*. Sie entdeckten den Körper als Kunst, betonten die Prozesshaftigkeit des Werks sowie den tatsächlichen, im Moment stattfindenden Vollzug von Handlungen (statt ihrer Repräsentation). Seit den 1980er Jahren setzen aber Museen selbst verstärkt auf immaterielle, performative Ereignisse und verschieben damit den Fokus vom Kunstobjekt auf das Medium der Ausstellung als solches sowie auf die dadurch vermittelten Beziehungen. Dabei scheint dem Tanz in den Augen mancher KuratorInnen das Versprechen innezuwohnen, ‚Leben‘ in die – ansonsten ‚tote‘ Objekte beherbergenden – Museumsräume bringen zu können.¹⁹ Eine solche Sicht hebt das Ereignishafte und Flüchtige des bewegten Körpers hervor und besetzt diesen Körper immer auch mit Attributen wie ‚authentisch‘ oder ‚wirklich‘. Galten Einmaligkeit und Originalität eines Kunstwerks als Paradigma der Moderne, so scheint im Zeitalter der technischen und digitalen Reproduzierbarkeit eben gerade der lebende, einmalige Körper die Sehnsucht nach einem ‚originalen Objekt‘ im Museum zu erfüllen. Damit ist der Einsatz des Körpers im Feld der Ausstellung – der ursprünglich als Kritik gegen Kunstbetrieb und -begriff verstanden wurde – inzwischen gewissermaßen selbst zum Objekt geworden. Aus dieser Perspektive erscheint Tanz nicht zuletzt als eine museale Maßnahme, um in einer erlebnisfixierten, touristischen Ökonomie bestehen zu können.

Mit der eben skizzierten Entwicklung wurde das statische Objekt vermehrt durch das Relationale, durch das Anordnen beweglicher Beziehungen im Raum der Ausstellung verdrängt. Damit kann Ausstellen nicht nur immer mehr als Aufführen verstanden werden, auch der Begriff der Choreografie rückt in den Vordergrund, wenn es um die Ordnung von Körpern und Bewegungen in Zeit und Raum geht. Praktiken des Kuratierens und Choreografierens scheinen sich so anzunähern, ja teilweise austauschbar zu werden. Aus dieser Sicht kann Choreografie auch als kuratorische Praxis verstanden werden, die durch die Art ihres Arrangierens Strukturen vorgibt und Situationen schafft, die die einzelnen BesucherInnen im Sinne von Michel de Certeaus Begriff der ‚Lektüre‘²⁰ lesen, vollziehen, aktualisieren, unterlaufen und – man könnte auch sagen – aufführen. Dadurch wird die *leibliche Anwesenheit* der BesucherInnen zu einem konstitutiven Element der Ausstellung. Die Frage nach deren Adressierung scheint mir somit in der Ausstellung eine essentielle zu sein. Vor diesem Hintergrund verschiebt sich die aufführungstypische Ko-Präsenz von AkteurInnen und ZuschauerInnen, die in Ausstellungen so nicht gegeben ist, vielmehr auf divergente und individualisierte Präsenzen und Beziehungen zwischen Dingen, Räumen, Texten und Menschen. Die

17 Vgl. Lepecki, *Option Tanz*, S. 11f. Genau jene Bestimmung des Tanzes als Inbegriff des Flüchtigen führte dazu, dass er als eine nicht beschreibbare und damit nicht diskursivierbare Kunstform ohne Geschichte stigmatisiert wurde. Siehe dazu u. a. Lepecki, *Option Tanz*, S. 182 sowie Myriam Van Imschoot, *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*, in: Copeland (Hg.), *Choreographing exhibitions*, Dijon 2013, S. 32–40, S. 33.

18 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 29.

19 Vgl. Isa Wortelkamp, *Choreographien der Leere. Zur Eröffnung des Jüdischen Museums und des Neuen Museums in Berlin*, in: Sabine Autsch und Sara Hornák (Hg.), *Räume in der Kunst: künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld 2010, S. 53–68, S. 63.

20 Lesen versteht de Certeau als eine aktive und produktive, weil auswählende Tätigkeit, die er zudem mit dem Gehen gleichsetzt, da beide „in einem vorgegebenen System umher[...]wandern“ De Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1998, S. 131.

Beschaffenheit dieser Relationen wird maßgeblich davon bestimmt, wie eine Arbeit sich innerhalb der Konventionen des Aufführens und Ausstellens verhält.

Demnach wäre methodisch einerseits zu untersuchen, welche inszenierungsstrategischen Entscheidungen bezüglich aller die Arbeit konstituierenden Faktoren getroffen werden – mit anderen Worten: wie sie mit den angerissenen institutionellen, kunst- und tanzhistorischen, diskursiven und ökonomischen Aspekten in Beziehung tritt.²¹ Andererseits wäre einer inszenierungsstrategischen Untersuchung – ausgehend von der Feststellung, dass die einzelnen BesucherInnen allein durch ihre leibliche Anwesenheit konstitutiv für die Arbeit werden – die wahrnehmungsästhetische Perspektive gegenüberzustellen, das heißt eine Betrachtung der Ausstellung als Aufführung. Eine solche Analyse rückt, entsprechend aktuellen theater- und tanzwissenschaftlichen Ansätzen, die phänomenologischen Erfahrungen des einzelnen Besuchers beziehungsweise der einzelnen Besucherin sowie die tatsächlich gestifteten Beziehungen in den Vordergrund.

Eine derartige zweifache Betrachtung ist auch als Spiegel der potentiell divergierenden Qualitäten solcher Ausstellungen zu verstehen. So würde eine rein auf die Besuchssituation reduzierte Analyse die durch die Prozesshaftigkeit entstehenden unverfügbaren Elemente und damit einen großen Teil der konzeptuellen, dispositiven Rahmung ignorieren. Eine ausschließlich auf die inszenatorischen Aspekte reduzierte Betrachtung wiederum würde die individuell entstehenden Situationen und Begegnungen und damit die essentielle Position der einzelnen BesucherInnen außer Acht lassen. Durch die Gegenüberstellung beider Perspektiven können nicht zuletzt Diskrepanzen zwischen Konzept und Realisierung aufgedeckt werden. Denn nicht selten verwechseln Museen die *möglichen* Wirkungen künstlerischer Vorhaben mit den *realen* oder – so Sandra Umathum – „wird Potenzialität in der Tendenz mit Wirklichkeit gleichgesetzt und [...] ohne Überprüfung auf die jeweiligen Begegnungen und Erfahrungen projiziert“²². Die methodische Unterteilung in Inszenierungsstrategie und Wahrnehmungsästhetik schlage ich hier aus rein analytischen Gründen vor. Sie soll keinesfalls eine tatsächliche Trennung von Produktion und Rezeption suggerieren, zumal diese in „*Retrospective*“ by *Xavier Le Roy* und ähnlichen Arbeiten vielfach doch gerade aufgehoben wird. Auch in der theoretischen Annäherung stellt eine solche Unterteilung eher eine Schärfung des Blicks als eine kategorische Trennung dar. In diesem Sinne möchte ich im Folgenden auf Le Roys Arbeit zurückkommen.

Eine Retrospektive ist ursprünglich kein Format der darstellenden, sondern der bildenden Kunst. Sie dient der Rückschau auf das Werk von im Kanon der Kunst arrivierten KünstlerInnen und trägt dabei immer auch den

21 Ohne Frage sind der Kontext einer Aufführung und das Spiel damit auch in Arbeiten von Bedeutung, die im Theater stattfinden. Ich meine aber, dass dieser Aspekt bei choreografischen Arbeiten im Museum immer eine entscheidende Rolle spielt, da eben durch die von vornherein gegebene Überschneidung der Konventionen in jedem Fall ein eigener, neuer Regel-Raum immer erst definiert werden muss.

22 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S. 15. So wurde beispielsweise in der 2013/14 am ZKM stattgefundenen Ausstellung *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances* unter anderem bereits durch die Ankündigung konkreter Zeiten, in denen Performances stattfinden, die vom Kurator Peter Weibl erklärte Intention von selbstbestimmten, sich frei bewegenden BesucherInnen unterwandert. Durch die festgelegten Zeiten wird die Offenheit und das Nichtwissen auf Seiten der BesucherInnen ersetzt durch eine ganz bestimmte Erwartungshaltung: die Suche nach Ereignissen. Indem die MuseumswärterInnen zudem wiederholt auf augenblicklich stattfindende Performances hinweisen, wird eine räumlich-zeitliche Struktur von Sehenswertem und Nicht-Sehenswertem, richtigen und falschen Orten etabliert, die nicht nur die propagierte Idee von autonom handelnden BesucherInnen, sondern auch das Konzept der freien Begehrbarkeit einer Ausstellung überhaupt in Frage stellt. So ergibt sich eine Diskrepanz zwischen den Intentionen der AusstellungsmacherInnen und den realen Bedingungen. Vgl. Peter Weibl, *Katalog zur Ausstellung „Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances“*, Karlsruhe 2013, S. 6f.

Charakter einer Bestandsaufnahme, die die ästhetische und stilistische Linie der KünstlerInnen festschreibt. Scheint „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy durch den Titel und seine Präsentation im Rahmen der bildenden Kunst zunächst eine Rückschau auf Le Roys choreografische Arbeit zu suggerieren, so stellt sich der Name bei genauerem Hinsehen als ein Spiel mit dem Kontext und damit die Ausstellung selbst als *neues Stück* heraus.²³ Dessen Struktur wird vielfach als „choreografische Maschine“²⁴ bezeichnet. Kann eine Maschine definiert werden als „Gesamtheit miteinander verbundener Teile [...], von denen mindestens eines [...] beweglich ist“²⁵ und die durch einen bestimmten Antriebsmechanismus in Gang gesetzt werden, so fungieren hier PerformerInnen und BesucherInnen als konstitutive Teile der ‚Ausstellungsmaschine‘. Eine kategorische Trennung von Produktion und Rezeption wird damit hinfällig. Essentiell für die Arbeit ist zunächst Le Roys Entscheidung, seiner üblichen Arbeitsweise im Rahmen der Ausstellung treu zu bleiben, das heißt, ausschließlich mit PerformerInnen zu arbeiten. Indem er die Retrospektive seiner Arbeiten an diese delegiert (anstatt Videos, Fotos oder andere Medien zu verwenden, um seine Arbeit zu repräsentieren), macht er sie zu (Ko-)AutorInnen der Konstruktion seiner Vergangenheit und unterläuft damit das Prinzip der singulären Autorschaft einer Retrospektive.

Die BesucherInnen stellen nicht nur den ‚Antriebsmechanismus‘ der Arbeit dar, durch ihr Verhalten und ihre Gespräche erweitern sie zudem die Erzählungen der PerformerInnen. Mit allen neu eintretenden BesucherInnen brechen begonnene Geschichten ab, werden Bewegungsfolgen angehalten, drehen sich die ‚Räder‘ der ‚Maschine‘ weiter, hin zu neuen Konstellationen, Anekdoten, Bewegungen. Es entsteht eine Ästhetik der Diskontinuität, des ‚Samplings‘ von Bewegungen, Haltungen, Erzählungen, Gesprächen. Entgegen musealen Konventionen des Sichtbarmachens von *Sehenswertem* choreografiert „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy so eigene und fremde Geschichte(n) zu einer unhierarchischen Montage .

Dabei werden die BesucherInnen hier entgegen theatralen und entsprechend musealen Konventionen als Individuen angesprochen, die allein durch ihre leibliche Anwesenheit partizipieren. Mit anderen Worten: Es gibt keine Unterscheidung zwischen agierenden und nicht agierenden BesucherInnen. Jeder und jede Einzelne ist sowohl für die eigene Erfahrung als auch für die Situation als Ganzes mitverantwortlich. Im Sinne von Le Roys Verständnis von Choreografie als künstlich inszenierter Situation²⁶ könnte man sagen, dass die ‚choreografische Maschine‘ der Ausstellung kontinuierlich Situationen produziert, die immer gleich und immer anders sind und die Le Roy als „choreographies of exchange“²⁷ bezeichnet. Diese vielfältigen, unvorhersehbaren Choreografien entwerfen ein Machtverhältnis der Ebenbürtigkeit und des anderen, aber gleichwertigen Wissens. Wie eine Maschine gerade *unterschiedliche*, ineinandergreifende Teile braucht, so funktioniert die Ausstellung nur durch das Miteinander heterogener, aber *gleichwertiger* TeilnehmerInnen. Die ‚Ausstellungsmaschine‘ fungiert hier als ein Medium, das

23 Dies ist auch schon im Titel angelegt, wenn es heißt, dass es sich um eine Retrospektive von und nicht über Le Roys Arbeit handelt.

24 Siehe u. a. Bojana Cvejić, Xavier Le Roy's "Retrospective": Choreographing a Problem, and a Mode of Production, in: dies. (Hg.), „Rétrospective“ by Xavier Le Roy, Dijon 2014, S. 9–18, S. 11.

25 Maschinenrichtlinie der EU, in: Richtlinie 2006/42/EG des europäischen Parlaments und des Rates, www.ce-zeichen.de/templates/ce-zei/richtlinien/ce-2006-42-egmaschinenrichtlinie.pdf (14.09.2015).

26 Vgl. Xavier Le Roy, Antwort auf die Frage „Was ist Choreografie?“, in: corpus. Internet Magazin für Tanz Choreografie Performance, <http://www.corpusweb.net/antworten-4349-2.html> (14.09.2015).

27 Cvejić, „Giving Time Without Losing It“, S. 19.

PerformerInnen und BesucherInnen im Sinne Jacques Rancières „emanzipiert“²⁸, das heißt als gleichwertige, denkende und selbstbestimmt handelnde Individuen ins Spiel bringt und damit letztendlich auch das politische Potential des Choreografischen offenbart.²⁹

Damit kann festgehalten werden, dass Le Roy den Rahmen des Museums nutzt, um die Begriffe von Tanz und Choreografie in der Reibung mit zeitlichen und räumlichen Konventionen des Ausstellens zu erweitern. Er setzt die bereits von den postmodernen TänzerInnen aus dem Umfeld des *Judson Dance Theater* angestrebte Auflösung der Bindung des Tanzes an das Theater fort. So wird Tanz als eigenständige Kunstform verstanden, die, befreit von ihrer unbedingten Bindung an Bewegung und theatrale Konventionen, zu einem Denken *über* und *mit* Bewegung und Körper wird: Tanz also als eine Kunst, die im gegenwärtigen Moment weniger vergeht, als wächst; deren Wesen sich nicht auf die sichtbare Präsenz allein reduzieren lässt; bei der Anwesendes wie Abwesendes als gleichermaßen *gegenwärtig* betrachtet wird, um mit André Lepecki „nicht das Sein mit dem Gegenwärtig-Sein, Verschwinden mit Unsichtbarkeit und Vergangenheit mit Erinnerung zu verwechseln“³⁰. Tanz, der nicht durch eine bestimmte Form markiert wird, sondern durch den Kontext, der nicht unterscheidet zwischen Bewegung und Nicht-Bewegung, der den Körper als lebendes Archiv begreift, das in der Bewegung gleichermaßen bewahrt und aktualisiert wird,³¹ führt schließlich zu einer anderen Bestimmung von Choreografie, die – als ‚erweiterte Praxis‘ – als Ordnungsprinzip betrachtet wird, das in den vielfältigsten Formen in Erscheinung treten kann. Dies hat weitreichende Konsequenzen für eine Situierung von Tanz und Choreografie im Medium der Ausstellung. Denn eine solche Ausstellung von Tanz vermag nicht nur das, was wir unter Tanz verstehen, sondern – wie Boris Charmatz betont – auch unsere Definition des Museums selbst verändern.³² Eine ständige Neuordnung hergebrachter Konventionen sowohl des theatralen als auch des musealen Sehens kann uns anders wahrnehmen lassen, unabhängig von bekannten Mustern. Voraussetzung dafür scheint jedoch eine profunde Auseinandersetzung mit den im hybriden Raum des Museums anwesenden Elementen zu sein. Wie Isa Wortelkamp in Bezug auf die von Bernhard Waldenfels geforderten „offenen und durchlässigen Institutionen, in denen Ordnungen gestiftet und verändert und nicht aufbewahrt und gesichert werden“³³, hervorhebt: „Nicht in der Wiederholung und Bestätigung einer musealen Ordnung und ihres Ortes, sondern in der Befragung und Verlagerung dieser“³⁴, liege das Potential des Tanzes im Museum. Dem

28 Vgl. Jaques Rancière, *The Emancipated Spectator*, in: *Artforum* März (2007), S. 271–280.

29 An dieser Stelle sei kurz die Nähe zu Anne Teresa de Keersmaekers choreografischer Ausstellung *Work/Travail/Arbeit* angemerkt. Mit den Begriffen der Maschine beziehungsweise der Arbeit greifen beide Ausstellungen auf mechanistische Metaphern zurück, die die Idee der künstlerischen Produktion auf eine Situation der Ausführung, des ‚Abarbeitens‘ einer übergeordneten Struktur verschieben. Die TänzerInnen agieren tagein, tagaus in dem durch die Öffnungszeiten der Museen bestimmten Rahmen in ‚Echtzeit‘ unter dem Einfluss der jeweils Anwesenden. Für alle Beteiligten führt dies zu unsicheren, unbekanntem Situationen, in denen zwar die choreografische Struktur als Handlungsanweisung dient, aber dennoch keine Konventionen zur Verfügung stehen, an denen das eigene Verhalten orientiert werden könnte, wodurch AkteurInnen und BesucherInnen zu suchenden, unwissenden, sich stetig wandelnden Gemeinschaften werden.

30 Lepecki, *Option Tanz*, S. 188.

31 Dies wurde unter anderem von Rebecca Schneider theoretisiert. Den Körper selbst bestimmt sie als Archiv, in das soziale, kulturelle, historische Bedingungen eingeschrieben sind, die durch ihren performativen Vollzug bewahrt, aber auch verändert werden. Damit setzt sie Performance nicht mit Vergänglichkeit gleich, sondern eher mit Bewahren. Vgl. Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*. London 2011, S. 99–102.

32 Vgl. Charmatz, *Manifesto for a dancing museum*, S. 3.

33 Bernhard Waldenfels zit. nach Wortelkamp, *Choreographien der Leere*, S. 65.

34 Wortelkamp, *Choreographien der Leere*, S. 65.

möchte ich hinzufügen, dass eine solche ‚Verlagerung‘ nicht misszuverstehen ist mit einer Auflösung der einzelnen Künste, sondern – im Gegenteil – in einer Konfrontation der den Künsten eigenen Konventionen der Präsentation zu liegen scheint.³⁵

An dieser Stelle wird auch die Rolle der Theorie deutlich, auf die ich abschließend zurückkommen möchte. Einerseits vermag der theoretische Diskurs bestehende Konventionen der Präsentation zu reflektieren. Andererseits kann dadurch ein anderes Denken jenseits stereotyper Dichotomien wie Ausstellung – Aufführung, passiv – aktiv, dauerhaft – flüchtig oder auch formelhafter Zuordnungen wie Tanz = Aufführung = Ko-Präsenz = Flüchtigkeit angestoßen werden. Die Theorie hätte so nicht die Definitionshoheit zur erneuten Kategorisierung der Kunst, sondern diene vielmehr der Bewusstmachung der zur Verfügung stehenden Mittel und der Wahl der Anordnungen. Nicht als eine der künstlerischen Praxis außenstehende, observierende Instanz, sondern als ebenbürtiger, aber andersgearteter Komplize oder Freund, wäre die Theorie eine Denkhilfe zu Wegen der Unterwanderung von feststehenden Formen und Definitionen. Dabei ginge es nicht um das Loslassen der jeweils eigenen künstlerischen Mittel, sondern darum, sie in ein reflexives, hintergründiges Spiel zu bringen – sie *aufs* Spiel zu setzen. Die Elemente theatraler und musealer Präsentation ließen sich demnach als zur künstlerischen Disposition stehend denken, um in gegenseitiger Reibung in unendlichen Kombinationen verknüpft zu werden. Damit könnte – im besten Fall – nicht zuletzt auch ein Widerstand gegen institutionelle Vereinnahmung und Vermarktung geleistet werden, indem eine solche Arbeit sich in ihrer Beschaffenheit einem fixierenden Zupacken immer wieder zu entziehen vermag.

³⁵ Demgegenüber wird eine Ontologie, die entsprechend den Ideen des modernen Tanzes die unbedingte Flüchtigkeit des Tanzes betont, die den bewegten Körper als einen nicht festzuhaltenden deklariert und die den Begriff der Choreografie unmittelbar an den Tanz bindet, eine andere Position zu dessen „Ausstellbarkeit“ einnehmen. Denn in diesem Sinne scheint Tanz als solcher nicht „ausstellbar“ zu sein. Dies impliziert für eine Ausstellung von Tanz – so beispielsweise bei Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances – eine Aufspaltung in temporäre Tanzaufführungen einerseits, eine Übertragung in andere, „ausstellbare“ Gattungen andererseits. So existieren Tanz-Ausstellung und Tanz-Aufführung im Museum neben- und nacheinander. Der Tanz wird in Formaten der bildenden Kunst gleichsam archiviert und unterläuft der Gefahr, in seiner Gerinnung zum Bild und Markenzeichen musealisiert und kommerzialisiert zu werden.

Film in der Architektur – Der Kinosaal und seine Rolle im Film

Ralf Liptau, Moritz Schumm

I. Der Begriff des Kinos

Was ist ein Kino? Oder: Was ist unter dem Begriff ‚Kino‘ zu verstehen? So einfach die Frage auf den ersten Blick und für das Gemeinverständnis erscheint, so schwierig ist sie im Kontext einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung, die sich nicht auf eine Disziplin – und damit auf eine einzelne funktionale Bestimmung des Terminus – beschränken will. Im Folgenden sollen architektur- und filmtheoretische Positionen miteinander in Kontakt gebracht werden. Während sich die Filmwissenschaft vorrangig mit dem Leinwandgeschehen auseinandersetzt, konzentriert sich die Architekturwissenschaft traditionell auf den gebauten Raum um die Leinwand. Eine Zusammenführung beider Perspektiven verspricht, eine fruchtbare Entgrenzung und Überschreitung der jeweils spezifischen Zuschreibungen an das Kino leisten zu können. Über den interdisziplinären Austausch hinaus geht es darum, eine Erfahrungsmodalität zu beschreiben, die nicht nur durch das *Film-Sehen*, sondern ebenso durch das *Ins-Kino-Gehen* konstituiert wird. Man hat es dementsprechend mit einer Zusammenführung zu tun, die nicht mehr entweder das Leinwandgeschehen oder die Rahmenbedingungen architektonischer Stimmungswerte und Handlungsanweisungen isoliert betrachtet, sondern diese Elemente als eine gemeinsame, wahrnehmungsspezifische Gestalt zu begreifen versucht.

Diese Frage nach der Verquickung von Kino(bau) und Film erscheint vor allem deshalb von besonderer Virulenz, da man es beim Kino mittlerweile mit einem medialen Dispositiv zu tun hat, das sich sein Feld mit einer Vielzahl anderer audiovisueller Wiedergabemöglichkeiten teilt. Es ist nicht mehr *der* Ort der kinematografischen Vorführung. Damit geht eine veränderte Bedeutung des spezifischen Erfahrungsumfeldes der Filmsichtung¹ einher: Brachten Fernseher und Videorekorder² den Film in das private Umfeld des eigenen Zuhauses, so gewinnt heute das individuelle, kaum mehr konkret verortbare Rezeptionsumfeld vor allem durch mobile Endgeräte von Laptop bis Smartphone an neuer Bedeutung.³ Die Frage nach dem Raum der Filmerfahrung wirkt hierdurch auch auf das Kino zurück. Die Rezeption speziell im Kino scheint heute mehr als alle anderen Formen filmischen Erlebens auch als genuin architektonische Erfahrung beschreibbar.

Um diesem Vorhaben Kontur zu verleihen, wollen wir zunächst den Positionsbestimmungen von Architektur- und Filmwissenschaft folgen, um auf diese Weise die Überschneidungen und Übergänge zwischen den jeweils konstituierten Raumwahrnehmungen herauszuarbeiten. Der Blick auf einen konkreten Bau, dessen Errichtung sich

1 In diesem Sinn stellt sich auch die grundsätzliche Frage, in welchem Kontext überhaupt von ‚Kino‘ gesprochen werden kann. Vgl. hierzu u. a. Jonathan Rosenbaum, *End or Beginning: The New Cinephilia*, in: Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 30–41.

2 Vgl. zur Geschichte der VHS-Technik und zu ihrer Bedeutung für die filmische Rezeption Tobias Haupts, *Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution*, Bielefeld 2014.

3 Ein hierfür in seiner Deutlichkeit herausragendes Beispiel bieten die Walks Janet Cardiffs und George Bures Millers. Indem man sich beispielsweise auf der dOKUMENTA 13 (Cardiff/Miller, *Alter Bahnhof Video Walk*, Deutschland 2012) mit dem Bewegungsbild auf einem iPod den Weg durch den Kasseler Bahnhof teilt, entstehen immer wieder Überschneidungen, Differenzierungen und Widersprüchlichkeiten, die den konkreten Raum und den filmischen Bildraum miteinander verschränken.

einem spezifischen Filmtypus verschrieben sieht, soll unsere Überlegungen abschließend nachvollziehen: Beim Berliner Kino International tritt eine Konstruktion in den Fokus, die in den 1960er Jahren darauf ausgerichtet war, den filmischen Illusionsraum als den konkreten Kinoraum erfahrbar zu machen beziehungsweise den Gang durch das Kino in das Erleben der Filmvorführung zu tragen.

II. Licht und Dunkel

Für die Filmwissenschaft steht der Begriff des Kinos für den gewohnten Ort der filmischen Rezeption. Entsprechende Analysen beziehen sich in der Regel auf den Kinosaal als den Raum, in den man geht, um sich einen Film anzusehen. „I'm at the cinema. I am present at the screening of the film“⁴ ist hierfür die knappe Formulierung und perspektivische Vorgabe, die sich vor allem auf die filmische Verlaufsform konzentriert. Es geht vorrangig um die Frage nach der filmischen Inszenierung der Bewegungsbilder und Töne sowie um deren wahrnehmungsspezifische Wirkung auf den Zuschauer, der sich solch einer Vorführung aussetzt. Der Raum der Filmsichtung wird mit dieser Fokussierung als ein nur sekundäres Phänomen verstanden. Roland Barthes spricht in diesem Sinne von dem Vorführungssaal als „kinematografische[m] Kokon“⁵, in dessen Dunkelheit das Lichtspiel des Films seine idealen Entfaltungsmöglichkeiten findet. Mit Bezug auf Roman Ingarden hält Christiane Voss fest, dass die Dunkelheit des Kinosaals im Zusammenspiel mit den Möglichkeiten eines raumgreifenden sowie -generierenden Tons und der motorischen Arretierung des Zuschauers im Kinossessel ein Setting bildet, durch das sich der Illusionsraum des Films in der Wahrnehmung seiner Zuschauer überhaupt erst realisieren kann:

„Durch diese spezifische Konstellation des Settings kann die Präsenz des Leinwandgeschehens allererst in den Fokus der Wahrnehmung rücken. Die Differenz zwischen der Wirklichkeit des Leinwandgeschehens und der empirischen Wirklichkeit bleibt dabei zwar latent registriert, wird jedoch im Bewusstsein des Betrachters vorübergehend abgedrängt, zugunsten einer verstärkten Wahrnehmung des Leinwandgeschehens.“⁶

In dieser Funktion wird das Gebäude des Kinos zwar als Rahmenbedingung der filmischen Realisierung angesehen, die in den Rang einer tendenziell optimalen Rezeptionssituation gehoben wird. Das geschieht aber gerade auf Kosten des Baus, der dies nur dadurch zu bewerkstelligen scheint, dass er eine möglichst geringe Rolle spielt.⁷

Demgegenüber geht der Blick der Architekturwissenschaft bei der Untersuchung des Kinos als Baugattung zumeist von einer chronologisch darstellbaren und abgrenzbaren *Architekturgeschichte* aus. Vergleichbar mit traditionellen Baugattungen – Kirche, Geschäftshaus, Theater – wird der Kinobau innerhalb dieser Grenzen in seiner Genese beschrieben.⁸ Das konkrete Bauwerk wird in grelles Licht gerückt, während das Leinwandgeschehen

4 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London 1983, S. 93.

5 Roland Barthes, *Beim Verlassen des Kinos*, in: ders., *Das Rauschen der Stimme*, Frankfurt a.M. 1975, S. 376–380, S. 377.

6 Christiane Voss, *Die leibliche Dimension des Mediums Kino*, in: Frank Bösch und Manuel Borutta (Hg.), *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2006, S. 63–80, S. 66.

7 Daran hängt auch eine Vereinnahmung der Kinosituation, die sich als kollektive Erfahrung beschreiben lässt, indem die Filmsichtung für alle Beteiligten auf die gleiche Weise nachvollziehbar ist. Vgl. hierzu Juliane Rebentisch, *Die kinematografische Installation*, in: dies., *Die Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2014, S. 179–207, S. 191.

8 Vgl. etwa Rolf-Peter Baacke, *Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast*, Berlin 1982; Rosa Lachenmeier, *Kino-Architektur. Eine Ausstellung im Architekturmuseum in Basel vom 23. November 1990 bis 20. Januar 1991*, Basel

zum blinden Fleck wird beziehungsweise in den Hintergrund tritt. Damit verbindet sich ein Perspektivenwechsel, der die Schwerpunkte im Verhältnis zu einer filmwissenschaftlichen Vorgehensweise diametral verkehrt. Zum Untersuchungsgegenstand wird das Gebäude selbst, das sowohl als Teil eines städteplanerischen Ensembles als auch als gestalteter Raum in Erscheinung tritt, durch den die Passanten (auf der Straße) und die Besucher (im Kino) bewegt und geleitet werden. Damit geht häufig eine ästhetische und stilgeschichtliche Analyse des Kinogebäudes einher, die ihren Fokus auf die jeweilige Fassadengestaltung richtet. So ist das Kino in architekturwissenschaftlichen Ausführungen gleichsam zum Topos für die Modernität der Großstadt im frühen 20. Jahrhundert geworden.⁹ Das Vorzeichen, unter dem sich die Kinoarchitektur dort versammelt, ist nun gerade seine Sichtbarkeit und ausgestellte Visualität, die sich in der Öffnung zur Straße als eine Lichtarchitektur gekennzeichnet sieht, die nur allzu häufig durch eine Vielzahl von Leuchtobjekten in den städtischen Raum hineinstrahlt.

Eine Untersuchung wie Arne Sildatkes *Vom Rummelplatz in die Innenstadt* kennzeichnet dies beispielsweise durch einen historischen Schwerpunkt. Er fragt nach den produktionsspezifischen Rahmenbedingungen der Baurealisierung und deren formgebendem Einfluss auf das gesellschaftliche Verständnis des Films im Berlin der 1920er Jahre. Hierbei markiert er das Licht nicht nur als kinematografische Referenz, sondern ebenso als neuartige und spezifische Visualität des Kinogebäudes.¹⁰ Maggie Valentine hingegen orientiert sich vorrangig an der Inszenierung des Übergangs von der Straße in den Innenbereich des Kinos. Typische Elemente US-amerikanischer Kinobauten, wie beleuchtete Markisen, ein vorgezogenes Box Office und die Umgestaltung der Gehwege, etablieren einen Zwischenbereich, der das Außen vor dem Kino bereits als Teil der kinematografischen Vorführung erfasst und eine handlungsweisende Inszenierung beginnt, die sich im Inneren des Gebäudes fortsetzt.¹¹ Mark Janovich, Lucie Faire und Sarah Stubbings beschreiben die Geschichte des Kinos wiederum als einen sich wandelnden Umgang mit Bewegungsbildern, der sich als eine soziologische Entwicklung entlang einer zeitspezifischen Kinoarchitektur, vor allem aber anhand ihrer Verortung und Sichtbarkeit im Stadtbild nachzeichnen lässt.¹²

Diese Ansätze versammeln sich unter einem Blickwinkel, bei dem der Film und seine Projektion im Dunkeln verbleiben, während das Gebäude im Rampenlicht steht. Zwar wird die filmische Vorführung als primärer Grund für das jeweilige Bauvorhaben und die konkrete architektonische Erscheinungsweise ausgewiesen,¹³ der Film spielt für die architekturgeschichtliche Untersuchung allerdings keine weiterführende Rolle. Es handelt sich bei ihm um einen

1990; Peter Boeger, *Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1919–1930*, Berlin 1993; Friedrich B. Grimm, *Bauten für Theater, Kino, Kultur und Medien*, Stuttgart 1998.

9 Dieser Topos ist auch im Bereich der Belletristik auffällig, etwa in Ursula Krechels ausführlicher Beschreibung des Universum-Kinos von Erich Mendelsohn am Berliner Kurfürstendamm in ihrem Roman *Landgericht*. Vgl. Ursula Krechel, *Landgericht*, Salzburg 2012, S. 199–204.

10 Vgl. Arne Sildatke, *Vom Rummelplatz in die Innenstadt. Zur Formation einer Kunstform am Beispiel der Filmpaläste der 1920er Jahre*, in: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/sildatke-arne-3/PDF/sildatke.pdf> (12.09.2015).

11 Vgl. Maggie Valentine, *The Show starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre*, London 1994.

12 Vgl. hierzu v. a. Mark Janovich, Lucy Faire und Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*, London 2003.

13 Dies bringt Harold B. Franklin in seinem Ratgeber bereits 1928 treffend auf den Punkt, wenn er schreibt: „There is hardly any need to define what is evident to all. To the general public, a motion picture theater is devoted to entertainment by means of films [...]“. Harold B. Franklin, *Motion Picture Theater Management*, in: Gregory A. Waller (Hg.), *Moviegoing in America. A Sourcebook in the History of Film Exhibition*, Malden 2002, S. 116–123, S. 116.

ephemerer Illusionsraum, dessen Einfluss auf den festen und dauerhaften Kinobau transitorisch und deswegen minimal ist. Die Leinwand bleibt im Zweifelsfall einfach weiß.

Architektur- und Filmwissenschaft zeichnen sich beide durch eine Fokussierung auf ihr jeweiliges Forschungsfeld aus, bei der das Gegenüber zwar jeweils als bedeutungstiftend und maßgebend anerkannt, aber dennoch in den Hintergrund gerückt wird. Die zwei Seiten verbindet ihr Bezug auf ein erfahrungstheoretisches Verständnis ihres Gegenstandes, indem sowohl der Film als auch das Gebäude *für* ein Publikum geschaffen sind, dessen Wahrnehmung von beiden Instanzen geprägt wird.

Der Schwerpunkt unserer Analyse wird im Folgenden auf eine gemeinsame Erfahrbarkeit gelegt, bei der sich beide Positionen produktiv überlagern und auf diese Weise ergänzen können. Denn – so betonen es Thomas Elsaesser und Malte Hagener – :

„[w]ie die Bemerkungen zu Kino-Architektur, Fassade, Lobby, Eingangsbereich und Werbung andeuten, beginnt das Kino seine ‚Arbeit‘ am Zuschauer, lange bevor die filmische Narration einsetzt“¹⁴

Ebenso bleibt auch die filmische Erfahrung nicht einfach nur auf den Kinosaal begrenzt, sondern findet ihre Fortsetzung in den Augen des Zuschauers, der mit dieser Erfahrung wieder auf die Straße tritt. In der Erfahrung ist der (Kino-)Zuschauer immer auch (Kino-)Besucher und vice versa, um in der Kontinuität des eigenen – an das spezifische Hier und Jetzt gebundenen – Erlebens eine Konstellation nachzuvollziehen, die den kinematografischen mit dem architektonischen Raum zusammenführt.

III. Die Hale's Tours

Ein besonders anschauliches Beispiel für die produktive Zusammenführung von Film und Architektur liefern die *Hale's Tours* zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Hier wurden Filmaufnahmen gezeigt, die bei Zugfahrten aufgenommen worden waren. Bei diesen ‚Phantom Rides‘ handelte es sich zumeist um nur eine Einstellung, bei der die Kamera zum Filmen an der Lokomotive angebracht worden war, um von hier aus den Blick auf die Gleise und die umliegende Landschaft zu eröffnen. Da es sich um weit entlegene Gegenden handelte, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht ohne weiteres besuchen ließen, hatte dies mit Sicherheit auch den Reiz des Exotischen.¹⁵ Ihren eigentlichen Reiz entwickelten diese Filme allerdings im Kontext der Bauten, in denen sie gezeigt wurden und die das filmische Bild in eine räumlich-architektonische Illusion des Zugfahrens integrierten.

In einem architektonischen Setting, das vom Straßenraum aus gesehen wie ein Bahnhof erscheinen sollte, wurde die Filmvorführung zur veritablen Reise: Denn auch der Vorführraum trug seinen Teil zum gewünschten Illusionismus bei, indem er als Zugabteil ausgestaltet war und während der Filmvorführung ruckeln konnte, um die Unregelmäßigkeiten und Unebenheiten einer echten Zugfahrt zu suggerieren. Die architektonischen Gegebenheiten

¹⁴ Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 57.

¹⁵ Vgl. hierzu Tom Gunning, „The Whole World Within Reach“. *Travel Images Without Borders*, in: Jeffrey Ruoff (Hg.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham 2006, S. 25–41.

bildeten auf diese Weise gemeinsam mit der Vorführung des Filmmaterials eine Einheit, bei der sich die einzelnen Komponenten gegenseitig stützten und einander Bedeutung verliehen.

Dies unterstreichend, stellt Raymond Fielding für die *Hale's Tours* fest, „that the entire show lasted for 20 to 25 minutes, of which 15 minutes was devoted to the film itself“.¹⁶ Denn der Gang zum Kino und in den Vorführraum war selbst als Teil der Aufführung und Zuschauer-/Besuchererfahrung konzipiert, wie auch Philippe Gauthier feststellt:

„The train-ride experience often began in front of the building in which this complicated set up was located, because its façade was designed to be an exact replica of a train station. Once inside, the ‚viewer-passengers‘ got on board the ‘train’ and purchased their ticket from an attendant dressed in a uniform similar to those worn by real railroad employees of the day.“¹⁷

Zugespitzt kann man sagen, dass die monoperspektivischen Filme erst durch die architektonische Rahmung der *Hale's Tours* und die hierdurch inszenierte Begehung für die Publikumserfahrung zu einer narrativen Struktur fanden. Mit dem Einzug von Filmen, die mehrere Einstellungen aneinander montierten und somit die Handlung in ihre Verlaufsform selbst integrierten, endete auch die Ära der *Hale's Tours*. Dekoration und technische Ausstattung wurden entfernt und das Zugabteil verwandelte sich in einen ‚normalen‘ Kinosaal, der sich zugunsten der filmischen Erzählung zurücknimmt.

Das Beispiel ist freilich durch eine gewisse Statik oder Starrheit gekennzeichnet. Es handelt sich um *einen* spezifischen Bau, der explizit für *einen* spezifischen und ebenso starren Typus von Film errichtet wurde. Das ist natürlich nicht der Regelfall. Das Kino zeichnet sich als Gebäude normalerweise gerade dadurch aus, dass grundsätzlich alle Arten von Filmen hier potenziell zur Vorführung kommen können. Dennoch wollen wir die *Hale's Tours*, bezogen auf unsere Überlegungen, nicht als eine Ausnahme begreifen, sondern viel eher als das markante Beispiel einer gelungenen filmisch-architektonischen Begegnung zweier ‚stabiler‘ Akteure: Film und Kinoraum. Auch im weiteren Verlauf der Kinogeschichte lassen sich Konstellationen auffinden, die – wenn auch vergleichsweise kurz andauernd – einen spezifischen Bau mit einer bestimmten Form von Film zusammenführen und zu einem gemeinsamen Ausdruck finden.

IV. Kino International

Ein ebenso markantes Beispiel wie die *Hale's Tours* ist das Kino International, bei dem es sich um einen Bau handelt, der zwar potenziell jeglicher Form filmischer Darstellung einen Raum bietet. Seine eigentliche architektonische Inszenierung vervollständigt und verwirklicht sich, so unsere These, allerdings nur im Kontext und durch die Sichtung eines spezifischen Filmtypus. Es handelt sich um ein Premierenkino mit nur einem Saal, das vor allem zur Vorführung neuer DEFA-Produktionen vorgesehen. Wie sich diese Filme als eine Erfahrung sozialistischer

¹⁶ Raymond Fielding, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*, in: *Cinema Journal* 10/1 (1970), S. 34–47, S. 41.

¹⁷ Philippe Gauthier, *The Movie Theater as an Institutional Space and Framework of Signification: Hale's Tours and Film Historiography*, in: *Film History* 21/4 (2009), S. 326–335, S. 327.

Gesellschaftsideale für ihr Publikum verstehen lassen, können auch das Gebäude des Kino International und seine städteplanerische Einbindung begriffen werden. Beide gemeinsam verfolgen ein Realisierungsbestreben, das den Kinosaal und auf die Straße verlängert.



Abbildung 1: An der Karl-Marx-Allee – und inmitten weiterer Sonderbauten – gelegen, wirkt die Fassade vor allem in die Sichtachse der Schillingstraße (unten, Mitte) hinein. Aufnahme von 1965. Quelle: Bundesarchiv, Bild 183-D0807-0007-004/ Fotograf: Joachim Spremberg.

Maßgebend hierfür sind zwei Ansichten des Gebäudes, die in der folgenden Analyse als zwei Projektionsräume gelesen werden: Auf der einen Seite geht es um den Kinosaal im Inneren, in dem die Filmvorführung stattfindet und der als ein gemeinschaftliches Erlebnis inszeniert ist. Auf der anderen Seite ist es die äußere Erscheinungsweise und Fassadengestaltung des Kinos, die sich als eine architektonische Projektion in den urbanen Zusammenhang verstehen lässt. Gerade die Vorführung einer DEFA-Produktion kann in dieser Lesart wie ein Scharnier fungieren, um beide Ansichten miteinander zu verbinden und als eine einheitliche Erfahrbarkeit zu behaupten.

Nach Plänen des Architekten Josef Kaiser entworfen und 1964 im Zentrum Ost-Berlins fertiggestellt, fällt beim Blick auf den freistehenden Solitär in diesem Sinne zunächst die sprechende Formgestaltung ins Auge. Auf einem nahezu quadratischen Sockelgeschoss ruht ein sich zur Straße hin ausbreitendes und annähernd neun Meter über den Eingangsbereich hinausragendes, trapezförmiges Obergeschoss. An der Frontseite wird diese Konstruktion durch eine Glaswand abgeschlossen. Diese wird nur durch ein vertikales Wandelement unterbrochen, auf dem der aktuell laufende Film beworben wird. Der Bau bringt durch diese Gestaltung seine Funktion für den umgebenden Stadtraum zum Ausdruck, indem das Kino selbst die architektonische Form eines sich ausbreitenden Lichtquaders – einer Projektion – annimmt.

Die betonsichtigen Seitenwände und die Rückseite des Obergeschosses sind darüber hinaus durch 14 Reliefs strukturiert, die – so der Titel des Zyklus – *Szenen aus dem Leben der heutigen Menschen* zeigen.



Abbildung 2: Die auf den Seitenwänden und der Rückwand des Kinos umlaufenden Betonreliefs zeigen die Szenen *Aus dem Leben der heutigen Menschen*. Aufnahme von 1964. Quelle: Bundesarchiv, Bild 183-C0909-0005-002/ Fotograf: Joachim Spremberg.

Dargestellt werden vor allem Bilder von Arbeit und Freizeit: Spaziergänger und Strandbesucher reihen sich aneinander wie auch Lehrlinge, Studenten, Bauarbeiter und Bauern. Entlang der Reliefs erschließt sich das Kino nicht nur als isolierter Bau. Es verortet sich im städteplanerischen Kontext als Kern eines Kultur- und Freizeitzentrums für die anliegenden Arbeiterwohnungen. So beherbergte das International nicht nur das Kino, sondern auch eine Bibliothek und Clubräume. Im direkten Umfeld des Kinos befanden sich weitere Sonderbauten wie das Restaurant Moskau, die Mocca-Milch-Eis-Bar, das Hotel Berolina sowie exquisite Modegeschäfte. Die zentrale Rolle des Kinobaus in diesem Ensemble ist auch räumlich begründet: An der Karl-Marx-Allee gelegen bildet das Kino auch den Zielpunkt der Sichtachse entlang der Schillingstraße und wird als deren prominenter Schnittpunkt im Stadtbild hervorgehoben. Vom Mittelpunkt des zweiten Bauabschnitts der Karl-Marx-Allee strahlt das International als Kino in den städtischen Raum aus. Gleichzeitig wirkt die Idealvorstellung eines sozialistischen Alltags auf den Bau zurück und findet ihre Darstellung in den Wandreliefs.

Wer das Gebäude nun abends zu einer Filmvorführung betritt und damit vom Passanten zum Kinobesucher wird, sieht sich mit einer Raumin szenierung konfrontiert, die das Publikum als eine Gemeinschaft organisiert und erfahrbar macht. Dieser Eindruck realisiert sich einerseits schlicht durch den Umstand, dass es nur *einen* Kinosaal gibt. Während ein Multiplexkino vor allem aufgrund der unterschiedlichen Kinosäle und damit gegebenen Vielfalt an Filmerfahrungen zu einem Transitraum wird, hat man es hier mit einem gemeinsamen Erwartungshorizont zu tun, der auf das ebenso gemeinsame Erleben *eines* Films zielt.

Zum anderen wird das Gefühl einer Zusammengehörigkeit durch eine Raumorganisation strukturiert, die das Publikum immer wieder vereinzelt und effektiv zusammenführt. Schon auf der Straße vereinnahmt das auskragende Obergeschoss den Bereich vor den Eingangstüren für das Kino, der in einen kleinen Kassenbereich führt, welcher sich im Anschluss und mit dem Erwerb der Eintrittskarte für das große Foyer im Untergeschoss öffnet. Dieser ersten Zusammenführung der Kinobesucher folgt ihre Isolierung durch die schmalen Treppenaufgänge. Von

hier ausgehend öffnet sich der Blick auf das große obere Foyer, das durch die Glasfassade und den dadurch ermöglichten Panoramablick noch weiter ausgedehnt wird. Als Lounge-Bereich mit Bar trifft sich das Publikum hier, um auf den Filmbeginn zu warten. Der Einlass in den Vorführraum wird noch einmal durch einzelne Türen strukturiert. Der Kinosaal entspricht der Außeninszenierung des International, indem auch er in seiner räumlichen Anlage trapezförmig organisiert ist. Von einer breiten Rückseite aus verengen die Wände, die Decke und der Boden den Raum und fokussieren den Blick auf die Leinwand, auf welcher der Film zu sehen sein wird, zu dessen gemeinsamer Sichtung man sich versammelt hat.

Grundsätzlich handelt es sich bei den beiden beschriebenen Projektionsräumen – dem tatsächlichen Kinosaal der Filmvorführung und der architektonischen Außengestaltung – um zwei voneinander getrennte Erfahrungsweisen: Entweder man steht vor dem Kino und sieht auf das Gebäude – oder man sitzt im Saal und blickt auf die Leinwand. Der Bau schöpft seine tatsächlichen Bedeutungspotentiale allerdings erst in der Überlagerung seiner zwei Projektionsräume aus – dann also, wenn Innen und Außen, aber auch Film, Zuschauer und Passanten als eine reversible Einheit zusammengeführt werden. Um dies zu realisieren, bedarf es eines Filmtyps, der gemeinsam mit der Architektur ‚an einem Strang‘ zieht, um der sozialistischen Gesellschafts- und Alltagsutopie Ausdruck zu verleihen. Das Publikum, das in der Vorführung des Films der Herausbildung, Etablierung oder Affirmation einer sozialistischen Gemeinschaft folgt, hat zu diesem Zeitpunkt bereits die Utopie einer Erfahrungseinheit auf seinem Weg durch das Gebäude und dessen Raumgestaltung am eigenen Leib nachvollzogen. Das Kino inszeniert seine Besucher als eine filmische Gesellschaft *vor* der Leinwand, die sich in der filmischen Gesellschaft *auf* der Leinwand reflektiert.

Diese inszenierte Entsprechung zwischen aufgeführtem Film und Zuschauer prägt auch die äußere Erscheinung des Kinos: Hinsichtlich der 14 Reliefs, die um das Gebäude führen, ist auffällig, dass eine Darstellung *Aus dem Leben heutiger Menschen* eigentlich fehlt. Neben Theater und Zoo spiegelt sich das Kino selbst im Zyklus nicht wieder. Der Grund hierfür mag in einer prominenten ‚fünfzehnten‘ Darstellung liegen. Die Projektionsform des Obergeschosses endet in der Glasfassade zur Straße hin wie auf einer Leinwand und gibt Einblick in das obere Foyer, in dem die Zuschauer auf die Filmvorführung warten und für den Außenstehenden nun selbst zum Filmbild sozialen Zusammenseins werden.



Abbildung 3: Bei Nacht werden die Kinobesucher zur ‚fünfzehnten‘ Fassadendarstellung. Aufnahme von 1969.

Der Bauhistoriker und Denkmalschützer Dietrich Worbs beschreibt diesen Eindruck:

„Wenn man abends von außen die Front des Gebäudes betrachtet, dann sieht man, daß die Kinobesucher ein Teil der baulichen Inszenierung sind und selbst mitspielen: [...] hinter der großen Glaswand des oberen Foyers treten sie als Akteure auf, wie Schauspieler auf einer großen Kino-Leinwand im Breitwandformat.“¹⁸

In diesem Sinne sind es die Zuschauer selbst, die für die Passanten als gezeigter Film in Erscheinung treten. In der Architektur des modernen sozialistischen Stadtquartiers stehend, blickt der Passant durch die Glasfront des International hindurch auf dessen Publikum und wird so selbst zum Zuschauer einer kinematografischen Gemeinschaft.

V. Schlussbemerkung

Was sich in den *Hale's Tours* als eine starre Konstellation ausweisen lässt, in der Film und Architektur explizit aufeinander angewiesen sind, um sich gegenseitig Bedeutung zu verleihen, erfährt im Blick auf das International eine größere Offenheit, da es sich um einen Kinobau handelt, der jeglicher filmischer Vorführung Raum geben kann. In Hinblick auf seine gesellschaftshistorische Verankerung in der jungen DDR eröffnet das Gebäude seine besondere Wirkung aber vor allem im Kontext der zeitgenössischen Filmproduktionen, die an diesem Ort zur Aufführung kommen sollten. Für beide Fälle gilt, dass Film und Architektur jeweils und explizit in ein konkretes Verhältnis zueinander treten, um als eine erfahrungsspezifische Einheit begriffen zu werden. Entsprechend sind sie für uns Beispiele, in denen sich die Filmrezeption als eine situierte Aufführung nachvollziehen lassen kann. Dabei handelt es sich dann weder um das Kinogebäude als ein statisches Gefüge, in das der Film gemeinsam mit den Zuschauern wie in eine Box einfach ‚hineingegeben‘ und später wieder ‚ausgeschüttet‘ wird, noch um ein filmisches Sehen, das sich kontextlos mit der Leinwand und deren Verlaufsformen allein auseinanderzusetzen hätte. An die Stelle eines immer wieder und auf dieselbe Weise wiederholbaren Filmerlebnisses tritt eine Rezeption, die sowohl eine filmische als auch eine architektonische Erfahrung darstellt und sich im Hier und Jetzt der konkreten Situation des Kinobesuchs vollzieht.

¹⁸ Dietrich Worbs, *Das Kino International in Berlin*, Berlin 2015, S. 61.

Aktivitäten im Rahmen der jeweiligen Bildproduktion sowie daraus resultierende Schmerzen beim langen Stillhalten der Pose, Korrekturen der Körperhaltung, bis das Bild für den Kunden ‚stimmt‘.⁴

Mittels zitationeller Praxen werden in *La belle indifférence* weibliche Körper-Bilder produziert, ausgestellt und neu kontextualisiert. Bourges setzt dabei Bilder in Bewegung, die ihrer Bestimmung nach fixiert waren und ihr „Bewegungs- und Erregungspotential“⁵ erst in der (individuellen) Betrachtung durch die RezipientInnen entfalten sollten. Durch den analysierenden Kommentar des Kunsthistorikers (die Perspektive des professionellen Bildrezipienten) bindet sie die de-kontextualisierten Zitate erneut an den kunsthistorischen Zusammenhang, entfernt sie aber durch den zweiten Kommentar der Sexarbeiterinnen (der Perspektive der professionellen Bildproduzentinnen) wieder aus diesem Kontext. Arasse bespricht die Rolle und insbesondere die räumliche Position der RezipientInnen innerhalb des Prozesses der Bildkonstituierung. Er reflektiert das situative Verhältnis des abgebildeten Körpers und seiner BetrachterInnen.⁶ Darüber hinaus eröffnet Arasse eine Perspektive auf die Praxis des Kopierens beziehungsweise Zitierens von Körperhaltungen und Bildmotiven der Maler unter sich und über die Jahrhunderte hinweg. RezipientInnen der Choreografie erkennen je nach Vorkenntnissen die Herkunft der einzelnen Pose, das konkrete Gemälde, oder aber zumindest die allgemeine Referenz zu konventionellen Darstellungen der klassischen europäischen Aktmalerei. Ihre Wahrnehmung springt/kippt im Laufe der Bewegungsschleife zwischen dem aktuell in der Aufführung Erscheinenden sowie dem – möglicherweise vermeintlichen – Erkennen oder Erinnern von Bekanntem und wird dabei durch die textlichen Kommentare jeweils auf neue Bezüge gelenkt.

Die Arbeit verfolgt durch den Zugriff auf ‚Vorgängiges‘, ‚Beobachtetes‘ einen erkenntnisgeleiteten Ansatz und reflektiert durch die dramaturgischen Mittel der Wiederholung, Varianz und Sequenz ihr eigenes Tun, das heißt ihr Präsentieren, ihre Praxen und Gesten des Zeigens. Im Medium der Aufführung werden dabei Bezüge zu künstlerischen und kulturellen Bildpraxen –wie der Aktmalerei, der historischen Praxis der *Tableaux vivants*⁷ oder

4 „Everything at first is very complicated: I have to go out and come back in a dress he's chosen, long, chic, but as I've negligently forgotten to button the front, my left breast is visible; then I'm seated on an angle placed in exact relationship to him, and pretending to read a book, my head slightly bent forward on the right, left hand placed on the bottom part of my thigh just above my knee. That is what I perform but I have to redo it twice as it's not exactly what he wants. The third time it works, while I painfully hold the pose. [...] Holding the pose gives me a horrible cramp in my right arm and the two pages in front of me I've already read fifty times.“ Zit. nach Gaëlle Bourges, Skript zu *La belle indifférence*, 1. On art history (Ausschnitte der Radiosendung *Histoires de peintures* von Daniel Arasse, France-Culture), 2. On sexual work (englische Übersetzung von Alan Rosett, PDF-Datei). Es werden auch Hinweise zum Raum gegeben, z.B. zur Bodenbeschaffenheit (abwischbar). Ein weiterer Part widmet sich der Beschreibung der Kunden, ihr Umgang mit Utensilien wie Papiertüchern. Das Dossier zur Choreografie bestimmt diese Bildpraxis darüber hinaus als eine gängige pornografische Praxis in ‚erotischen Theatern‘ in Frankreich.

5 „Aby Warburg hat sich für das ‚Nach-Leben‘ der Affekte in Bildern interessiert – also für das Bewegungs- und Erregungspotenzial, das in einer Pose, in einer Geste verdichtet ist und das sich im je aktuellen Kontext der Bildbetrachtung aktualisiert und transformiert.“ Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann, *Posing Problems. Eine Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance (= Theater der Zeit Recherchen Bd. 98)*, Berlin 2012, S. 7–21, S. 8.

6 „My conclusion is that the body of Venus is placed between the space represented by the background of the painting and the real space which I occupy to observe the painting. But the body itself has no defined space, if not literally the canvas itself. [...] What space does she occupy? The surface of the painting. And what does she do in this surface? She watches us.“ Gaëlle Bourges, Skript zu *La belle indifférence*, S. 2.

7 *Tableaux vivants* (dt. = lebende Bilder) bezeichnen eine „künstlerische Praxis zwischen Bildender Kunst und Theater, die im Nachstellen bekannter Gemälde bzw. Stiche oder Plastiken durch ein oder mehrere Darsteller bestand [...]“ Bettina Brandl-Risi, Art. *Tableau vivant*, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 325–327, S. 325. Im 19. Jahrhundert avancieren sie als „Hybrid zwischen Tanz, Melodram, Bild und Plastik“ zu einer populären Form der Unterhaltung. Der

der Pornografie – sowie ihrer wissenschaftlichen und dokumentarischen Reflexion produktiv. Die Choreografie implementiert so eine aktualisierende Auseinandersetzung mit der „libidinösen Grundierung des Bildes“⁸ und den männlich kodierten Bildschöpfungen/Körperinszenierungen der Maler des 15. bis 19. Jahrhunderts beziehungsweise ihrer Rezipienten, des Kunsthistorikers sowie der Kunden heutiger Sexarbeiterinnen. Die Vernetzung von Tanz, Kunstgeschichte und Pornografie verdeutlicht die performative Kraft und Wirkungsweise des Sujets der nackten Frau und ermöglicht eine Schärfung der jeweils medienspezifischen und -übergreifenden Rezeption sowie tradierter Vorstellungen von Distanz, Intimität oder Provokation.

Wie kann man in einer Analyse die verschiedenen Vernetzungsstrategien der Choreografie lesbar machen? Die Arbeit von Bourges fordert mit ihrer hybriden Form zwischen Ausstellung und Aufführung eine bildorientierte und medientheoretische Herangehensweise, um die medialen Übertragungsprozesse des verwendeten Bildmaterials und ihre Wirkung nachzuvollziehen. Folgende Fragen interessieren mich dabei besonders: Können wir Körper sehen, ohne (Vor-)Bilder zu sehen? Wo liegen die Differenzen zwischen bildlicher Darstellung/Abbildung und körperlicher Darstellung/Verkörperung? Was leistet der Zugriff auf die Zitate und ihre Produktivmachung? Wie verändern sich die Funktions- und die Gebrauchsweisen der Körper-Bilder? Welche Wirkung kommt dabei der Bewegung zu? Wie ist die Darstellungsweise der Tänzerinnen (theoretisch) zu greifen? Und schließlich: Wer setzt jeweils die Rahmung und produziert die Bilder?

Bezeichnend für *La belle indifférence* ist, dass sowohl die Aufführungssituation selbst, das heißt die Anordnung von Bühnengeschehen und ZuschauerInnen sowie die damit verbundene Etablierung einer Rezeptionshaltung als auch die Dramaturgie der Choreografie Bezug auf Bildmedien nehmen. Insofern lassen sich Begriffe und Konzepte aus diesen Bereichen für die Analyse produktiv machen. Die methodische Herangehensweise wird also aus der zu analysierenden Aufführung selbst generiert, in dem Sinne, dass das gewählte Instrumentarium die Vernetzungsarbeit der Choreografin nachvollzieht. Im Folgenden werde ich zunächst den Begriff des Displays auf die Arbeit von Bourges anwenden und anschließend den Einsatz des Seriellen in der Choreografie herausarbeiten.

On display: Die räumliche Anordnung

Die Aufführung beginnt im nahezu leeren Bühnenraum mit einer installativen Setzung, um das choreografische Geschehen zu konstituieren. Die Darstellerinnen bauen parallel zur Bühnenrampe Tische auf, die mit weißen Tüchern behangen werden. Das Setting rekurriert schließlich auf ein (klassisches) Ausstellungsdisplay im Kunstkontext: Ein ‚neutraler‘, containerartiger Raum wird geschaffen, ein Schaukasten, in dem die Tische als Sockel

Körper der DarstellerInnen wird hier zum „Projektionsschirm für Bildkonvention und ikonografische Zitate aus dem Inventar der Kunstgeschichte“. Brandl-Risi [u.a.], *Posing problems*, S. 8 und S. 14.

8 „Die frühen Arbeiten zum Film [...] und die kunsthistorischen Studien [...] stellen die libidinöse Grundierung des Bildes heraus; Autorinnen [...] wenden sich seinen materiellen und medialen Bedingtheiten zu. Wesen und Status des Bildes standen und stehen in der Geschlechterforschung immer wieder zur Diskussion.“ Beate Söntgen, *Gender in Trouble*, in: *Ausnahmefrauen/Sie kam und blieb* (= *Texte zur Kunst* 42), Berlin 2001, S. 32–41, S. 40.

beziehungsweise Podeste fungieren. Durch den Einsatz von kissenartigen Objekten wird die erhobene Fläche, auf denen die Tänzerinnen agieren, zur Liegestatt.

Mit dem Begriff des Displays sind formale Qualitäten und Ordnungsprinzipien der choreografischen Arbeit herauszuarbeiten.⁹ Die Bühne als Display schafft hier in spezifischer Weise eine Oberfläche, eine (Re-)Präsentationsfläche, und prägt damit an erster Stelle die Lesbarkeit der Tänzerkörper als Bilder. Dies verändert die Raumwahrnehmung der Bühne hin zu einer Wahrnehmung der Oberfläche (der Bildhaftigkeit des ‚Geschehens‘) und legt so den Fokus auf die Schnittstelle zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Aufführung ist nicht in Szenen oder Situationen gegliedert, sondern stellt räumliche, mediale und kontextuelle Anordnungen zur Disposition. Ihr Gestus ist nicht narrativ, sondern explikatorisch.¹⁰ Der Einsatz der Audiokommentare lässt sich ebenfalls im Medienverbund der Ausstellung lokalisieren (etwa im Vergleich zum Audioguide beziehungsweise zur Führung) oder auch mit der audiovisuellen Technik des Voice-over vergleichen.

Durch den Transfer eines installativen und medialen Settings aus dem Ausstellungsbereich wird die Aufmerksamkeit auf die bildliche Spannung von Dargestelltem und Darstellungsmedium und auf mediale Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen gelenkt, die in der Choreografie zur Anwendung kommen.¹¹ Die Arbeit von Bourges verändert die Zuschauersituation vor den Gemälden beziehungsweise im pornografischen Akt durch die leibliche Ko-Präsenz der unbedeckten Tänzerinnen und der ZuschauerInnen im Rahmen der Aufführung. Bildherstellung und Bildwahrnehmung erfolgen gleichzeitig und in gewissem Sinne gemeinschaftlich(er) und öffentlich(er) als im Rahmen der individuellen Rezeption von Bildern in Ausstellungen, Katalogen oder von Erotik/Pornografie. Durch die Lesbarkeit der Schnittstelle zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum als Display – das heißt als eine Art Leinwand oder Bildschirm, aber auch als Ausstellung – ist das Verhältnis von Bild und Körper, Subjekt und Objekt, Produktion und Rezeption zu untersuchen. Welche Rolle kommt den RezipientInnen in dieser klar strukturierten Anordnung zu? Welche Rolle den DarstellerInnen? Inwieweit transformiert das Medium der Aufführung den Ausstellungscharakter der Setzung? In welchem Verhältnis steht die Rezeptionshaltung der Choreografie zur Rezeption der Gemälde und auch der textlichen Bildbeschreibungen?

Das Serielle: Bilder in Abfolge

Bourges überträgt die einzelnen Körper-Bilder in einen nahezu ununterbrochenen Bewegungsfluss, eine Schleife von andauernder Bewegung in einem gleichmäßig langsamen Tempo, in die sie, wie bereits erwähnt, die Umpositionierungen der Körper und Griffe zu Requisiten wie Spiegeln und Langhaarperücken integriert. Interessanterweise ist in der historischen und theoretischen Aufarbeitung der Praxis der *Tableaux vivants* „die Tendenz zur Serialisierung“¹² herausgearbeitet worden. Mit Blick auf die historische Praxis wird betont, „[d]ass die

9 „Der Begriff [Display] wird in der neueren Literatur in Zusammenhang mit dem Thema Ausstellen häufig als Synonym für Oberfläche gebraucht und bezieht sich so vor allem auf ‚formale‘ Qualitäten und Ordnungsprinzipien.“ Michael Barchert, Donata Koch-Haag und Karl Sierek, *Der Raum der Oberfläche*, in: dies. (Hg.), *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche (= medien/i 16)*, Weimar 2003, S. 9–20, S. 19.

10 Vgl. ebd., S. 13.

11 Für Hinweise zu Bild und Bildlichkeit im Kontext des Theaters und der theatertheoretischen Reflexion siehe Doris Kolesch, Art. Bild, in: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 43–46, S. 44.

12 Brandl-Risi [u.a.], *Posing Problems*, S. 16.

Pose nicht isoliert darzustellen [sei], dass ihre spezifischen Qualitäten vielmehr erst in der Konstellation oder der Sequenz anschaulich werden können.“¹³ Letztlich arbeiteten also die Bildarchive der *Tableaux vivants* bereits an einer „Konzeptionalisierung des Bildes in Abfolge“.¹⁴ Die Choreografie verändert allerdings die Rahmung des einzelnen Bildes als Bild, indem sie sie in den loopartigen Bewegungsablauf überträgt. Der mit den fixierten Körperinszenierungen verbundene Exhibitionismus und Voyeurismus wird im Rahmen der Aufführung durch die leibliche Ko-Präsenz zwar zugespitzt, aber durch die andauernde Bewegung und die damit einhergehenden Bildwechsel gleichzeitig verhindert, in dem die Möglichkeit des projizierenden, ‚einnehmenden‘ Betrachtens verwehrt wird. Der gleichmäßig und langsam ausgeführte Bewegungsfluss nimmt dabei provozierenderen Bildeinstellungen – wie dem frei werdenden Blick zwischen die Beine der Tänzerinnen – die Brisanz, aber damit auch die Möglichkeit des eigentlich intendierten, voyeuristischen ‚Gebrauchs‘. Durch diese De-funktionalisierung werden in *La belle indifférence* die Funktionalitäten der Bilder überdeutlich. Bourges verwischt durch die Übertragung der Körperbilder in den loopartigen Bewegungsablauf die klare Lesbarkeit der einzelnen Posen als Pose und betont so außerdem das potentiell ‚Posen-hafte‘ jeglichen Körperausdrucks. Die Bewegungsschleife der Choreografie ist „wesentlich undramatisch, das heißt unpsychologisch“, wie der Kunstwissenschaftler Michael Glasmeier hinsichtlich der Wirkungsweise der Endlosschleife konstatiert.¹⁵ Glasmeier hebt des Weiteren hervor, dass, indem die Endlosschleife das potentiell Selbe zeige und scheinbar auf der Stelle trete, sich Meinungen darüber denkbar verwandelten: Denn die Wiederholung böte permanente Möglichkeiten zur Veränderung. Das Kreisende, der Wechsel bedeuteten auch, Zuschreibungen und Interpretationen seien in Bewegung.¹⁶ Bourges verstärkt beziehungsweise lenkt die Produktion neuer Bedeutungszusammenhänge durch die textliche Ebene der Audiokommentare, die einsetzen und aussetzen, variieren und sich nicht mit der Schleife wiederholen.

Die parallele, synchrone Umsetzung der Choreografie durch drei Tänzerinnen verdeutlicht dabei die individuelle Produktion der ikonografischen Zitate: Die Tänzerkörper weichen ab – sie verfehlen die Posen leicht. Die im Augenblick der Aufführung ausgeführte Verkörperung der Posen als eine Art Serie, eine Abfolge von *Tableaux vivants*, macht bewusst, dass der Gestus der Pose immer auch einer des Verfehlens ist.¹⁷ Die Choreografie verdeutlicht in spezifischer Weise ein Kippen der gezeigten Körper/Personen zwischen ihrem Status als Subjekt und Objekt. Erst der Abgleich mit Archiven von Körper-Bildern und ihrer jeweils aktuellen Rezeption ermöglicht die Sichtbarmachung von Konstanten. Die Arbeit verunsichert dabei nicht nur die klare Unterscheidung von Objekt und Subjekt, sondern auch die Gegensätze von Künstlichkeit und Natürlichkeit sowie von Kreation und Zitat. Darüber hinaus verdeutlicht die Ausführung durch eine Gruppe dreier Tänzerinnen identifikatorische Zuschreibungen und Funktionen der zur Anwendung gebrachten und generierten Sammlungen von Körper-Bildern aus Kunstgeschichte und Sexarbeit („der begehrenswerte weibliche Körper“).

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Michael Glasmeier, *Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham* (= édition questions 5), Köln 2002, S. 8.

¹⁶ Ebd., S. 26.

¹⁷ Vgl. Brandl-Risi [u.a.], *Posing Problems*, S. 14.

Die Tänzerinnen bleiben im Vollzug des Bewegungsablaufes – ihrer nackten Präsenz gewissermaßen ‚zum Trotz‘ – distanziert. Sie halten sozusagen konstant die titelgebende ‚schöne Gleichgültigkeit‘¹⁸, das heißt einen neutralen Ausdruck, aufrecht. Dies ist als Analogie zu den ‚emotional‘ unbeteiligten Frauen auf den Vor-Bildern der Gemälde lesbar, deren Ausdruck mit zitiert, das heißt in der Choreografie körperlich nachvollzogen wird, und mag dabei in gewisser Weise die Verfügbarkeit/Objekthaftigkeit der Dargestellten verdeutlichen. Die Tänzerinnen führen den Bewegungsablauf aus und vor, wiederholen, stellen in einem Gestus des Zeigens aus und her – und sich dabei zur Verfügung. Sie sind letztlich austauschbar – wie die Aufführungspraxis mit wechselnder Besetzung auch zeigt. Durch die Übertragung der Bilder in den Bewegungsablauf der drei Frauen werden die performative und funktionale Wirkung der Posen, ihre (Re)Produktion und Streuung deutlich. Das heißt, es geht nicht um den je individuellen Ausdruck, sondern um eine Systematik der Bilder. Glasmeier hat in seiner Analyse des Loops das Maschinenhafte der Wiederholung hervorgehoben. Apparative Rotationen seien die perfekten Wiederholungen.¹⁹ Diese Perspektive schärft den Blick auf die ‚Fließbandhaftigkeit‘ der Choreografie, das Gleichförmige, Parallele und Ausführende der Bewegung durch die Tänzerinnen, und damit auf das Thema der Bildproduktion als Arbeit.

Abbildung 1



Abbildung 2



¹⁸ Bourges führt mit dem Titel einen weiteren geschlechterspezifischen Blick auf Frauen an – den des Arztes/Psychiaters. Es handelt sich bei der ‚schönen Gleichgültigkeit‘ um eine Diagnose aus dem 19. Jahrhundert, die Störungen bezeichnet, bei denen die Patientinnen ohne Ursache neurologische Symptome wie Taubheit, Blindheit, Lähmung sowie Anfälle haben. Die Symptomatik hilft den Betroffenen, einem unangenehmen seelischen Konflikt zu entgehen oder indirekt Abhängigkeit oder Verstimmung auszudrücken. „La belle indifference is a way of pretending nothing is happening: it represents a way of showing one's paralysis to others by manipulating their judgment through an attitude of indifference.“ Giampiero Arciero und Guido Bondolfi, *Selfhood, Identity and Personality Styles*, Chichester 2009, S. 171, zitiert nach http://en.wiktionary.org/wiki/la_belle_indifference (07.08.2013).

¹⁹ Vgl. Glasmeier, *Loop*, S. 14f.

Abbildung 3



Fotos: Danielle Voirin

Bildproduktion als Arbeit

Die ‚belle indifférence‘ lässt sich mit Blick auf die Konzeptualisierung von weiblichen Körper-Bildern auch auf dieselbe Gültigkeit, die nicht hierarchische Ordnung von klassischer Malerei, Kunstgeschichte, pornografischer Bildpraxis und Tanz lesen, die Bourges mit der Choreografie postuliert. Neben dem Audiokommentar der Sexarbeiterinnen fokussieren der Aufbau des Settings zu Beginn der Aufführung, das offene Entkleiden und schließlich das in den Bewegungsfluss integrierte Produzieren des Körper-Bildes die Bildproduktion beziehungsweise Bildwerdung als Arbeit. Bourges legt damit den Fokus deutlich auf die ‚weibliche‘ Produktionsseite der Körper-Bilder und koppelt dabei die Tätigkeiten des Aktmodells, der Sexarbeiterin sowie der Tänzerin. In diesem Zusammenhang legt die Analyse des Settings als Display eine weitere Vernetzungsstrategie offen. Denn der Begriff wird im Englischen im Bereich des Verkaufs/der Vermarktung/der Inszenierung von Produkten verwendet: „Sein Bedeutungsumfeld [...] verweist auf neue Ökonomien und neue Vorstellungen von (Re-)Präsentation, die an einer bestimmten ‚Oberfläche‘, einer ‚Benutzeroberfläche‘, orientiert sind.“²⁰

Mit dem Begriff des Displays und der dramaturgischen Anwendung des Seriellen in Form eines Loops lassen sich also inhaltlich weitere Linien legen. Schließlich fokussieren beide Analyseinstrumente die Schnittstelle der Bildproduktion als Arbeit. Dieser Fokus auf die ProduzentInnen und die Arbeit an/mit/als – in diesem Falle weibliche/n – Körper-Bilder/n in den Bereichen Malerei, Sexarbeit und Tanz ermöglicht neue Perspektiven auf die Machtgefüge von Bildproduktion und -akkumulation.

Vernetzung von Methoden

Die spezifische Verweisstruktur der Choreografie von Bourges fordert zur Vernetzung von Methoden verschiedener Disziplinen auf. Um die Arbeit als Ganzes zu entschlüsseln, werden methodische Ansätze aus Bild-, Kunst- und Medienwissenschaft sowie Aufführungsanalyse verknüpft. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese Praxis für die Analyse anderer Aufführungen nutzbar gemacht werden kann, insbesondere für vergleichbare zeitgenössische

²⁰ Dorothee Richter, Re-Visionen des Displays. Display und Backstage, in: Jennifer John, Dorothee Richter und Sigrid Schade (Hg.), Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Zürich 2008, S. 85–101, S. 85.

Arbeiten, welche die Medien Ausstellung und Aufführung in spezifischer Weise verbinden und die Schnittstelle zwischen DarstellerInnen und RezipientInnen dadurch neu beziehungsweise anders definieren.

Aus Eins mach Zwei mach Eins. Die Analyse des offenen Spiels im Figurentheater

Franziska Burger

Auf einem leicht erhöhten Podest auf der Bühne sitzt die Akteurin Ilka Schönbein, die verschlungenen Beine von einem vergilbten und mit Flecken übersäten Hemd verdeckt. Nur ihr rechter Fuß ist sichtbar. Dieser steckt in einem aus Gips geformten Unterarm, so dass das Fußgelenk sich an jener Stelle befindet, an welcher der Ellenbogen sein müsste. Denn in der Inszenierung *Chair de ma Chair*¹ (dt. *Mein eigen Fleisch und Blut*) der deutsch-französischen Gruppe Theatermeschugge wird durch den Einsatz von Körpermasken aus dem Körper der Akteurin oder des Akteurs eine Vielzahl von Figuren dargestellt. Schönbeins Körper wird wie ein Puzzle auseinandergelöst und die Glieder, ergänzt mit Körperteilen aus Gips, neu zusammengesetzt: Die Hand wird zur Wirbelsäule, der Fuß zum Unterarm, die Beine zum Torso.

So blickt Schönbein ins Publikum und spricht die Worte der Mutter, die der Tochter gerade beizubringen versucht, dass der soeben abgehauene Vater gar nicht ihr leiblicher Vater sei: „Wir brauchen ihn nicht, diesen Banditen!“ Mit dem Ausklingen dieses Ausrufes senkt sich Schönbeins Blick und sie hält währenddessen mit ihrer rechten, rot bemalten Hand eine Gipsmaske vor ihr Gesicht. Mit einer wimmernden Stimme fragt sie wiederholend: „Mein Vater ist nicht mein Vater?“ Das Kind dreht sein Maskengesicht in Schönbeins Hand zur hinter ihm sitzenden Spielerin als Mutter und schlägt mit der Gipsbande, um seiner Wut Nachdruck zu verleihen, kräftig auf das Podest. Die sprachlos gewordene Mutter dreht das Gesicht weg und stützt den vor Kummer schwergewordenen Kopf mit der freien Hand.

Worin unterscheidet sich das Figurentheater² – zu dem die oben beschriebene Szene aufgrund des Einsatzes der Körpermasken zu zählen ist – vom auf menschlichen AkteurInnen basierenden Schauspiel? Um die grundlegenden Unterschiede verschiedener Formen der darstellenden Künste systematisch aufarbeiten zu können, bedarf es einer Analyse- und Vergleichsmethode, welche den Vergleich der Strukturen eines szenischen Vorganges erlaubt. Eines der verlässlichsten Instrumente zur Untersuchung eines szenischen Vorganges stellt die Semiotik dar. Die aus der Sprachwissenschaft stammende Methode setzt sich mit den allen Kommunikationsprozessen zugrundeliegenden Zeichens auseinander.³

Erika Fischer-Lichte verfasste in den 1980er Jahren eine dreibändige Aufarbeitung der Theatersemiotik – damit „verhalf [sie] der Theaterwissenschaft zu einer breit abgestützten wissenschaftlichen Methode, die die

1 *Chair de ma Chair*, Regie: Ilka Schönbein, Produktion: Theater Meschugge, Frankreich 2003, 78 Min.

2 In dieser Arbeit sollen die Begriffe Figuren- und Puppentheater synonym verwendet werden, und, sofern nicht anders angegeben, sowohl die gegenwärtige, offene wie auch traditionelle und verdeckte Manipulation inkludieren. Um die gestalterische Formenvielfalt des Figurentheaters zu berücksichtigen, wird in diesem Aufsatz der Begriff ‚Spielobjekt‘ verwendet.

3 Vgl. bspw. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, München 1988.

Bedeutungsgenerierung im Theater anpeilt.“⁴ Aufgrund ihrer klar strukturierten Gliederung bietet sich die Semiotik gemäß Andreas Kotte als verlässliches Instrument für Detail- oder vergleichende Analysen an.

„Sie ist die am stärksten logisch differenzierte Methode der Theaterwissenschaft überhaupt und spielt ihre Vorteile überall dort besonders überzeugend aus, wo formal vorgegangen werden muss, wo ein systematisierender oder ein Vollständigkeitsanspruch zu Grunde liegt.“⁵

Im Folgenden sollen anhand der von Juri Veltrusky und Henryk Jurkowski entwickelten semiotischen Konzepte die Eigenschaften des Zeichensystems des Puppen- und Figurentheaters herausgearbeitet und die Differenzen zwischen Puppen- und auf menschlichen AkteurInnen basierendem Theater beschrieben werden. Mithilfe dieser Analyse wird gezeigt, weshalb die Beschreibung von Puppen und Spielobjekten als Modellschauspieler oder Miniatur-Menschen unzureichend ist. Wie die Zeichenkonstitution im Figurentheater funktioniert – insbesondere im Falle des offenen Spiels –, wird im Weiteren näher untersucht und dazu korrespondierend Überlegungen zur Reichweite aber auch den Grenzen der Zeichentheorie als Analyseinstrument angestellt. Die Beschreibung von Ilka Schönbeins Bühnenadaption von Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) dient exemplarisch der Herleitung des theatralischen Zeichens im gegenwärtigen Figurentheater.

Offenes Spiel: Kopräsenz von Mensch und Objekt im Figurentheater

Versucht man sich dem gegenwärtigen Figurentheater analytisch anzunähern, eröffnen sich unterschiedliche Probleme, die größtenteils mit der Spielweise der sogenannten *offenen Manipulation* beziehungsweise dem *offenen Spiel* zusammenhängen. Bei dieser Spielform wird auf eine Verdeckung in Form eines schwarzen Vorhangs oder eines Castelets – den Miniaturguckkastenbühnen, wie sie aus dem Kaspertheater bekannt sind – verzichtet, die menschlichen SpielerInnen agieren sichtbar neben/hinter/über/unter dem Spielobjekt, welches gerade von ihnen manipuliert wird.

Dieses Spielprinzip trat auf den westeuropäischen Bühnen vermehrt ab der Mitte des 20. Jahrhunderts auf und setzte sich ab den 1980er Jahren als dominierende Spielform im Figuren-, Puppen- und Objekttheater durch.⁶ Zentral bei der offenen Manipulation ist, dass es sich dabei nicht um die Offenlegung der Virtuosität der FigurenspielerInnen handelt (wie dies beispielsweise bei einem Bühnenmagier der Fall ist). Die Zuhilfenahme von künstlichen Körpern und Körperteilen ist ein bewusster künstlerischer Entschluss auf dem Weg, neue Darstellungsformen zu erkunden. Die SpielerInnen treten dabei in einen direkten oder indirekten Dialog mit den Spielobjekten und müssen dadurch im Spielprozess ihre Positionen in diesem Abhängigkeitsverhältnis zwischen SpielerInnen und Spielobjekt permanent neu aushandeln.⁷

Statt eines einzelnen Menschen, der als Zeichenträger allein mit den Mitteln des eigenen Körpers (wie der Stimme, der Gestik, der Mimik, der Bewegung durch den Raum, des Kostüms, der Maske, etcetera) die Rollenfigur

4 Andreas Kotte, Theaterwissenschaft. Eine Einführung, Köln 2005, S. 123.

5 Ebd., S. 126f.

6 Vgl. Henryk Jurkowski, *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézière 2008, S. 96–98.

7 Vgl. Meike Wagner, *Nächte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld 2003, S. 21.

denotiert, nehmen sich im Figurentheater die menschlichen SpielerInnen zur Rollendarstellung ein Spielobjekt zu Hilfe, das nicht (nur) als Requisit fungiert, sondern auch zum Subjekträger wird. Die Rollendarstellung wird von den Mitteln des menschlichen Körpers losgelöst und auf ein lebloses Objekt übertragen. Dieses dient als exzentrischer Rollenkörper, der sich allerdings stets in Abhängigkeit zu den SpielerInnen befindet. Folglich lässt sich im offen manipulierten Figurenspiel eine Trennung des phänomenologischen Leibs des Akteurs und des semiotischen Körpers der Rollenfigur beobachten: Während der Akteur bei der Manipulation als Bewegungs- und Sprachquelle des Kunstkörpers fungiert, verweist alles an der Puppe auf die Rollenfigur – an ihr ist alles Intention, pures Zeichen.⁸

Die Eigenschaften des theatralischen Zeichens

Das theatralische Zeichen basiert auf drei Haupteigenschaften: dem Charakteristikum, Zeichen eines Zeichens zu sein, der Mobilität und der Polyfunktionalität. – Alle drei Eigenschaften gehen nicht nur auseinander hervor, sondern bedingen sich gegenseitig.

„Ein theatralisches Zeichen ist also nicht nur imstande, als Zeichen eines Zeichens zu fungieren, das es materiell selbst darstellt, sondern darüberhinaus als Zeichen eines Zeichens, das jedem beliebigen anderen Zeichensystem angehören mag. Auf dem Theater [...] kann ich anstelle eines Zeichens prinzipiell jedes beliebig andere verwenden: hier vermag jedes Objekt jedes andere zu bedeuten und ist daher in seiner Funktion als ein theatralisches Zeichen durch jedes beliebige andere zu ersetzen [i.e. Mobilität, F.B.].

Mit der Mobilität des theatralischen Zeichens ist seine *Polyfunktionalität* angesprochen. Denn das theatralische Zeichen kann nur insofern andere theatralische Zeichen ersetzen, als es unterschiedliche Zeichenfunktionen zu übernehmen imstande ist: [...] Jedes theatralische Zeichen vermag dergestalt viele Funktionen zu erfüllen und entsprechend die unterschiedlichsten Bedeutungen zu erzeugen.“⁹

Jedes Zeichen kann innerhalb eines „szenischen Vorganges“¹⁰ nicht nur von jedem beliebigen Zeichenträger ersetzt werden, sondern selbst auch jegliche Bedeutung annehmen, „welche das Agieren des Schauspielers ihm beilegt.“¹¹ Im Rahmen eines szenischen Vorganges kann auf diese Weise eine Brausetablette Selbstmord begehen, ein Tisch zum Berg und eine menschliche Hand zu einer scheinbar selbständig agierenden Spielfigur werden.

Doch die Bedeutungszuweisung ist innerhalb eines szenischen Vorganges nur bedingt festgelegt und ist theoretisch innerhalb des Spielprozesses beliebig austauschbar oder oszilliert zwischen verschiedenen Bedeutungen. Wie sich in der folgenden Analyse erweisen wird, ist gerade dieser fliegende Wechsel der Bedeutungen charakteristisch für das theatralische Zeichen im offen gespielten Figurentheater.

⁸ Vgl. Jiri Veltrusky, *Puppetry and acting*, in: *Semiotica* (47/1) 1983, S. 69–122, S. 79.

⁹ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 2007, S. 183. (Hervorhebungen im Original.)

¹⁰ Szenische Vorgänge sind gemäß Kotte der kleinste gemeinsame Nenner aller als theatral rezipierten Handlungskomplexe, die sich dadurch auszeichnen, dass sie hervorgehoben und konsequenzvermindert sind. Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15–61.

¹¹ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 183.

Die Eigenschaften des theatralischen Zeichens sind es, auf denen der Prozess der Animation und der Bedeutungsgenerierung im offenen Spiel des Figuren- und Objekttheaters beruht. Manipulieren menschliche AkteurInnen (sichtbar oder unsichtbar) einen leblosen Gegenstand auf der Bühne, kann dieser durch die entsprechende Bedeutungszuweisung zu einem Rollenträger werden. Über das Potenzial, auf jegliche Bedeutungen verweisen zu können, verfügen nicht nur leblose Gegenstände. Wird Erika Fischer-Lichtes Definition der Eigenschaften des theatralischen Zeichens in die entsprechende Richtung konsequent weitergedacht, muss festgestellt werden, dass *sämtliche* in einen szenischen Prozess involvierte Dinge – zeitlich beschränkt – mobil und polyfunktional sind: Dies schließt auch den Menschen mit ein. Entsprechend kann, wie auch Kathi Loch in ihrer 2009 veröffentlichten Dissertation *Dinge auf der Bühne* eingeworfen hat, ebenfalls jedes „Ding [i.e. auch der Mensch, F.B.] [...] zumindest *zeitweise* als Objekt fungieren“.¹² Das heißt, ein Mensch kann in einem szenischen Vorgang einen leblosen Gegenstand vertreten und jedes Ding kann zu einem Subjekträger werden. Damit ist ein wichtiger Punkt angesprochen, der einem jeden szenischen Vorgang inhärent ist: Mensch und Gegenstand können zumindest temporär in ihrer Funktion als Zeichenträger beliebig ausgetauscht werden und sämtliche Bedeutungen annehmen, welche ihnen performativ verliehen werden. Dies trifft zu, so Fischer-Lichte, „da sie als theatralische Zeichen sich alle gegenseitig zu bedeuten vermögen.“¹³ Agieren die menschlichen SpielerInnen als ‚acteurs-marionnetistes‘ innerhalb eines szenischen Vorganges ebenfalls als RollenträgerInnen, entsteht ein permanentes Wechselspiel der Bedeutungszuweisungen zwischen den Körpern der Spielenden und jenen der Spielobjekte.

Der Prager Zirkel und das theatralische Zeichen im Figurentheater

Einzelne Mitglieder des vor allem in den 1930ern aktiven strukturalistisch-linguistischen Zirkels der Prager Schule haben sich als Erste mit dem Zeichensystem des Puppentheaters beschäftigt. Sie waren maßgeblich an der Etablierung des Figurentheaters als eigenständige Theaterform beteiligt. Neben Otakar Zich und Petr Bogatyrev setzte sich vor allem Jiri Veltrusky dafür ein, dass das Puppentheater aufgrund der Besonderheiten seines Zeichensystems nicht als Unterform des auf menschlichen AkteurInnen basierten Schauspiels definiert werden soll:

„We have shown above that the principal difference between puppet theater and live theater is the organic bond between puppeteer and puppet. This distinguishes the semiotic system of puppetry from that of the live theater.“¹⁴

Die menschlichen SpielerInnen sind in szenischen Vorgängen stets körperlich präsent, auch wenn sie selbst für die ZuschauerInnen nicht sichtbar sind: Allein die menschliche Stimme aus dem Off oder das Hervorblitzen einer Hand hinter dem Vorhang markiert die Präsenz eines Akteurs neben dem bewegten Spielobjekt.¹⁵ Der Körper des Menschen, der die Puppe manipuliert, wird damit automatisch Teil der Rollenfigur. Spielobjekt und SpielerIn sind

¹² Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009, S. 68. (Hervorhebungen F.B.)

¹³ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 195.

¹⁴ Petr Bogatyrev, *The interconnection of two similar semiotic systems: The puppet theater and the theater of living actors*, in: *Semiotica* (47/1) 1983, S. 47–68, S. 59.

¹⁵ Vgl. Veltrusky, *Puppetry and acting*, S. 71f.

folglich nicht unabhängig voneinander analysierbar, selbst wenn die menschlichen Spielenden von einem Vorhang verdeckt werden.

Der Linguist Jiri Veltrusky untersucht im Aufsatz *Puppetry and acting* (1983) das semiotische System¹⁶ des Puppentheaters in Abgrenzung von jenem auf menschlichen AkteurInnen basierten Schauspiels, die sich trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten grundsätzlich unterscheiden:

„The manipulation of puppets is a human action that, by its general nature, is not a form of acting properly so called. It does not by itself represent [...] actions and behavior; it makes the puppets represent them.“¹⁷

Statt durch die körperlichen Mittel menschlicher AkteurInnen wird die Rollenfigur durch ein künstliches Spielobjekt dargestellt, das von einem Menschen sichtbar oder unsichtbar manipuliert wird. Deshalb kann der Spielprozess im Figurentheater auch nicht mit Schauspiel gleichgesetzt werden, da es sich um gänzlich andere Spieltechniken handelt. Gemeinsam ist dem Schauspiel und dem Puppentheater – so Veltruskys Theaterverständnis –, dass in beiden Theaterformen das Signatum aus der Repräsentation von Menschen oder anthropomorphen Wesen und deren Handlungen besteht.¹⁸ Allerdings unterscheidet sich das Signans des Figurentheaters essentiell von jenem Schauspiel, das auf menschlichen AkteurInnen basiert: Während im auf einem menschlichen Akteur basierenden Schauspiel das geteilte Signans aus den Zeichen des Körpers („stage figure“) und der Bühnenaktivität („stage action“) zusammengesetzt ist, wird das Zeichenmodell des Puppentheaters dreigeteilt („threefold“) – bestehend aus einem leblosen Puppenkörper („body“), dem menschlichen Manipulateur als Bewegungsmotor („manipulation“) sowie der Stimme der menschlichen Sprecherin/des menschlichen Sprechers („human voice“).¹⁹ Während folglich im Schauspiel Figur und Handlung von ein und derselben Person dargestellt wird, erfährt das Zeichen der Rollenfigur im Figurentheater eine Aufspaltung in Spielobjekt, menschliche FigurenspielerIn und Stimme.²⁰

Folglich können die Handlungen von Mensch und Objekt innerhalb eines szenischen Vorganges nicht voneinander getrennt analysiert werden, da die Spielfigur erst im Moment der Interaktion zwischen SpielerIn und Spielobjekt entsteht.

„When the reciter or the puppet operator or both perform in front of the audience, rather than being hidden, their physical appearance becomes to some extent part of the *signans*; in other words, the visual part of the *signans* is split between the puppets and the human beings involved in the show; the share of these human

16 Wobei er sich auf das binäre Zeichenverständnis von Ferdinand de Saussure bezieht, das aus dem „signifié“ als Bezeichnetes und dem „signifiant“ als dem Bezeichnenden besteht. Vgl. Ferdinand de Saussure, *cours de linguistique générale*, hg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, Paris 1982, S. 99.

17 Ebd., S. 74.

18 Vgl. ebd., S. 70. Veltrusky berücksichtigt in seinen Überlegungen den Fall eines nicht-dramatischen Spiels nicht: „Dass die Aktion des Puppenspielers – Manipulation oder Schauspiel – auch über die Bühnenfigur hinausgehen und der Puppe etwa eine performative (etwa ihre Materialität betreffend) oder eine symbolische Ebene eröffnen kann, kommt in dieser Perspektive nicht vor.“ Wagner, *Nächte am Puppenkörper*, S. 47.

19 Vgl. ebd., S. 70–73.

20 Dass der Text nicht von der Person gesprochen wird, die auch das Spielobjekt manipuliert, wird in diesem Aufsatz nicht berücksichtigt.

agents in the visual component of the *signans* increases immensely whenever such elements are meaningful postures, gestures, or facial expressions are added to their mere physical appearance.“²¹

Tritt der menschliche Spielende auf die offene Bühne, werden dessen körperliche Zeichen automatisch ins Spiel einbezogen und in das Zeichensystem der Rollenfigur integriert, wie beispielsweise im eingangs beschriebenen Beispiel *Chair de ma Chair*, in dem die Spielerin Ilka Schönbein als Sprecherin des Kindes wie auch der Mutter wahrgenommen wird. Die Spielerin und ihre körperlichen Zeichen werden so Teil des Signans und so die Grenzen zwischen menschlichem und künstlichem Körper verwischt.

„As can be seen, the sphere of the live human being and that of the lifeless object are interpenetrated, and no exact limit can be drawn between them. The series beginning with the figure of the actor thus continues without interruption into the sphere of the object.“²²

Im offenen Spiel herrscht keine Trennung zwischen Mensch und Gegenstand mehr und das Spielobjekt wird zu einer prothetischen Erweiterung des menschlichen Körpers: In *Chair de ma Chair* werden die Masken wie künstliche Gliedmaßen zu einem Teil der Spielerin.

Atomisierung der Körper

Einen Schritt weiter als Veltrusky mit seiner Beschreibung des dreigeteilten Zeichens im semiotischen System des Figurentheaters ging Henryk Jurkowski im Aufsatz *Transcodification of the sign systems of puppetry* (1983). Aus einer historischen Perspektive heraus untersucht er darin die Entwicklung des Zeichensystems des Figurentheaters. Während Veltrusky sich allerdings vor allem auf ein Puppenspiel bezog, welches nicht an eine bestimmte Zeit gebunden ist, versuchte Jurkowski die historische Entwicklung des Zeichensystems des Figurentheaters mit einem vier Kategorien universellen Modell schemenhaft zu erfassen. Ihre Beschreibung ist davon geprägt, Figurentheater jeweils in Bezug auf andere und in Abgrenzung zu anderen Kunstformen und deren Zeichensystemen zu definieren.²³

Die vierte dieser Kategorien stellt das offene Spiel und die damit verbundene Aufsplitterung der Theatermittel dar: Unter dem Begriff der „atomization“²⁴ beschreibt Jurkowski das aus der sichtbaren Ko-Präsenz von Mensch und Objekt resultierende Zergliederung der Körper von SpielerIn und Spielobjekt. Denn statt geschlossenen, ganzen Puppenkörpern dienten vermehrt lediglich ein Kopf, eine Hand oder abstrahierte Körper und Gliedmaßen als Spielobjekte.²⁵ Die Bruchstücke stehen als *pars pro toto* für den ganzen Körper der intendierten Rollenfigur. Doch der Prozess der Atomisierung betrifft nicht nur den Puppenkörper, sondern auch den menschlichen: Hände

²¹ Veltrusky, *Puppetry and acting*, S. 99f.

²² Jiri Veltrusky, *Man and Object in the Theater*, in: Paul L. Garvin (Hg.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown 1964, S. 83–92, S. 86.

²³ „(1) The puppet in the service of neighbor sign systems, (2) The puppet in the sign system of the live theater, (3) The sign system of the puppet theater, and (4) The atomization of all elements of the puppet theater and its semiotic consequences.“ Henryk Jurkowski, *Transcodification of the sign system of puppetry*, in: *Semiotica* 47/1 (1983), S. 123–146, S. 131f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 142–144.

²⁵ Vgl. Jurkowski, *Métamorphoses*, S. 63.

und Beine der SpielerInnen können losgelöst vom *Wirtskörper* zu Spielobjekten werden. In diesem Sinne stellt die Kategorie der atomization die Weiterführung von Veltruskys Analyse dar: Während dieser in seinem Aufsatz *Puppetry and Acting* (1983) die Trennung des Rollenkörpers von der Stimme und des Bewegungsmotors im Figurentheater beschrieb, nähert sich Jurkowski mit diesem Konzept der Fragmentierung der Körper des Spielobjektes wie auch der SpielerInnen an.

„The first experiments were to introduce different techniques of operation. The second ones were to change the puppet's body as the representation of the character. Instead of a full puppet we saw its elements as pars pro toto (synecdoche). The same happened to the human actor on the puppet stage. By means of staging and composition, the actor's body was cut to pieces. We saw on stage heads, feet, legs as the symbols of character, acting among puppets and objects.“²⁶

So wird beispielsweise in *Chair de ma Chair* aus einer Gesichtsmaske – die allein schon für die Rollenfigur des Kindes steht –, einem Gipsarm und einem Hemd erst zusammen mit dem Körper der menschlichen Akteurin der Rollenkörper vervollständigt. Diese Verbindungen sind lediglich temporär und werden bei der Etablierung einer anderen Rollenfigur wieder aufgebrochen und neukombiniert: Jene Hand, welche die Wirbelsäule und somit der Bewegungsmotor des Maskengesichtes ist, wird zur Hand der Mutter transformiert und nach dem Rollenwechsel wieder zum Träger des Kinderkopfes. Der Spielprozess gestaltet sich folglich als permanente Re-Etablierung der Zeichen und ihrer Bedeutung(en).

Rollenwechsel und Verdinglichung

Die Theaterwissenschaftlerin Konstanza Kavrakova-Lorenz, die sich in ihrer 1989 eingereichten Dissertation eingehend mit dem Spielprozess der offenen Manipulation beschäftigt hat, beschreibt das Figurenspiel als Kommunikation zwischen Mensch und leblosem Gegenstand, die im Verlauf des szenischen Vorganges ihren Status als Objekt und Subjekt austauschen. Sie beschreibt eingehend auch den Prozess des Wechselspiels zwischen Spielobjekt und menschlichen ‚acteurs-marionnettistes‘ (die selbst nicht nur ein Spielobjekt manipulieren, sondern im Rahmen des ‚szenischen Vorganges‘ ebenfalls eine Rollenfigur darstellen):

„Demnach ist das Puppenspiel als Darstellungsprozess in der Mutation der Subjekt-Objekt-Beziehungen der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit und ihrer funktionalen Permutation realisierbar: Das schöpferische Subjekt Mensch ‚objektiviert‘ sich, indem es sich als Summe von Mitteln mimetischer Wirkung funktional begreift und sich auf diese Weise als Träger von bestimmten Abbildbeziehungen in der Kommunikation mit anderen Subjekten präsentiert. Das künstliche Objekt Puppe wird ‚subjektiviert‘, indem ihm individuelle Wirkungsaktivität – auch in Form eigenständiger Kodierung – zugesprochen und aus ihrer Bild-Gestalt ‚abgelesen‘ wird.“²⁷

26 Jurkowski, Transcodification of the sign systems of puppetry, S. 143.

27 Konstanza Kavrakova-Lorenz, Puppenspiel als synergetische Kunstform, Diss., Humboldt Universität Berlin 1989, S. 234.

Mit der konsequenten Austauschbarkeit der Zeichen und der dadurch provozierten Auflösung der Grenze zwischen Ding und Mensch, wird auch die exklusive Funktion des Menschen als Subjekt eines szenischen Vorganges aufgehoben. Indem dieser im Spielprozess an einen leblosen Gegenstand übertragen wird, geben die menschlichen SpielerInnen ihren eigenen Status als Subjekt temporär auf: Auf die Übertragung des Status als Subjekttträger folgt die Verdinglichung des Menschen. Dieser Prozess der Oszillation zwischen Subjekt und Objekt findet korrespondierend zum Rollenwechsel statt.

Figurentheater als Kippfigur

Wie mit Hilfe der semiotischen Analyse des offenen Spiels gezeigt werden konnte, ist es zu kurz gegriffen, Figurentheater als Unterkategorie des auf menschlichen AkteurInnen basierenden Schauspiels zu begreifen. Auch wenn beide eindeutig zu den Formen des Theaterspiels zu zählen sind, unterscheiden sie sich auf der strukturellen Ebene auf grundlegende Art und Weise:

„The difference between the two forms of theater is not that one has a more limited semiotic potential than the other. It is a structural difference due to the fact that the components are not the same in both cases.“²⁸

Die Differenz liegt darin, dass im Figurentheater die Rollenfigur nicht von einer einzigen Entität dargestellt wird, sondern ein lebloser Gegenstand als exzentrischer Rollenkörper fungiert, während die menschlichen AkteurInnen im Prozess der Animation – als Stimm- und Bewegungsquelle – selbst reifiziert werden.

„The puppet theater is a theater art, the main and basic feature differentiating it from the life theater being the fact that the speaking and performing object *makes temporal use* of the physical sources, of the vocal and motor powers, which are present outside the object.“²⁹

Hier betont Veltrusky hier die zeitliche Komponente, denn der Moment der Animation des leblosen Objektes begrenzt sich auf die Dauer des Vollzugs des szenischen Vorganges. Doch der Linguist wirft scheinbar beiläufig die Frage auf, wer hier eigentlich von wem abhängig ist: Der leblose Gegenstand vom Menschen und Bewegungsverursacher – oder der Mensch, der sich zwecks Rollenspiel eines leblosen Objektes bedient?

Der Körper der menschlichen Akteurin/des menschlichen Akteurs bleibt während des gesamten Spielprozesses Kontrollzentrum der Bewegungen und Aktionen der verschiedenen Figuren. Denn der Spielende ist der „*producer of the signs that communicate a dramatic character, rather than as, necessarily, the producer and the site of those signs*“³⁰. Auf der Basis der Prinzipien der Mobilität und der Polyfunktionalität werden die theatralischen Zeichen im Spiel neu besetzt, die Objekte erhalten dabei den Status eines Subjekttträgers: Schönbeins Körper wurde in der zu Beginn dieses Textes beschriebenen Szene von *Chair de ma Chair* vervielfältigt – stellt sie doch ‚*corps à corps*‘ mit Hilfe von Körper- und Gesichtsmasken gleichzeitig die beiden Rollenfiguren der Mutter und der Tochter dar. Dabei

28 Veltrusky, *Puppetry and acting*, S. 96.

29 Henryk Jurkowski, *The language of the contemporary puppet theatre*, in: UNIMA Informations (1978), S. 8, zitiert nach ders., *Transcodification of the sign systems of puppetry*, S. 142. (Hervorhebungen von F.B.)

30 Steve Tillis (1996), *The Actor Occluded: Puppet Theatre and Acting Theory*, in: *Theatre Topics* 6.2, S. 109–119, S. 109.

werden Fuß, Beine und Hand der Mutter zu Unterarm, Rumpf und Wirbelsäule der Tochter. Den Rollenwechsel signalisiert Schönbein mittels differenziertem Bewegungsduktus, Maske, Mimik und ihrer Stimme. Mit jedem Wandel müssen die Körperteile in ihrer Bedeutung neu etabliert werden. Dadurch wird der Prozess der Generierung von Bedeutung ausgestellt: Wie bei einem live Making-of wird simultan zum Spiel der Entstehungsprozess einer Rollenfigur gezeigt. Mit der Offenlegung der Spielprozess im Figurentheater wird auch der den darstellenden Künsten zugrundeliegende Mechanismus der Bedeutungsgenerierung verdeutlicht.

Doch ist bei der Analyse die Trennung der Einheiten in SpielerIn und Spielobjekt nicht möglich, wie dies Veltrusky bereits mit seinem Konzept des zweigeteilten Signans aufzudecken versuchte: Mensch und Puppe bilden in ihrer Verbindung einen neuen Rollenkörper, bei dem die Heterogenität von Kunst- und Menschenkörper zeitweilig aufgehoben ist. Beim offenen Spiel werden alle Theatermittel als Teil des Zeichensystems der Rollenfigur gleichwertig: Die Hand ist nicht wichtiger als die Maske, die sie hält. Voneinander getrennt sind sie nichts weiter als leere Körper, die in ihrer Unvollständigkeit keine Bedeutung hervorzubringen vermögen: Erst durch die körperliche Verzahnung von SpielerIn und Objekt kann die Rollenfigur entstehen.

Die Theatersemiotik liefert einen Ansatz zur Entschlüsselung des im Spielprozesses produzierten Zeichens, sie ist allerdings – wie keine existierende Analysemethode – allumfassend. So wird bei der Semiotik Theater auf den Prozess der Bedeutungsgenerierung reduziert, ohne das „spielerische Moment von Theater, seinen Anteil an der Entwicklung des Gattungswesens Mensch oder den Erlebnisaspekt“³¹ berücksichtigen zu können. Um Fragen nachzugehen, wieso beispielsweise im Figurentheater *animierte* Spielobjekte von den Zuschauenden als etwas *Lebendes* wahrgenommen werden, oder wie sich eine performative, nicht auf ein Narrativ stützende Spielweise (wie sie unter anderem im Materialtheater dominiert) theoretisch fassen lässt, müssen allerdings andere Konzepte und Methoden herangezogen werden, um die aus der semiotischen Analyse gewonnenen Erkenntnisse erweitern zu können.

31 Kotte 2007, S. 127f.

IV. Grenzgänge

„Unter der Glocke“. Probennotation als Methodik produktionsästhetischen Verstehens von Theater

Lucas Herrmann

In meinem Beitrag stelle ich mit Bezug auf meine probendokumentarische Tätigkeit bei *Krankenzimmer Nr. 6* in der Inszenierung von Dimitter Gotscheff am Deutschen Theater Berlin (DT) aus dem Jahr 2010 mittels der Methodik der Probennotation einen Ansatz vor, der es ermöglicht, Prozesse für die wissenschaftliche Analyse zugänglich zu machen und an einem produktionsästhetischen Verstehen von Theater mitzuschreiben.

Die Hinwendung zur Probe vollzieht gegenwärtig innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung eine neue Perspektivierung. Im Mittelpunkt steht nicht mehr die Inszenierung als *Produkt* beziehungsweise Erzeugnis szenischer Praxis (und damit verbunden die Aufführung als deren singulärer Vollzug), sondern ihre Genese und mithin die Konstituierung ihrer Herstellung. Diese Neuorientierung an den produktionsästhetischen Verläufen von Theater bedeutet gleichermaßen eine neue Auseinandersetzung mit der Inszenierungs- und Aufführungspraxis. In der Probe wird Theater nicht zuletzt gedacht und entwickelt: „[Hier] werden jene Prozesse initiiert, strukturiert und koordiniert, welche die Ästhetik des Gegenwartstheaters erst möglich machen.“¹ Trotz einiger wichtiger Publikationen in den letzten Jahren wie dem Tagungsband *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* oder der Monografie *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* von Annemarie Matzke stellt die Auseinandersetzung in der Theaterwissenschaft in methodischer Hinsicht bislang noch ein Desiderat dar.²

Es existieren zwar verschiedene Ansätze aus jüngster Zeit, die sich diesem Gegenstandsbereich in Theorie und Praxis analytisch anzunähern versuchen.³ Sehr fruchtbar erscheinen die bisherigen Versuche dort, wo theoretisches Wissen aus den Reflexionen von Theaterpraktikern oder der Analyse verschiedener Probendokumente wie zum Beispiel audiovisuellen Mitschnitten bezogen wird. Die methodische Auseinandersetzung mit der Probe ist also vor allem geprägt von einer Annäherung der Theaterwissenschaft an die Theaterpraxis und somit von einer Öffnung zweier bis dato eher getrennt gedachter Disziplinen. Für die Theaterwissenschaft bedeutet eine Öffnung hin zur Theaterpraxis im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Probenprozessen neben der Sondierung eines neuen Forschungsfeldes auch die Entwicklung von Methoden. Produktionsästhetische Auseinandersetzungen im Rahmen

1 Melanie Hinz und Jens Roselt (Hg.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin 2011, S. 8.

2 Vgl. ebd. sowie Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld 2012. Die Tagung „Chaos und Konzept: Poetiken des Probierens“ war ein erster fachinterner Diskurs zum Thema Probe in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft. Bei Matzkes Habilitationsschrift handelt es sich um einen ersten theaterwissenschaftlichen Systematisierungsversuch hinsichtlich einer historischen und theoretischen Annäherung zum Thema Probenarbeit.

3 Vgl. z.B. Melanie Hinz und Jens Roselt *Chaos und Konzept*.

einer Theoretisierung wurden in der Theaterwissenschaft zwar vorgenommen, doch beziehen sich diese Ansätze, wie Matzke aufzeigt, eher auf die Arbeit des Schauspielers beziehungsweise die Regiepraxis einzelner Regisseure:

„Der Fokus liegt dabei auf dem Verhältnis von Regisseur und Schauspieler bzw. dem Verhältnis von Regisseur und dramatischem Text. Die Auseinandersetzung mit der Probe reduziert sich oft auf eine Reflexion schauspieltheoretischer Fragen. So bleibt die Beschäftigung mit dem Probenprozess vor allem auf die Ebene schauspielerischer Praxis - in Form von Schauspieltheorien - beschränkt, oder sie dient bei der Auseinandersetzung mit der Ästhetik eines Regisseurs vor allem der Annäherung an den schöpferischen Inszenierungsprozess.“⁴

Es müssten also darüber hinaus Methoden entwickelt werden, die jenseits der oben angesprochenen schauspieltheoretischen und regieästhetischen Fragestellungen angesiedelt sind und vielmehr die spezifischen Entscheidungs- und Entwicklungsverläufe fokussieren und überdies kreative Techniken und Verfahrensweisen sowie die praktische Wissensgenese in ihrer je spezifischen Anwendung aufzeigen. Es geht also nicht allein um ein Wissen aus der Praxis (etwa das des Schauspielers oder Regisseurs), sondern mehr noch um Kenntnisse zur praktischen Hervorbringung theatraler Prozesse.

In ihrem theoretischen Text *For a Genetic Approach to Performance Analysis* plädiert die französische Theaterwissenschaftlerin Josette Féral für eine Erweiterung der Aufführungsanalyse, die sich nicht mehr nur auf die Aufführung als Bezugsinstanz richten solle, sondern auch die vorhergehenden künstlerischen Entwicklungen in die Analyse miteinbezieht.⁵ Nach Féral sei die Aufführung dabei Teil eines „ongoing process“⁶. Dieser beginne vor den Aufführungen und reiche über diese hinaus im Zuge ihrer werkspezifischen Qualität eines transitorischen Ereignisses, das es immer wieder zu reproduzieren gelte. Féral beschreibt demgemäß eine Art Kontinuum der Aufführung im Rahmen der Inszenierungsentwicklung, die sie prozessorientiert begreift:

„Once one accepts the notion that every performance is but a single moment in a continually evolving process – thus adopting a point of view encouraged by the presence of the many *works in progress* presented by many of the artists, such as Robert Lepage, Bob Wilson and Peter Sellars to quote just a few, then it goes without saying that a play cannot be analyzed without taking into account the creative process of which it is a part. This process necessarily includes the public presentation of the play, but also and more importantly, the work that precedes it.“⁷

Ihr produktionsästhetisch orientierter Ansatz zeugt dabei auch von einer analytischen Reaktion auf die Ästhetiken des Gegenwartstheaters im Kontext postdramatischer Theaterformen, wobei der Aspekt des ‚work in progress‘ ein

4 Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater*, S. 103f.

5 Vgl. Josette Féral, *For a genetic approach to performance Analysis*, in: *Processus de creation*, als PDF abrufbar unter http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/genetic_approach.pdf. (18.09.2015), S. 1-15.

6 Ebd., S. 2

7 Ebd., S. 3.

entscheidender Faktor ist. ‚Work in progress‘ bezeichnet etwas noch in der Arbeit Befindliches – kein fertiges, abgeschlossenes Werk, sondern ein Zwischenstand beziehungsweise ein vorläufiges Arbeitsergebnis.

Hierbei manifestiert sich ein neues Verständnis von Prozessualität, das nicht allein die in der Aufführung sich vollziehenden Fortgänge mit einschließt, sondern die Aufführung selbst als Teil eines mit dem *Probenprozess* zusammenhängenden *Gesamtprozesses* begreift. Für Féral ist dieser daher auch konstitutiver Teil der Analyse der Aufführung:

„The genetics of a theatre piece, including the gradual development of the mise en scène, the actor`s script-work, the hesitations, failures, choices, and discoveries involved in collective work, all are fundamental for the understanding of a performance. Knowledge of these aspects helps highlight the meaning of the play and reveals the creative processes involved: the creation of the directorial proposition, roles, characters, and so on. Furthermore, an understanding of the director`s theoretical knowledge of the theatre, his vision of his relationship to the actors, to the texts he presents and to the stage - whether or not he is conscious of the role and presence of this knowledge -, while difficult to discover and not necessarily identifiable for those exposed only to the finished play, is fundamental to the comprehension of his work. Those who succeed in attaining this understanding obtain an important insight into the general orientation of the director`s practice, not to mention the aesthetic choices surrounding specific productions. In addition to this peripheral knowledge, the critic should become familiar with the practical aspect of directing, guiding the actors, working on narration, the text, space, costumes, lighting, scenography, etc., that is to say the rehearsal process, which itself imposes certain choices and allows for certain discoveries and solutions that may be the product of material constraints or the result of moments of insight. The critic must be aware of every step of the slow process that precedes the public presentation of a play.”⁸

Féral's Anspruch, die Genese einer Inszenierung zu verstehen, schließt viele verschiedene Wissenskonstruktionen ein, die vom Theaterwissenschaftler berücksichtigt werden müssen. Demnach reicht es nicht mehr aus, sich in eine Aufführung zu setzen und diese zu analysieren, stattdessen müssen die unterschiedlichen kreativen Strategien in den Blick genommen werden, die zur Hervorbringung der Aufführung beitragen. Féral's Verständnis eines ‚work in progress‘ schließt dabei die im Vorfeld der Aufführung stattfindenden kreativen Prozesse im Sinne eines Kontinuums mit denen der Aufführung zusammen. Die von ihr angesprochenen neuen Wissensbereiche, die sich der Wissenschaftler aneignen sollte, sind dabei in erster Linie geprägt von einem praktischen Wissen um die Herstellung von Aufführungen. Diese schließen neben dem praktischen Verständnis der einzelnen Arbeitsschritte der Probenbeteiligten, dem Zusammenwirken der hierbei sich verbindenden Fähigkeiten und Fertigkeiten, auch die kreative Entwicklung selbst ein. Eine Prozessentwicklung zeichnet sich dabei, wie Féral anführt, nicht allein durch Linearität aus, sondern ebenso durch Rückschritte und ist gebunden an persönliche Entscheidungen und Entdeckungen. Mithin wird dem kreativen Prozess ein Entwicklungspotenzial eingeräumt, das in hohem Maße prozessorientiert ist. Gleichzeitig wird dieser Verlauf gesteuert durch verschiedene künstlerische Praktiken, die

⁸ Josette Féral, For a genetic approach to performance Analysis, S. 3f.

erlernt wurden – etwa das Regie führen, das Spielen der Schauspieler, die Textarbeit oder die Gestaltung von Bühnenräumen, Kostümen oder Licht. All diese Aspekte von technisch-handwerklichem Können bis hin zum Wissen um prozessorientierte Entwicklungen im Zusammenwirken dieser Praktiken, die auch Aspekte von Kontingenz und Emergenz einschließen, werden nach Féral nicht allein im Dispositiv der Aufführung analysierbar. Sie setzen ein Wissen um den kreativen Prozess voraus. Dieser steht wiederum in Zusammenhang mit der Ästhetik des Gegenwartstheaters, deren Entwicklung beim Proben entworfen wird.

Insofern tritt gerade im letzten Fall eine neue Art von theaterwissenschaftlicher Rezeptionssituation hervor, die vom bisherigen Theaterzuschauer, der einer Aufführung beiwohnt, hin zum Teilnehmer am künstlerischen Prozess selbst reicht. Diese Teilhabe zieht ihre eigenen methodischen Problematiken nach sich, da neben dem ästhetischen Aspekt der Inszenierungsentwicklung auch soziale Vorgänge in den Blick geraten, die die Zusammenarbeit aller Beteiligten betreffen. Somit rückt das Postulat der Forschung von einem rein ästhetisch geführten Diskurs ab und öffnet die Theaterwissenschaft auch und vor allem für eine soziokulturelle Perspektive theatralen Schaffens.

Anhand meiner eigenen dokumentarischen Tätigkeit der Gotscheff-Inszenierung *Krankenzimmer Nr. 6* am Deutschen Theater möchte ich einen kleinen Einblick in meine Methodik der Probennotation geben.⁹ *Krankenzimmer Nr. 6* basiert auf der gleichnamigen Novelle Anton Tschechows und spielt in einer Irrenanstalt in der russischen Provinz. Im Zuge einer Dramaturgiehospitantz begleitete ich den Prozess der Inszenierung von der Konzeptionsprobe am 4. Januar 2010 bis zur Premiere am 25. Februar 2010. Auf Anfrage der Akademie der Künste Berlin erstellte ich dabei tägliche Probennotate, die in die *Sammlung Inszenierungsdokumentationen* im Archiv Darstellende Kunst aufgenommen wurden.¹⁰ Diese hielten meine täglichen Beobachtungen auf den Probebühnen und der Bühne des Deutschen Theaters fest. Sie orientierten sich dabei am betrieblich festgelegten Probenablauf der Inszenierung. Je nach Situation variierten die Notate zwischen Gesprächsmitschriften der inhaltlichen Diskussionen und Beschreibungen von szenischen Versuchen sowie Teil- und Gesamtdurchläufen. Die Verschriftlichung unterteilte sich dabei in zwei Phasen: Das Mitschreiben selbst erfolgte im Sinne einer stichwortartigen Notation, an die sich am Ende des jeweiligen Probentages eine Ausformulierung der Notizen anschloss. Der Schwerpunkt des Dokumentierens lag darauf, den Arbeitsprozess in seiner Entwicklung mitzuschreiben, um so die Entstehung der Inszenierung durch die verschiedenen Arbeitsphasen hindurch festzuhalten, beginnend bei den Leseproben. Kombiniert wurde das Mitschreiben mit dem Sammeln der jeweiligen Textfassungen, Bühnen- und Kostümbildskizzen sowie des Regiebuches.

Die Dokumentationen der Akademie der Künste verstehen den *Probenprozess* als einen Teil des *Gesamtprozesses* der Inszenierung. Die Notation ist dabei neben dem Sammeln von Dokumenten der

⁹ Für mich stellte die Hospitantz am Deutschen Theater bereits die zweite Mitarbeit bei einer Produktion Dimiters Gotscheffs dar. Zuvor war ich als Dramaturgiehospitant am Thalia Theater Hamburg bei der Gotscheff-Inszenierung von *Ödipus, Tyrann* von Sophokles nach Friedrich Hölderlin in einer Bearbeitung von Heiner Müller dabei. Die Premiere von *Ödipus, Tyrann* fand am 5. Dezember 2009 statt. *Krankenzimmer Nr. 6* war somit das direkte Nachfolgeprojekt des Regisseurs.

¹⁰ Die Akademie der Künste Berlin hat im Archiv Darstellende Kunst ein Archiv zu Dimiters Gotscheff angelegt, in dem unter anderem Produktionsnotizen (wie zum Beispiel Probenprotokolle), Interviews mit dem Regisseur und Mitarbeitern sowie Essays und Theaterkritiken zu den Inszenierungen Gotscheffs gesammelt werden.

Theaterschaffenden wie zum Beispiel Strichfassungen, Bühnen- und Kostümbildskizzen oder Regiebüchern Teil eines ausgearbeiteten methodischen Programms, das sich in Anlehnung an Bertolt Brecht und Walter Felsenstein zu didaktischen Zwecken mit der Diskursivierung künstlerischer Inszenierungspraxis, insbesondere hinsichtlich der Arbeitsweise einzelner (und oftmals als bedeutsam deklarerter) Regisseure beschäftigt. Der Ansatz basiert somit zum Teil auf der von Matzke angesprochenen Tendenz einer Spezialisierung auf regieästhetische Darstellungen erhebt allerdings den Anspruch verlaufsorientiert die Entwicklung einer Inszenierung nachzuzeichnen.

Für meine Notation zu *Krankenzimmer Nr. 6* galt entsprechend die Prämisse, eine Form der Einheitlichkeit zu entwickeln. Dies bedeutete, keine Bruchstücke zu produzieren, sondern fortlaufende Notizen zu den einzelnen Proben tagen anzufertigen, die zwar nicht im Sinne einer Linearität verfasst werden sollten, aber im Sinne einer Kontinuität des Schreibens, aus der heraus sich die Proben wiederum als aneinander anschließender und aufeinander aufbauender Vorgang manifestieren sollten. Es bestand meinerseits so gesehen der Anspruch, den Prozess durch seine verschiedenen Arbeitsphasen hindurch mit zu zeichnen, um in der Auseinandersetzung mit den auf diese Weise schriftlich festgehaltenen Bruchstücken eine möglichst dichte Anschauung zu ermöglichen. Während des Schreibens stellte sich allerdings jedes Mal aufs Neue die Frage, worüber eigentlich wie geschrieben werden soll: Was ist während des Probens relevant für die Mitschrift und was nicht?

Hier scheinen zweierlei Aspekte konstitutiv: zum einen ein Zurückgeworfensein auf die eigene Einschätzung beziehungsweise Bewertung des im jeweiligen Moment stattfindenden Geschehens, zum anderen die Notwendigkeit einer darauf aufbauenden Rahmung der stattfindenden Prozesse beim Schreiben. Eine Bezugsmöglichkeit bildet die gedankliche Fokussierung auf das Ziel der Arbeit – eine Konzentration auf die zu entwickelnde Inszenierung und ihre praktische Umsetzung im Zuge der Aufführung. Die erste Zeit (in etwa die ersten beiden Wochen) bestand überwiegend aus Gesprächen der Beteiligten am Tisch. Es war eine Art gemeinsames Brainstorming über die Novelle Tschechows und die zu entwickelnden Figuren. Dieses war geprägt von der Schwierigkeit, das zu erzählen, was man erzählen wollte, wovon man aber noch nicht genau wusste, was es sein könnte. Das Notieren dieser Phase erfolgte so in erster Linie als ein Mitschreiben dieser Gespräche. Dabei wurde versucht, die subjektiv wesentlich erscheinenden Aspekte für die Inszenierungsentwicklung festzuhalten. Dieses Verfahren stellte sich vor allem an jenem Zeitpunkt der Niederschrift als problematisch dar, zu dem noch nicht klar war, was in welcher Hinsicht wichtig für die fortlaufende Arbeit werden würde. Darüber hinaus war es oftmals schwierig, überhaupt Zeuge der Entwicklungen zu werden, da sich die Arbeit der Beteiligten nicht allein auf die Probenbühnenzeiten beschränkte, sondern auch jenseits davon im Privatleben oftmals seine Fortführung fand. Dieser erfahrenen Kontingenz gilt es, methodisch zu begegnen. Eine Option wäre die Fokussierung auf die Arbeit am Gestus der Schauspieler. Die nachfolgende Mitschrift einer szenischen Probe soll davon einen Eindruck vermitteln:

„Von der Lichttechnik wurden vor dem Beginn der Probe provisorisch Scheinwerfer auf der Probebühne installiert. Diese seien aber laut Frinke nur eine ungefähre Andeutung der späteren Scheinwerferbrücken auf der Bühne des DT, sollten aber trotzdem eine Orientierungsmöglichkeit für die Schauspieler darstellen. Gotscheff zu Folge sei momentan eine ‚Materialsammlung‘ im Sinne des Arbeitens am Gestus der Schauspieler

wichtiger als die ‚Teppichkomposition‘, welche auf den letzten Proben noch im Vordergrund stand. Wichtig sei ein ‚Eintauchen in die Figuren‘. Um dem Probenraum eine Spielfläche zuzuordnen, wird ein Viereck angedeutet, das sich an den Positionen der Scheinwerfer orientiert. Bendokat sitzt auf einem Stuhl außerhalb dieser Spielfläche, ihre genaue Positionierung steht aber noch nicht fest. Die Schauspieler sitzen, stehen und liegen auf der Probephöhne in bestimmten Positionen unter den Scheinwerfern. Finzi ist der Einzige, der sich bewegt, er geht, in sich vertieft, die Hände auf dem Rücken, langsam eine Horizontale im vorderen Bereich der Spielfläche ab. Die anderen Schauspieler, mit Ausnahme Bendokats, haben sich weiter hinten auf der Spielfläche positioniert. Gotscheff gibt die Anweisung, dass zunächst 10 Minuten Stille herrschen solle. Darüber hinaus könne Finzi für seinen Gang ruhig einen großen Raum nutzen. Dieser geht schließlich ein Viereck ab, bleibt immer mal neben einem der Patienten stehen und dreht den Kopf so, als würde er diesen genauer betrachten. Baumgartner sitzt im rechten vorderen Bühnenbereich aufrecht mit dem Profil zum Publikum (dem Regietisch), die Beine nach vorne gestreckt. Seine Schuhe stehen neben ihm. Mit der rechten Hand berührt er seine Haare, so als wenn er diese streicheln würde. Danach berührt er mit der linken Hand auf Gotscheffs Anmerkung hin zaghaft die Schuhe. Koch sitzt mit dem Rücken zum Publikum im mittleren hinteren Bühnenbereich. Er hält den Kopf gesenkt, so dass sein Rücken einen Buckel beschreibt. Die Arme sind neben seinem Körper auf den Boden gestützt. Hierdurch vermittelt sich eine gewisse Anspannung. Wichmann sitzt im rechten mittleren Bereich der Spielfläche, die Beine ebenfalls nach vorne gestreckt wie Baumgartner. Gotscheff wirft ein, das sie im Sitzen ‚etwas Puppenhaftes‘ haben solle, ‚steif und regungslos‘. Wichmann intensiviert daraufhin ihre aufrechte Haltung, ‚klappt‘ die Füße nach oben, so dass diese eng aneinander liegen und legt die Hände in den Schoß. [...] Döhler im rechten hinteren Bühnenbereich steht als einziger der ‚Patienten‘. Er deutet das Hochsteigen einer Leiter an, schaut im Anschluss daran zu Koch, der sich inzwischen auf die Seite gelegt hat, so dass die Tatsache seiner Barfüßigkeit sichtbar wird. Koch hüllt sich in seine Kapitänsjacke, die er sich auf der letzten Probe provisorisch als Kostüm genommen hat. Gotscheff möchte von Döhler, dass er sich auf die Scheinwerfer konzentriere. Döhler sucht sich daraufhin einen der Scheinwerfer aus und fixiert ihn. Nach einiger Zeit der Stille gibt Gotscheff, Bendokat ein Zeichen, dass diese ihren Anfangsmonolog lesen solle. Nachdem sie diesen vorgelesen hat, beginnt der ‚Wortteppich‘, wobei die Schauspieler ihre individuellen Textfetzen sprechen. Hierbei werden Blicke miteinander ausgetauscht. Baumgartner setzt ein Lachen ein, auf das Zilcher mit einem Wenden ihres Kopfes reagiert. Der ‚Wortteppich‘ schwillt allmählich zu einem lauten Gemurmel an. Gotscheff bricht die szenische Probe hiernach ab. Die Schauspieler versammeln sich am Tisch. Gotscheff ist der Ansicht, dass der Zustand unter der ‚Glocke‘ da sei. Er beschreibt diesen als ‚das Normale, das da ist aber verrückt‘. Gut seien die Annäherungen der Schauspieler durch die Blicke gewesen: ‚Man hört und sieht nicht nur, man erlebt.“¹¹

Die in der Mitschrift vorkommenden Begriffe „Wortteppich“ und „Glocke“ sind dem metaphorischen Sprachrepertoire der Beteiligten, in erster Linie Gotscheffs entlehnt. Für die Bewertung der Vorgänge räumte ich diesem Sprachgebrauch eine besondere Bedeutung ein – neben dem raumtechnischen Setting der

11 Lucas Herrmann, Probenprotokolle zu Krankenzimmer Nr. 6, in: Sammlung Inszenierungsdokumentationen, ID 1098, Archiv Darstellende Kunst, Akademie der Künste, Berlin 2010, S. 16f.

Scheinwerferinstallation der Bühnenbildnerin Katrin Brack, das auf der Probebühne mit provisorischen, unbeweglichen Scheinwerfern nur angedeutet werden konnte, sowie den im Verlauf der vorangegangenen Tischgespräche evozierten Assoziationen hinsichtlich der Rollendisposition und bisherigen Textarbeit. Der Begriff der Glocke beziehungsweise des Glockenzustands wurde von Gotscheff während einer vorangegangenen Probe eingeführt:

„Gotscheff erwähnt daraufhin, dass jeder der Insassen eine ‚eigene Zeit‘ hätte. Die Körper wären zwar in einem Raum, nicht aber die jeweiligen ‚Geister‘. Er führt diesen Gedanken weiter aus mit Verweis auf die Metapher einer ‚Glocke‘. Die Figuren würden alle ‚wie unter einer Glocke‘ leben. Sie offenbarten sich, beschrieben sich aber nicht.“¹²

Der Begriff der ‚Glocke‘ wurde fortan verwendet, um einen autistisch anmutenden Zustand von Selbst- und Fremdbezug der darzustellenden Patienten zu beschreiben.

In Bezug auf diese Metapher und die Vorstellungen, die damit in meiner Lesart der Probensituation individuell verbunden wurden, beschrieb ich die Suche nach einem Gestus für die Figuren im Raum. Dabei wurden zum einen die Improvisationen der Schauspieler? in Form der Erprobung einzelner körperlicher Aktionen wie Gang, Haltung oder Geste und zum anderen die Einbezüge der direktiven Vorgaben ins Improvisieren beschrieben. Mittels der Metapher der Glocke ließ sich eine Rahmung vornehmen, die gleichzeitig eine Deutung und Lesart des Probens beschreibt. Gab es bei der Raumprobe zuvor noch keinen szenischen Bezugsrahmen, der zur Orientierung dienen konnte, wurde das Mitschreiben geprägt von einem selektierenden Blick auf den Gestus als einer raumfürglichen Suche zur Verkörperung einer gemeinschaftlich kreierte Metapher.

Im Mitschreiben erfolgte so eine Annäherung an eine praktische Seite von Theater, da ich mich als Schreibender der Arbeit der Theaterschaffenden jenseits von theatertheoretischen Begriffen annäherte. Daraus entwickelte sich eine Art des Denkens über Theater, für das noch kein Begriff gefunden wurde. Die Metapher der Glocke erschuf dabei ein Vorstellungsbild zur Verdichtung der bis zu diesem Zeitpunkt stattgefundenen Assoziationen und inszenierungstheoretischen Überlegungen. Gleichzeitig entwickelte sich auf diese Weise eine gemeinsame Bezugsinstanz zwischen den Schauspielern und dem Regisseur. Für die Schauspieler bedeutete dies in ihrer Umsetzung eine gesteigerte Wahrnehmung von sich selbst und den Mitspielern. Hierdurch bildete sich im Verlauf eine immer stärker werdende Reduzierung der darstellerischen Mittel heraus. Gesten wurden bewusst eingesetzt, durch das Beobachten der Mitspieler hielt man eine gewisse Grundspannung, ebenso diente die Verwendung der Stimme, nicht einem dialogischen Erzählen, sondern dem Versuch sich auszudrücken. Es generierte sich also eine Sprache, die stellenweise wie an sich selbst gerichtet scheint beziehungsweise in ihrer Materialität ausgestellt wird, ähnlich der Form eines wiederkehrenden Singens oder der Erzeugung von Lauten. Der im Zitat erwähnte „Wortteppich“ fungiert dabei als Komposition, die die Sprache chorisch und atmosphärisch in den Raum transferiert. Mittels der Metapher der Glocke wurde so aus produktionsästhetischer Sicht ein Zugang zur

¹² Ebd., S. 8.

Inszenierungsentwicklung geschaffen, der verschiedene Theatermittel wie Körper, Raum oder Stimme für die Genese eines atmosphärischen Raums öffnet. Dieser atmosphärische Raum sollte in jeder neuen Aufführung wieder hergestellt werden. Dabei handelte es sich um eine prozessuale Entwicklung, die sich nicht einfach in Strukturen verorten ließ, sondern vielmehr in unterschiedlichen Relationen. Dabei stehen insbesondere Relationen hinsichtlich der Struktur im Mittelpunkt, wobei Fragen nach der Linearität/Nicht-Linearität, des Werdens/Nicht-Werdens oder des Lösens/Scheiterns die Theaterwissenschaft vor neue Probleme der Dokumentation und Analyse stellen. Die Auseinandersetzung mit der Probe eröffnet der Theaterwissenschaft einen besonderen Zugang zu den Prozessen der produktionsästhetischen Wissensgenerierung. Eine Fokussierung auf diese Verfahren tritt in der Auseinandersetzung mit Aufführungen zumeist in den Hintergrund, da sich die Herstellungsmodi im Aufführungsdispositiv dem wissenschaftlichen Blick leicht zu entziehen drohen. Letztlich ermöglicht die Konzentration auf Verläufe des Probens auch eine alternative Wahrnehmung von Aufführungen, da im Wissen um die Herstellung ein produktionsästhetisches Verstehen von Theater möglich erscheint. Dieses produktionsästhetische Verstehen ist dabei gleichermaßen produktiv und problematisch. Produktiv, da einerseits die praxeologische Seite theatraler Vorgänge in den Blick genommen werden kann, problematisch, weil andererseits diese Perspektivierung auf Grundlage externer Zuschreibung im Sinne eines hermeneutischen Prozesses möglicherweise mehr über den Versuch zur Wissensgenese aussagt als über das damit intendierte Verstehen. Dieses steht dem Wissen der Praktiker gegenüber, die in den von mir beschriebenen Situationen möglicherweise eine andere Auffassung und Wahrnehmung haben von dem, was sie tun und was sich ereignet. Praktisches Wissen im Sinne von Handwerk oder auch ein performatives Wissen, das sich etwa in den Körpern der Schauspieler äußert, ließe sich von einer externen Beobachterposition nur schwer beschreiben. Diese Innensicht der Praxis – die Perspektive der Schauspieler oder des Regisseurs – markiert eine Grenze der Notationsmethode. Es sei denn, es ließen sich, wie in meinen Versuchen geschehen, durch Selbstreflexion der Ausführenden beim Proben Einblicke in ihre jeweilige Sichtweise des Geschehens vermitteln. Aus der Dokumentation in der hier vorgestellten Methodik der Notation entwickelt sich ein Ansatz, der befördert, sich mit der Wissensgenese produktionsästhetischer Prozesse auseinanderzusetzen und in dieser Hinsicht an einer neuen epistemologischen Kategorie der Theaterwissenschaft mitzuwirken. Letztlich ist es das Wissen um Herstellungsverfahren, das dieses wiederum in der Analyse der Aufführung zum Vorschein bringt. Dabei geht es weniger darum, den Weg eines singulären Konstruktionsfortgangs zu rekonstruieren als vielmehr die Prozesse szenischer Praxis selbst in den Blick zu nehmen und dadurch eine neue Dimension in der Analyse von Inszenierungs- und Aufführungspraxis zu fokussieren, die im Rahmen einer Produktionsästhetik einen möglichen Transfer schafft zwischen Theorie und Praxis von Theater.

Die Dramaturgie des Verpassens

Ulrike Wörner

„Wir haben aufgehört, Zuschauer zu sein“¹, formuliert Adolphe Appia 1927 zu einer Zeit, in der die Zentralperspektive der Bühnenpraxis im Auflösen begriffen ist und die subjektive Wahrnehmung durch die Aufhebung des ‚idealen Blickpunkts‘ neu akzentuiert und konfiguriert wird. Mit diesem Ansatz ist einer der wichtigen Grundsteine für jene Reflexion ästhetischer Wahrnehmung gelegt, die derzeit ein zentrales Thema in Praxis und Theorie der szenischen Künste darstellt. Rezeption als aktiver Prozess eines gestaltenden Subjekts ist thematisch in den Vordergrund gerückt, wodurch dem Zuschauer eine bedeutende Position im Resonanzdreieck² Künstler – Werk – Rezipient zukommt. Wie kann der wahrnehmungsästhetische Diskurs um die Art der Teilhabe des Zuschauers im Bereich des Tanzes geführt werden? Dieser Frage wird sich im Folgenden aus einer phänomenologischen Perspektive genähert und die Rezeption des Verpassens als eine Ausprägung der Wahrnehmung angesichts einer Vielzahl sich anbietender Bewegungssequenzen ins Feld geführt. Ziel des Aufsatzes ist eine theoretische Annäherung an die Auswirkung von Simultaneität im Tanz unter Berücksichtigung der aktuellen wissenschaftlichen Debatten über die Rolle des Zuschauers. Eine Methodenerweiterung scheint notwendig, um die durch die Fülle an Sehangeboten entstehenden Wahrnehmungsweisen der gestalteten Unvollständigkeit diskutierbar zu machen. Darüber hinaus muss die Ausprägung von Dramaturgie angesichts der Infragestellung des Vorhandenseins einer künstlerischen Intention³ neu gedacht und im Hinblick auf eine Rezeption des Verpassens als Form des Umgangs mit Simultaneität entwickelt werden. Die Dramaturgie des Verpassens muss als Wahrnehmungsdramaturgie gedacht werden. An die Stelle von Handlungssträngen treten Stränge energetischer Kontextualität, die es anzulegen und zu verhandeln gilt. Eine Dramaturgie, die das ‚Wie‘ der Erfahrung ins Bewusstsein bringt und zum verweilenden Sehen anregt. Eine Wahrnehmungsdramaturgie, die das Nicht-Wahrnehmen – also das Verpassen – einbezieht und die Grundlage schafft, dies aus Perspektive des Zuschauers als konstruktiv nutzbar zu erspüren.

Als Einstieg in die dafür notwendigen Überlegungen zur Theoretisierung von Wahrnehmungserfahrungen sei Patrice Pavis zitiert:

1 Adolphe Appia, *Die Kunst ist eine Haltung* (1927), zitiert nach Richard C. Beacham, *Adolphe Appia*, Berlin 2006, S. 329–332, S. 331.

2 Dieser Begriff leitet sich von Hartmut Rosas Resonanzsystem ab. Vgl. hierzu: Hartmut Rosa, *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung*, Berlin 2012, S. 9

3 Vgl. u. a. Katalin Trencsényi und Bernadette Cochrane, *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice*, London 2014; Katharina Pewny, Johan Callens und Jeroen Coppens (Hg.), *Dramaturgies in the New Millennium*, Tübingen 2014; Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi, *Dramaturgy on Shifting Grounds*, in: *Performance Research* 14/3 (2009), S. 3–6.

„Theater practitioners are rarely users of analysis [...]. The problem is not how to make them interested in our theories, but rather – all modesty aside – how our theories will influence their practice in the same way that their practice has given rise to our theories.“⁴

Patrice Pavis bemängelt in *Analyzing Performance* die ausschließliche Ausrichtung von Aufführungsanalysen auf das wissenschaftliche Fachpublikum und fordert die Entwicklung einer theoretischen Methode, die gleichermaßen für die Produktions- und Rezeptionsseite relevant und anwendbar ist. Dazu muss notwendigerweise das in der Erfahrung Verhandelte – der Austausch zwischen Produzent und Rezipient – thematisiert werden. Inwiefern ist diese Forderung im Bereich der Tanzanalyse einzulösen? Die seit jeher thematisierte Schwierigkeit der Verschriftlichung potenziert sich, wenn der Untersuchungsgegenstand von Simultaneität geprägt ist. Diese beschreibt die strukturelle Beschaffenheit einer Ansammlung von Eindrücken, welche zunächst ungeachtet einer vorhandenen Ordnung auf das Subjekt einwirken. Simultaneität bezeichnet zudem ein Nebeneinander gleichwertiger Bewegungsabfolgen, welches von Produktionsseite her gestaltet ist, dies jedoch nicht zwingend erkennbar macht. Für ein Stück konstitutiv wird diese Simultaneität, wenn sich ein Doppelcharakter herstellt, der sich als ein konstantes Wirkungsspiel zwischen Eigenwert des Fragments und Gesamtzusammenhang manifestiert und auf den Moment der Wahrnehmung verweist. Beide Aspekte vereint Michael Moxter in seinem Aufsatz *All at once? Simultaneität, Bild, Repräsentation*: „Der Simultaneität als Bildstruktur entspricht auf der Ebene der Betrachtung ein im unmittelbaren Eindruck gleichsam aufgehendes Bewusstsein.“⁵ Zwar bezieht er sich hier auf die bildende Kunst, jedoch lässt sich dies auf den Tanz übertragen. Das auf den 'unmittelbaren Eindruck' ausgerichtete Bewusstsein, welches durch Simultaneität hergestellt wird, kann sowohl auf das zeitliche Hier und Jetzt der Wahrnehmung als auch auf ein unmittelbares Bewusstsein gegenüber der Kunstform Tanz bezogen werden.

Um eine Möglichkeit des wissenschaftlichen Umgangs mit Simultaneität exemplarisch darzulegen, wird im Folgenden auf die 2010 am Ballett am Rhein uraufgeführte Choreographie *Neither* von Martin Schläpfer (*1959) zur gleichnamigen Komposition von Morton Feldman (1926–1987) eingegangen.

Charakteristisch für *Neither* ist die simultane Durchführung gleichwertiger Bewegungssequenzen in verschiedenen Bühnenregionen während des gesamten Stückverlaufs. Das verzahnte Anfangen und Enden von Bewegungssträngen kann als intendiertes Gestaltungsmoment des Choreographen postuliert werden, das die Integration von Auftritt und Abgang als zwei gegenüber der Durchführung gleichwertige Phasen vorsieht. Diese enthierarchisierende Maßnahme bewirkt eine Verdichtung des Bühnengeschehens und gewährleistet – je nach perzeptuell erfasster Phase – die Wahrnehmung der hinführenden bzw. ausleitenden Elemente einer Bewegungsfolge als jeweils eigenwertiges Zentrum.

Aufgrund der durchgehenden Simultaneität von Bewegungsströmen stellt sich bei *Neither* die Frage nach Gleichzeitigkeit oder Zusammenhang der einzelnen Sequenzen. Martin Schläpfer beschreibt den in die Bewegungen

4 Patrice Pavis, *Analyzing Performance*. Theatre, Dance and Film, Ann Arbor (MI) 2003, S. 26.

5 Michael Moxter, *All at once? Simultaneität, Bild, Repräsentation*, in: Philipp Stoellger und Thomas Klie (Hg.), *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen 2011, S. 129–144, S. 134..

und Befindlichkeiten der Tänzer eingeschriebenen Zustand einer Choreographie als Grundlage der einzelnen Teilstücke, die dadurch energetisch verbunden sind. Entgegen der Tradition des klassischen Balletts wird nicht in erster Linie die äußere Form einer Bewegung angestrebt, sondern der Entstehungshintergrund einer Bewegung beleuchtet. Der Tänzer ist nicht nur in seiner körperlichen, sondern auch in seiner emotionalen Disposition berücksichtigt, wodurch eine gewisse Individualität der Tänzer gegeben ist – eine wichtige Voraussetzung, um bei einer Vielzahl an simultanen Bewegungsabfolgen zu gewährleisten, dass sich diese als gleichwertig vermitteln. Hier wird die Notwendigkeit der Berücksichtigung *weicher Faktoren* wie jenem der energetischen Kontextualität für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tanz deutlich.

Beobachtungskriterien als situative Instanzen betrachtet

Wie lässt sich solchen Choreographien unter Berücksichtigung energetischer Faktoren begegnen? Patrice Pavis betont deren Bedeutung für die analytische Herangehensweise. „The analyst’s task is to feel and to make felt a work’s *aura*“⁶, formuliert er, und bestimmt damit die subjektive Auffassung und intersubjektive Beschreibung eines energetischen Zustands als Aufgabe der Analyse. Der Analysierende wird dabei aufgefordert, dem Zustand der Choreographie nachzuspüren und diesen zu verschriftlichen. Mit dieser Äußerung dekonstruiert Pavis die Dominanz des visuellen Analyseinstruments und fordert einen das körperliche Befinden sowie die körperliche Rezeption einbeziehenden Ansatz. Davon ausgehend, wird im Bezug auf *Neither* eine bewegungsanalytische Herangehensweise gewählt, die auf den von Derrick de Kerckhove zurückgehenden Begriff des *Point of Being* perspektiviert ist⁷. Als Instrumente dienen unter Hinzugriff einiger Untersuchungsparameter von Peter M. Boenisch⁸ entwickelte Beobachtungskriterien, die als situative Instanzen aufzufassen sind.

Die Beobachtungskriterien sind vom Phänomen – der Choreographie *Neither* – abgeleitet und von der Anlage her aus produktions- und rezeptionsorientierter Perspektive anzuwenden. Die Frage nach dem *performativen Modus* untersucht die Bündelung beziehungsweise Aussendung der Bewegungsenergie und die damit einhergehende präsentative oder nach innen gerichtete Form der Darbietung. Je nach Ausprägung des performativen Modus ergibt sich ein bündelnder oder dezentrierter Effekt, der auf den Zuschauer einbindend oder ausschließend wirkt. Ausschließend bedeutet hier, dass sich der Zuschauer spürbar als Betrachter von außen erfährt. Einbindend hingegen steht für eine Sogwirkung, die den Betrachter einlädt, das Dargebotene nachzuempfinden, als sei er in das zwischen den Tänzern etablierte Verweissystem eingebunden. Das *Verhältnis von bewegten und statischen Elementen* weist auf die Ausprägung der Simultaneität hin. Bei der Untersuchung wird deutlich, ob die statischen Elemente atmosphärische Spannungsfelder etablieren oder zur Vorbereitung beziehungsweise Durchführung einer eigenen *Stimme* dienen. Die Auffälligkeit der einzelnen Sequenzen richtet sich

6 Patrice Pavis, *The conditions of Reception in the Theatre: Psychological and Psychoanalytical Approaches*, in: Günter Berghaus (Hg.), *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen 2001, S. 13–30, S. 15. (Hervorhebung im Original.)

7 Derrick de Kerckhove, Cristina Miranda de Almeida (Hg.), *The Point of Being*, Cambridge 2014, S. 20

8 Peter M. Boenisch, *körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Tanz*, München 2002, S. 101ff.

nach dem Kontext. In Sequenzen mehrerer bewegter Elemente ist entscheidend, ob diese polyphon, also gleichwertig, oder melodiös, also übergeordnet, erscheinen.

Ein schwieriges, da von der zugrundeliegenden Technik abzuleitendes, Bewegungskriterium stellt die *Integration des Körpers* dar. Ausschlaggebend für die von der Bewegung her ausgehende Spannung ist hierbei der unterbrochene oder geschlossene Bewegungsfluss. Folgt eine Bewegung einem integrierten Körperverständnis, stehen die daran beteiligten Regionen in Verhältnis zueinander und stellen somit einen Spannungsausgleich dar. Ist dies nicht der Fall, gleicht die Bewegung einer Akkumulation von angerissenen Spannungsfeldern, die simultan wirken. Dementsprechend leitet sich hiervon ein stabiler beziehungsweise fragiler Zustand her, der affirmierend oder verunsichernd auf den Betrachter wirkt.

Die *Nutzung der Kinesphäre* wird nach Peter M. Boenisch untersucht, der diese in Nahbereich, mittlere Reichweite und maximale Reichweite unterteilt und dabei die mittlere Reichweite als Normalbereich formuliert.⁹ Darüber hinaus unterscheidet er zwischen sammelnden, „vom Außenbereich zum Körperzentrum hin“, und streuenden, „aus der Kinesphäre in den Raum“, gerichteten Bewegungen.¹⁰ Darauf rekurrierend dient die Untersuchung der Kinesphärennutzung vor allem zur Herausarbeitung des Verhältnisses von sammelnden und streuenden Gesten sowie der Auswertung der Reichweite. Für die vorliegende Übertragung wird das Beobachtungskriterium durch die Untersuchung von Auto- und Alter-Adaptoren¹¹ ergänzt, da diese in engem Zusammenhang mit der Reichweite stehen. Beides lässt Rückschlüsse auf die energetische Referenzialität der Figur zu und bestimmt deren verhaltenen oder extrovertierten Bezug.

In Anlehnung an Rudolf von Laban entwickelt Peter M. Boenisch vier verschiedene Faktoren des *Bewegungsantriebs (Effort)*¹², welche für die Anwendung auf *Neither* in Verbindung mit der *Bewegungsschwelle* als Übergang von unbewegt zu bewegt untersucht werden. Der Vorteil dieser *Efforts* weist sich in der Formulierung als Spektren aus, wodurch Bewegungen innerhalb einer Skala verortet werden können. Das freie bis gebundene Spektrum des Flusses ermöglicht Rückschlüsse auf die Kontrolliertheit einer Bewegung und die energetische Aufladung. Das raumorientierte Spektrum spannt sich zwischen den Extremen flexibel und direkt, also zielgerichtet auf, wodurch es eine wichtige Vorstufe zur Erarbeitung von Vektoren darstellt. Der Umgang mit der Körperschwere wird als gleichnamiges Spektrum in Unterscheidung von zart bis fest bestimmt. Das Spektrum Zeit, welches zwischen allmählich und plötzlich besteht, umschreibt die Art der Bewegungsinitiierung und ähnelt darin der Betrachtung der Bewegungsschwelle, wobei letztere eher die Vorbereitung als die Durchführung einer Bewegung thematisiert.

Ein weiteres zeitorientiertes Kriterium ist das *Verhältnis zur Musik als Zeitstruktur*. Hierbei ist in erster Linie zu untersuchen, inwiefern entsprechend, gegenläufig oder unabhängig von der Musik agiert wird. Kreiert die Bewegung einen eigenen Rhythmus, kann von einem freien Umgang mit der Zeit ausgegangen werden. Ist dies

9 Vgl. ebd., S. 101.

10 Vgl. ebd.

11 Boenisch behandelt diese separat im Zusammenhang mit der Signifikation von Körperzeichen, wohingegen die Nutzung der Kinesphäre der Konstitution von Körperzeichen zugeordnet wird. Vgl. Boenisch, körPERformance 1.0, S. 154ff.

12 Ebd., S. 102 ff.

nicht der Fall, kann von einer Unterordnung unter das Diktum der Zeit gesprochen werden. Diese in Anlehnung an Michael Theunissens *Negative Theologie der Zeit*¹³ entwickelten Formulierungen dienen der Übertragung in den dadurch entstehenden Zustand von frei oder getrieben, welcher sich wiederum als verweilender oder gehetzter *Point of Being* vermittelt.

Der Begriff der *Interferenz* wird der Physik entliehen, die darunter die Überlagerung von Wellen versteht.¹⁴ Ein Interferenzmuster entsteht aus dem Nebeneinander von konstruktiver Interferenz, bei welcher die Überlagerung zur Verstärkung der Amplitude führt, und destruktiver Interferenz, bei der die Überschneidung ausgleichend wirkt. Die Unterscheidung von konstruktiver und destruktiver Interferenz von Bewegungsströmen ermöglicht, davon die *Lenkung des Blicks* abzuleiten, da spannungserzeugende Konstellationen mehr Aufmerksamkeit hervorrufen. Noch stärker als die bisher eingeführten verweisen die folgenden Kriterien auf die Untersuchung simultaner Vorgänge und deren Verhältnis zueinander.

Maaike Bleeker entwickelt den Begriff der *focalization*, um Interaktionen abzubilden.¹⁵ In dieser prozessorientierten und austauschbasierten Herangehensweise eignet sich das Instrumentarium des *focalizers* für die Untersuchung simultaner Bewegungsabfolgen. Den Begriff des *internal focalizers* als eine die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch Gesten oder Blicke lenkende Bühnenfigur entwickelt sie in Bezug auf William Forsythes *Artifact* (1984). Nach Bleeker entfernt sich der Zuschauer dadurch imaginativ von seinem Beobachterblick und fühlt sich stattdessen in das Bühnengeschehen ein.¹⁶ Das Besondere daran ist die Übertragung der Lenkung des Blicks von der außenliegenden, also zentralperspektivischen, zur körperperspektivischen Position.

Ergänzend dazu wird die von Patrice Pavis entwickelte *Vektorisierung* hinzugefügt. Damit beschreibt er die rhythmisierende und lenkende Struktur einer Aufführung, die auf Prinzipien der Gestalttheorie beruht und somit als intersubjektiv wirksam angenommen wird.¹⁷ Pavis formuliert die „vectorization of desire“ als mögliches Analysemodell, welches widersprüchliche Schlaglichter zulässt, statt auf unveränderliche Festlegung abzielen. Der Vektor als „force and a movement from a particular point of origin toward a point of arrival“¹⁸ kann akkumulierend (*Accumulators*), verbindend (*Connectors*), unterbrechend (*Cutters*) oder verändernd (*Shifters*) wirken. Die Tendenz der Vektoren zu ermitteln, dient dem Nachvollzug von Spannungsfeldern zwischen den Tänzern, die durch Positionierung und Bewegung hergestellt werden, sowie von etablierten Blickachsen, entlang oder entgegen derer die betreffende Sequenz abläuft. Darüber hinaus lässt sich davon ableiten, ob die situative Ausprägung des Stücks als eher zentriert oder peripher zu beschreiben ist. Die Kombination der Instrumente *internal focalizer* und

13 Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt a.M. 1991.

14 Richard Knerr, *Goldmann-Lexikon Physik. Vom Atom zum Universum*, Gütersloh 1999, S. 318.

15 „Focalization is a most useful concept for an analysis of the interaction between actual viewers and the visions presented to them in the theater because it allows for an understanding of this interaction as a dynamic process of address and response in which the address is presented by the theatre mediates in an event that for its actually ‚taking place‘ depends just as much on the response of a particular viewer.“ Maaike Bleeker, *Visuality in the Theater. The Locus of Looking*, Houndmills 2008, S. 10.

16 Ebd., S. 28.

17 „[...] signs of Gestalt: in other words, totalizing vectors that structure a mise-en-scène as a whole, to which all individual signifiers which spectators are able to recognize will be subordinated. These Gestalt signs constitute the principal vectorization, the frame within everything is legible [...]“ Patrice Pavis, *The conditions of Reception in the Theatre*, S. 15. (Hervorhebungen im Original.)

18 Patrice Pavis, *Analyzing Performance*, S. 64.

Vektorisierung ermöglicht auf energetischer Ebene, strukturbildende Faktoren zu erkennen und davon das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Zusammenhängen abzuleiten.

Zusammenfassend stellt das Kriterium der *energetischen Kontextualität* eine situative Bestandsaufnahme dar, um zwischen einem Nebeneinander von in sich geschlossenen Einzelementen und der energetischen Verzahnung von Bewegungsströmen unterscheiden zu können.

Die Kriterien werden als situative Instanzen betrachtet, die dynamischen Prozessen unterliegen. Das Konzept des Zustands dient als Schnittstelle zwischen *factual fact* und *actual fact*¹⁹, wie es Josef Albers im Bezug auf die Wirkung von Farben formuliert, also in der Übertragung auf Tanz zwischen struktureller Beschaffenheit und bewegungssprachlicher Gestaltung einerseits und wahrnehmungsästhetischer Wirkung andererseits. Der Zustand gleicht einem energetischen Metatext, der sich via Bewegungsfindung in die Tänzer einschreibt und manifestiert.

Unintendiertes Sehen als Herausforderung

Bei der Entwicklung der Beobachtungskriterien wurde beansprucht, ein Instrumentarium zu schaffen, welches im Sinne einer Auflösung der Dichotomie von produzierendem Künstler und rezipierendem Zuschauer genutzt werden kann. Dies ist jedoch nicht einzulösen, ohne sich auf das Vorhandensein einer Intention auf Seiten des Choreographen festzulegen. Was die Ausarbeitung der Beobachtungskriterien jedoch hervorbringt, ist die Möglichkeit einer Zwischeninstanz, welche die Ausprägung der Aura während der Entstehung einer Choreographie antizipiert, wofür die Kriterien sowie die Wirkungsfelder hilfreich scheinen. Pavis' Appell an den Analysierenden, eine Aura zu erspüren und spürbar zu machen, kann an dieser Stelle als Anforderung an die Dramaturgie ausgebaut werden, deren Aufgabe es demnach wäre, eine Aura zu antizipieren und erfahrbar zu machen.

Darüber hinaus muss sich die Dramaturgie mit der unbestimmten Ausprägung einer Choreographie auseinandersetzen. Die Bereitschaft eines Künstlers, sich von dem/einem Vollständigkeitsanspruch eines/des Werkes zu lösen, setzt eine Unabgeschlossenheit im Sinne einer Verlagerung der ‚Fertigstellung‘ in den Aufführungs- und Rezeptionsprozess voraus. Diese Annahme beinhaltet die Herausforderung, dass von der Überfülle an Sehangeboten auf das Nichtvorhandensein einer zu dechiffrierenden Aussage innerhalb eines Kunstwerkes geschlossen werden muss. In einem Kunstwerk, das darauf ausgelegt ist, einen ‚Materialpool‘ bereitzustellen, aus welchem sich der Zuschauer mithilfe seiner Wahrnehmung bedient, kann per se keine Vermittlung von künstlerischen Aussagen stattfinden. Die gleichwohl beflügelnde wie ernüchternde Feststellung, dass vom Künstler keine Intention ausgeht, verursacht beim Zuschauer den Zustand des Zurückgeworfenseins auf sich selbst und fordert diesen implizit dazu auf, seinen Zugang zum Dargebotenen selbst zu legen. Die Tatsache, dass die „ästhetische Wirksamkeit [...] eigentlich die Wirksamkeit der Aufhebung jedes direkten Verhältnisses zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum [bedeutet]“²⁰, wie es Jacques Rancière formuliert, entspricht einer Absage an den

19 Diese Begriffe wurden von Josef Albers im Zusammenhang mit der Wirkung von Farben geprägt. Vgl. Josef Albers, *Interaction of Color*, Köln 1970, S. 117f.

20 Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 71.

Rationalismus, die für den Zuschauer schwer zu ertragen ist, da sie einer Bereitschaft zum Weltverlust gleichkommt. Geübt darin, Aufgaben zu lösen und Botschaften zu verstehen, scheint das Sich-Einlassen auf einen zweckfreien Betätigungsakt selbst in der Kunst nach wie vor schwierig. Für den nach semantischen Zusammenhängen suchenden Rezipienten gilt es folglich, eine Bereitschaft zum unintendierten Sehen zu entwickeln, das die Herausforderung in sich birgt, in erster Instanz keinen Anspruch auf Erkenntnis zu erheben. Das unintendierte Sehen als rezeptives Gegenüber zu intentionsloser Kunst beinhaltet die Betonung auf das ‚Wie‘ des Sehens. Ausgerichtet darauf, im Moment der Wahrnehmung zu verweilen, stellt das unintendierte Sehen ein Instrument dar, sich auf ein Überangebot an Dargebotenem einzulassen, ohne ob der Fülle zurückzuschrecken und sich diesem zu verschließen. Das unintendierte Sehen als vorgeschlagener Modus im Umgang mit dem Ansturm des Auffälligen unterläuft bei erster Einschätzung jedwede Möglichkeit, dieser Form der Wahrnehmung durch eine Beschreibung gleichzukommen. Das Ausschnitthafte des subjektiven Mosaiks einerseits und die Dehnung des Blicks andererseits sind Kategorien, die in einer verschriftlichten Form nur schwerlich wiederzugeben sind. Dazu kommt die Schwierigkeit, energetische Konstellationen, welche durch die Auffassung von Choreographien als Zustand notwendig sind, festzumachen und zu belegen.²¹ Dieser Schwierigkeit zu begegnen, war Anlass, die zuvor erläuterten Beobachtungskriterien zu entwickeln. Im Folgenden wird der Aspekt der Wahrnehmung vertieft, um die Kriterien mit dem notwendigen Fundament zu versehen.

Durch ‚lokale Sättigung‘, also eine hohe Dichte an Ereignissen auf kleinem Raum, wie es in *Neither* zum Teil der Fall ist, lässt sich nach Max J. Kobbert eine Erhöhung der Blickbewegungsfrequenz erzielen²². Choreographien mit einem hohen Grad an Simultaneität fordern den Zuschauer auf, den Fokus kontinuierlich neu zu bestimmen. Dieser Prozess ist teils an Entscheidungen geknüpft, teils intuitiv durch Aufmerksamkeitsreize gelenkt. Während Ersteres nach Thomas Stölzel mit Verantwortung zu tun hat,²³ basiert letzteres auf unterbewussten Präferenzen unserer Gehirnstruktur. Im Zusammenspiel dieser beiden Modi findet eine dynamische Wechselwirkung bewusster und unbewusster Prozesse statt, welche die Dichotomie zwischen inneren und äußeren Wahrnehmungseinflüssen aufweicht. Bemerkenswert ist, dass sich die Blickbewegung in *Neither* nach anfänglicher Unruhe verlangsamt, gewisse Automatismen wie Verkürzung der Aufmerksamkeitszeitfenster und die Erhöhung der Blickbewegungsfrequenz durch den Ansturm des Auffälligen deaktiviert zu sein scheinen.

Ohne an dieser Stelle einen Exkurs über Entwicklung und Auswirkung der Phänomenologie von Edmund Husserl bis Maurice Merleau-Ponty geleistet zu haben, möchte ich den daran für meine Untersuchungen zentralen

21 Die mangelnde wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Energie kritisiert auch Sabine Huschka in dies., *High Energy – Low Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz*, in: Barbara Gronau (Hg.), *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld 2013, S. 201–221, S. 203. Auch Hans-Thies Lehmann betont die Relevanz von Energie in der Auseinandersetzung mit Tanz: „[Den Tanz] kennzeichnet drastisch, was im postdramatischen Theater überhaupt gilt: er formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert Energie, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar.“ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt ³2005, S. 371. (Hervorhebung im Original.)

22 „Lokale Sättigungseffekte sorgen [...] dafür, dass der Blick nie lange auf einer Stelle ruht.“ Max J. Kobbert, *Wahrnehmen ist die halbe Kunst*, in: Hellmuth Metz-Göckl (Hg.), *Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie*, Bd. 1, Wien 2008, S. 233–259, S. 242.

23 „Das bringt den Aspekt der Verantwortung mit ins Spiel. Was auch immer wir wahrnehmen mögen, es ist unser Blick, unsere Sichtweise, unsere Wahrnehmungs-Entscheidung.“ Thomas Stölzel, *Staunen, Humor, Mut und Skepsis. Philosophische Kompetenzen für Therapie, Beratung und Organisationsentwicklung*, Göttingen 2012, S. 135.

Aspekt der Epistemologie mit Martin Carrier zusammenfassen: „Das Jetzt ist keine Eigenschaft der physikalischen Zeit, sondern eines erlebenden Wesens. ‚Werden‘ ist damit epistemologisch bestimmt, als Folge des Eintretens ins Bewusstsein, nicht ontologisch, als Folge des Eintretens in die Wirklichkeit.“²⁴ Auf die Rezeption von Tanz übertragen, würde die Formulierung lauten: Die Bestandteile einer Choreographie sind als Folge des Eintretens ins Bewusstsein des Zuschauers bestimmt, nicht als Folge des Erscheinens innerhalb einer Aufführung. Der Rückbezug auf das Selbst und die damit einhergehende Verunsicherung bezüglich der Erfüllung seiner Seherwartung sowie bezüglich der Erwartungen, die wiederum an ihn als Sehenden gestellt werden, kann folglich als Möglichkeit begriffen werden.

Errungenschaft statt Unvermögen: Der Moment des Verpassens

Die von Enthierarchisierung und Dynamisierung geprägten Verständnisse von Choreograph und Zuschauer formulieren auch einen notwendigen Wandel in der Auffassung von Dramaturgie. Die Feststellung, dass vom Künstler keine Intention ausgeht, entzieht dieser ihre vermittelnde Grundlage. Gerade dadurch jedoch, dass das ‚Wie‘ der Erfahrung gegenüber dem ‚Was‘ der Erfahrung in den Vordergrund rückt, kommt der Dramaturgie eine neue Relevanz zu. Dies setzt voraus, dass auch im Bereich der Dramaturgie von einem Vollständigkeitsanspruch Abstand genommen wird und das Verpassen gemäß Bernhard Waldenfels nicht als Defizit eingestuft wird, sondern als „Entzugsbereich, von dem die Erfahrung unweigerlich ausgeht.“²⁵ Infolgedessen stellt sich die Frage, ob die Entwicklung einer Dramaturgie des Verpassens hilfreich sein kann, um die Schnittstelle von Choreograph und Zuschauer in Gestalt der suchenden Entscheidungsfindung darzustellen. In doppelter Hinsicht paradox, könnte dies jenem ‚Dritten‘, was sich nach Rancière zwischen Künstler und Rezipient herstellt, entsprechen. Von zentraler Bedeutung ist dabei, das Verpassen als zu integrierenden, nicht als zu überbrückenden Moment zu betrachten. Darin würde die Abgrenzung zur Gestalttheorie und zu Ergänzungsstrategien im Zusammenhang mit der Ästhetik der Abwesenheit bestehen.

Als Konsequenz dieser Überlegungen kann eine Dramaturgie des Verpassens als seismographisches Instrument definiert werden, das mittels Aufwertung des Unbestimmten und Infragestellung der Seherwartung zu einer Toleranz gegenüber der Konfrontation mit Überforderung ermutigt und somit Voraussetzungen für eine Erweiterung der Wahrnehmungserfahrung schafft. Die Dramaturgie des Verpassens berücksichtigt die Beschaffenheit der Wahrnehmung im Umgang mit Simultaneität und ist produktions- und rezeptionsantizipierend angelegt. Antizipation setzt Einfühlung voraus, weswegen eine Positionierung zu Fragen nach energetischer Qualität und der Erfassung von Zuständen unerlässlich ist. Was kann ein Körper tun?²⁶ Dieser Frage sollte sich auch die Dramaturgie stellen.

²⁴ Martin Carrier, *Raum–Zeit*, Berlin 2009, S. 111.

²⁵ Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M. 2004, S. 160f.

²⁶ Vgl. André Lepecki: „Gäbe es einen Beitrag, den ich zur Tanzwissenschaft leisten dürfte, dann die Überlegung, inwiefern Choreographie und Philosophie sich der gleichen politischen, ontologischen, physiologischen und ethischen Frage stellen, die Deleuze, auf Spinoza und Nietzsche folgend, erneut erhebt: Was kann ein Körper tun?“ André Lepecki, *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin 2008, S. 14f.

Varianten der Wiederholung. Aufführungs- und Inszenierungsanalyse zur Untersuchung von Gerichtsdarstellungen im Gegenwartstheater

Géraldine Boesch

Im deutschsprachigen Gegenwartstheater erfreuen sich Darstellungen von fiktiven und realen Gerichtsverhandlungen großer Beliebtheit. So experimentierte beispielsweise der Schweizer Theaterregisseur Milo Rau in den Produktionen *Zürcher Prozesse* (2013), *Moskauer Prozesse* (2013) oder *Das Kongo Tribunal* (2015) mit dokumentarischen Rechtsprechungsformaten. Rau erklärte 2013 anlässlich der Exkursion *Real Places: Ins Gericht mit Milo Rau* im Rahmen der Basler Dokumentartage eine öffentliche Verhandlung am Basler Strafgericht zur Theateraufführung. Das Regiekollektiv Rimini Protokoll spielte diesen theatralen Streich bereits 2004, als es in *Ortstermin* während mehrerer Tage mit einem Theaterpublikum Gerichtsverhandlungen in Berlin besuchte.¹ Die daraus gewonnenen Erfahrungen und Beobachtungen ließ Rimini Protokoll in den „Meta-Prozess“² *Zeugen, ein Strafkammerspiel* (2004) einfließen, in welchem „Experten des Alltags“³ und professionelle SchauspielerInnen mitwirkten. Yan Duyvendak und Roger Bernat vermengten in *Please, Continue (Hamlet)* (2011) Realität und Fiktion, indem sie den Shakespeare-Klassiker *Hamlet* und ein reales Verbrechen in einen Gerichtsfall zusammenführten, welcher nach der geltenden Rechtspraxis des Gastspielortes auf der Bühne prozessiert wird. Unter Einberufung eines Geschworenengerichts aus Zuschauenden verhandeln zwei professionelle DarstellerInnen mit AnwältInnen und RichterInnen aus der Region des Aufführungsortes über die Schuldigkeit Hamlets an Polonius' Tod. Am Beispiel von *Please, Continue (Hamlet)* werde ich die unterschiedlichen Anwendungsmöglichkeiten von Inszenierungs- und Aufführungsanalyse konkret sichtbar machen – die Vergleichbarkeit der Untersuchung von Theaterinszenierungen und Gerichtsverfahren stehen hierbei im Zentrum. Um dies zu leisten, muss zuerst ein Blick auf die theoretischen Grundlagen hinsichtlich der Unterscheidung von Aufführung und Inszenierung, beziehungsweise deren Analysen, geworfen werden.

(In-)Varianten

Die Theateraufführung ist ein transitorisches, einmaliges Ereignis – dies ist in der Theaterwissenschaft unumstritten.⁴ Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in den Anfängen der Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin, noch die rekonstruktiv-theaterhistoriografische Forschungsarbeit prägend war, gilt die

1 Stefanie Müller-Frank, *Zeugen des Alltags*, in: Der Tagesspiegel vom 09.01.2004, www.tagesspiegel.de/kultur/zeugen-des-alltags/480462.html (18.09.2015).

2 *Zeugen! Ein Strafkammerspiel*, www.rimini-protokoll.de/website/de/project_172.html (18.09.2015).

3 Dieser Begriff, der von Rimini Protokoll geprägt wurde, umfasst die Theaterarbeit mit Menschen, welche in der Regel keine Bühnenerfahrung oder Schauspielausbildung besitzen, jedoch in bestimmten Gebieten viel Erfahrung und Wissen mitbringen. Vgl. Florian Malzacher, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll*, in: Mirjam Dreysse und Florian Malzacher (Hg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007, S. 14–43, S. 23.

4 Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Wien 2005, S. 153.

erkenntnistheoretische Aufführungsanalyse seit den 1970er Jahren als Königsweg des Faches.⁵ Was jedoch eine Inszenierung ausmacht und in welcher Beziehung Aufführung und Inszenierung stehen, wurde vornehmlich um die Jahrtausendwende thematisiert und ist Gegenstand eines andauernden Diskurses.⁶ Einen bemerkenswerten Sonderfall stellt der Aufsatz *Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung* von Joachim Fiebach und Rudolf Münz dar, in welchem sich die Autoren bereits im Jahr 1974 mit dem Verhältnis von Aufführung und Inszenierung und den entsprechenden Analysen auseinandersetzen. Nach Fiebach/Münz ist die Inszenierung das – paradoxerweise nur durch die Aufführung überhaupt existent werdende – „Invariante“, Feststehende, Gleichbleibende“⁷. Die „übergreifenden festen Inhalte und gestalterischen Strukturen“⁸ werden durch wiederholte Aufführungen vermittelt und manifestieren sich somit in der Inszenierung. Folgt man den Autoren, so können nur dann Aussagen über die Inszenierung gemacht werden, sofern zumindest eine Vergleichsgröße zur besuchten Aufführung vorliegt. Dies bedeutet in der Konsequenz, dass anhand *einer* Aufführung keine Inszenierungsanalyse, sondern bloß eine Aufführungsanalyse gemacht werden kann. Christopher Balme versteht die Inszenierung als „ästhetisches Produkt“⁹ und positioniert sich damit in der Nähe von Fiebach/Münz, welche die Inszenierung ebenfalls als „theatrales Kunstwerk“¹⁰ bezeichnen. Obgleich sowohl Jörgen von Brincken und Andreas Englhart als auch Fiebach/Münz bezüglich der Inszenierung ästhetische und gestalterische Strukturen ins Zentrum stellen¹¹, stehen Brincken/Englhart einem geschlossenen Werkbegriff kritisch gegenüber.¹²

Meines Erachtens sollten jedoch nicht primär die Quellen, sondern das Erkenntnisinteresse die Methodenwahl leiten. Steht die konzeptionelle Struktur im Fokus der Untersuchung, kann es dementsprechend durchaus sinnvoll sein, eine Inszenierungsanalyse anhand *einer* besuchten Aufführung zu machen, sofern weitere Rezeptions- oder Produktionsdokumente, die Rückschlüsse auf das ‚Invariante‘ zulassen, miteinbezogen werden. Folgt man diesem Gedanken, ist es auch möglich, eine Inszenierungsanalyse anhand *einer* Videoaufzeichnung und weiteren Rezeptions- und Produktionsdokumenten zu machen. Zwar können so keine Aussagen über die performativen, ereignishaften Prozesse der Aufführung gemacht werden, diese sind für das Erkenntnisinteresse der Inszenierungsanalyse aber ohnehin wenig gewinnbringend. Fokussiert die individuelle Fragestellung hingegen

5 Erika Fischer-Lichte, Paradigmenwechsel oder ‚turns‘? Zur Theorieentwicklung in den Geisteswissenschaften seit den 1960er Jahren, in: Andrea Sakoparnig, Andreas Wolfsteiner und Jürgen Böhm (Hg.), Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften, Berlin 2014, S. 87–104, S. 92.

6 Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.), Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst, Berlin 2004; Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004; Guido Hiß, Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, Berlin 1993; Franz Wille, Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse, Frankfurt a.M. 1991; Renate Möhrmann (Hg.), Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, Berlin 1990.

7 Joachim Fiebach und Rudolf Münz, Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung, in: Helmar Klier (Hg.), Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis, Darmstadt 1981 (Nachdruck des Aufsatzes von 1974), S. 310–326, S. 315.

8 Ebd., S. 314.

9 Christopher Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin 2003, S. 82.

10 Ebd.; Joachim Fiebach und Rudolf Münz, Thesen, S. 315.

11 Jörgen von Brincken und Andreas Englhart, Einführung in die moderne Theaterwissenschaft, Darmstadt 2008, S. 107; Joachim Fiebach und Rudolf Münz, Thesen, S. 312.

12 Jörgen von Brincken und Andreas Englhart, Einführung, S. 107.

performative und phänomenologische Aspekte, ist – sofern eine Aufführung besucht worden ist¹³ – eine Aufführungsanalyse indiziert.

Theater und Gericht

Um zu untersuchen, auf welche Gerichtsbilder im Gegenwartstheater referenziert wird und welche szenischen Mittel zur Darstellung eingesetzt werden, sind Analysemethoden vonnöten, die es erlauben, Theateraufführungen und Gerichtsverhandlungen zu vergleichen. Gerichtsprozesse laufen stets nach einem strikten Schema ab, welches im Strafrecht – meist in einer Strafprozessordnung – festgelegt ist. Letztere liefert die zugrundeliegende Dramaturgie für jeden Strafprozess. Das Invariante des Ablaufs, welches in Form der Dramaturgie prospektiv oder in Form der Inszenierungsanalyse retrospektiv erschlossen werden kann,¹⁴ ist durch diesen Gesetzestext bereits geläufig. Die Inszenierungsanalyse eignet sich für die Untersuchung von Gerichtsdarstellungen im Theater generell besser, da ein Vergleich zwischen den invarianten Strukturen eines Gerichtsprozesses und jener einer Inszenierung ermöglicht wird. Bei der Untersuchung einer Gerichtsverhandlung ist das Gleichbleibende schon bekannt – die Variante, das Einmalige, das Performative treten ins Zentrum des Interesses. Für die Untersuchung von Verhandlungen ist daher eine Aufführungsanalyse angezeigt.

Weshalb kann die Methode der Aufführungsanalyse auf eine Gerichtsverhandlung angewandt werden? Auf den ersten Blick scheinen die Zwecke von Theater und Gericht gegensätzlich. Im Gericht wird Recht gesprochen; dieser Sprechakt verschafft den Gesetzen innerhalb der Gesellschaft Geltung. Theateraufführungen hingegen weisen sich unter anderem dadurch aus, dass sie graduell konsequenzvermindert sind.¹⁵ Das Gerichtsverfahren will durch eine Verhandlung zu einem Urteil gelangen – die Theateraufführung findet zum Zwecke der Schau statt.¹⁶ Doch auch das Gericht braucht nichtinvolvierte BeobachterInnen, um Distanz und Transparenz zu wahren: Theateraufführungen wie auch üblicherweise Gerichtsverfahren von Rechtsstaaten sind daher öffentlich zugänglich.¹⁷ Die zeitlich klar begrenzte, leibliche Ko-Präsenz der an den Vorgängen aktiv und passiv Beteiligten ist in der Regel sowohl für Gerichtsprozesse als auch für Theater konstitutiv.¹⁸ Das Gericht und das institutionalisierte (Stadt-)Theater sind in baulichen Aufführungsarchitekturen repräsentiert, welche die Verbindung zur Außenwelt möglichst unterbinden.¹⁹ Das Tragen von Kostümen, beziehungsweise von Roben und Perücken im Gericht, wie auch das Schwingen des Richterhammers sind in manchen Ländern gängige Praxis und wirken theatral. Christel Weiler zufolge ist die Aufführungsanalyse „eine am Theater geschulte Wahrnehmung von als ‚theatral‘ zu

13 Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen 2010, S. 70.

14 Obschon sich Kotte nicht explizit zum Verhältnis von Inszenierungsanalyse und Dramaturgie äussert, präzisiert er die Beziehung zwischen Dramaturgie und Aufführungsanalyse. Laut Kotte widmet sich die Dramaturgie „zukünftigen Schauereignissen“, die Aufführungsanalyse hingegen „vergangenen Schauereignissen“. Die Aufführungsanalyse und die Dramaturgie stehen in einem reziproken Verhältnis, da durch zahlreiche Aufführungsanalysen ein „Fundus von Kenntnissen für die Vorbereitung zukünftiger Schauereignisse“ entstehe. Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 202.

15 Zu szenischen Vorgängen vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15–61.

16 Vgl. Cornelia Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a.M. 2011, S. 22; Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 45–47.

17 Vgl. Cornelia Vismann, *Medien*, S. 75.

18 Vgl. Elise von Bernstorff, *Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts*, in: Regula Valérie Burri [u.a.] (Hg.), *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeit und performative Künste*, Bielefeld 2014, S. 281–300, S. 282–286.

19 Vgl. Cornelia Vismann, *Medien*, S. 40.

bezeichnenden Phänomenen in der Welt“²⁰. Die Aufführungsanalyse eignet sich folglich nebst der Analyse von Theateraufführungen auch für die Untersuchung von Gerichtsverfahren.

Please, Continue (Hamlet)

*Please, Continue (Hamlet)*²¹ in der Kaserne Basel beginnt mit der Begrüßung des Publikums durch den Regisseur Yan Duyvendak: Die Zuschauenden werden darüber informiert, dass die anschließende fiktive Gerichtsverhandlung nach geltendem Schweizer Strafrecht stattfände, jedoch anstelle von drei Tagen nur drei Stunden dauern würde. Dem Publikum wird überdies klargemacht, warum es im Foyer Vor- und Nachname zu Protokoll geben musste. Aus den Zuschauenden werden nach der Verhandlung acht Personen gemäß dem Zufallsprinzip ausgewählt, die als Geschworene ein Urteil über den Beschuldigten fällen werden. Spätestens nach der Anklageverlesung ist klar: Hamlet wird beschuldigt, Polonius, den Vater seiner Ex-Freundin Ophelia, mit Vorsatz erstochen zu haben. Dem zu verhandelnden Fall liegen sowohl eine literarische Vorlage – die ersten drei Akte von Shakespeares *Hamlet* – wie auch ein realer Mordfall zu Grunde, der vor einigen Jahren in Marseille begangen wurde. Während Duyvendak das Publikum bezüglich der Benutzung der zu Beginn ausgehändigten Notizblöcke und Bleistifte instruiert, nimmt das Gerichtspersonal an den dafür vorgesehenen Tischen Platz. Die mit Tischen und Stühlen ausgestattete, aber ansonsten karge Bühne wird von drei Seiten von Publikumstribünen umfasst und schließt nach hinten an die feste Theaterwand ab. Vor dieser Wand sitzt der Gerichtspräsident auf einem Podest an einem Tisch. Rechterhand befindet sich auf derselben Höhe ein kleineres Tischchen, an dem sich der Weibel – der Gerichtsdiener – niederlässt. Auf der linken Seite des Richtertisches stehen zwei weitere Tische für die Staatsanwältin sowie für Ophelia und deren Anwältin. Gegenüber den beschriebenen Tischen befindet sich die Verteidigung. An diesem Tisch haben Hamlet und sein Anwalt Platz genommen. Im Laufe der Performance werden ein ortsansässiger psychiatrischer Sachverständiger und eine Zeugin – es handelt sich um Hamlets Mutter Getrude – in die Mitte der Bühne treten und mit dem Rücken zum Publikum zum Gerichtspräsidenten sprechen. Da die Anklageverlesung, Zeugenaussagen und Plädoyers gemäß der Schweizer Strafprozessordnung (StPO) erfolgen, bleibt kaum dramaturgischer Spielraum. Die Funktionen des Gerichtspräsidiums, der Verteidigung und der Staatsanwaltschaft werden von lokalen JuristInnen übernommen. Ein Basler Psychiater tritt als Sachverständiger auf und verliest sein Gutachten über Hamlet. Die JuristInnen erhalten zur Vorbereitung ihrer Argumentation – wie im Gerichtsalltag üblich – eine umfangreiche Strafakte, die in diesem Fall von Bernat und Duyvendak zusammengestellt wurde. Darin enthalten sind Zeugenaussagen und Obduktionsberichte, bei welchen die Eigennamen geschwärzt und durch Shakespeares Figurennamen ersetzt wurden. Zudem finden sich darin Tatortfotografien und das erwähnte psychiatrische Gutachten über Hamlet. Ob es sich hierbei um ‚Mockumente‘ oder um modifizierte authentische Dokumente handelt, ist nicht klar. Diese Akte liegt im Eingangsbereich des Theaters für das Publikum aus.

20 Christel Weiler und Frank Richarz, Aufführungsanalyse und Theatralanalyse – ein Dialog, in: Erika Fischer-Lichte [u.a.] (Hg.), Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse, München 2012, S. 253–261, S. 257.

21 Ich besuchte die Aufführung am 22. Januar 2014 in der Kaserne Basel.

Die drei Figuren Hamlet, Ophelia und Getrude, markiert durch gelbe T-Shirts mit aufgedrucktem Rollennamen und Beruf, werden von professionellen SchauspielerInnen im psychologisch-realistischen Stil gespielt. Die Figuren sind jedoch nicht mit jenen aus Shakespeares Drama identisch: Während Shakespeares Figuren dem dänischen Adel entstammen, leben die gleichnamigen Figuren in *Please, Continue (Hamlet)* in einfachen sozioökonomischen Verhältnissen in einem nicht näher definierten Vorort und sind in ihrem Umfeld Armuts- und Drogenkriminalität ausgesetzt. Die Geschichte, die sich während der Verhandlung entfaltet, scheint gleichzeitig bekannt und fremd – sie ist gespickt mit Referenzen und Zitaten aus der literarischen Vorlage und gleicht dennoch einer Hauptmann'schen Milieu-Studie. Nach der Beratung der Geschworenen wird das Urteil vom Gerichtspräsidenten verlesen: Hamlet wird der vorsätzlichen Tötung schuldig gesprochen. Das Strafmaß beträgt sieben Jahre Haft, außerdem muss sich Hamlet einer ambulanten Suchtbehandlung unterziehen und CHF 20'000 Genugtuung an die Privatklägerin Ophelia entrichten.

Please, Continue (Hamlet) ist eine Task-Performance. Die Figuren, geformt aus Fiktion und Realität, bilden eigenständige Entitäten: Die Aufgabe der SchauspielerInnen während der Performance ist es, ein möglichst kongruentes und authentisch wirkendes Bild an körperlichen Reaktionen wie Mimik und Gestik sowie Aussagen zu erschaffen. JuristInnen und PsychiaterInnen vollführen die gestellte Aufgabe, welche sich größtenteils wenig von ihrer üblichen Arbeitstätigkeit unterscheidet, vor einem Theaterpublikum. Wie und mit welchen Worten das Gerichtspersonal seine Aufgabe erfüllt, steht ihm frei. Indem jede Zuschauerin und jeder Zuschauer potentiell Teil des Geschworenengerichts ist, erhält auch das Publikum eine Aufgabe: aufmerksam und kritisch zu beobachten und fleißig Notizen anzufertigen. Durch diese Tasks sind inszenatorische Aspekte fixiert, welche das freie Sprechen und Agieren umrahmen.

Verschiedene Anteile von Performance und Inszenierung machen die Methodenwahl so komplex, dass *ein* Instrument zur Untersuchung von konzeptuellen und ereignishaften Aspekten nicht ausreicht – vielmehr sollen sich Aufführungs- und Inszenierungsanalyse in ihrem spezifischen Erkenntnisinteresse ergänzen. Im Folgenden wird anhand einiger szenischer Beispiele aufgezeigt, welche Aspekte mittels der Aufführungs- beziehungsweise der Inszenierungsanalyse konkret untersucht werden können.

Methodische Anwendungsbereiche: Aufführungsanalyse

Durch die Aufführungsanalyse können einmalige, nicht wiederholbare Ereignisse, die sich durch die Konstellation im Hier und Jetzt der Aufführung ergeben, untersucht werden. So wurde ich bei der von mir besuchten Vorstellung in der Beratungspause Zeugin einer interessanten Begebenheit: Als die durch die Beratung der Geschworenen bedingte halbstündige Pause für die ZuschauerInnen zu Ende war, strömte das Publikum vom Hof wieder zurück in den Theatersaal. Während es noch dabei war, Platz zu nehmen, kamen bereits einige Geschworene nach vorne und wollten sich auf der ersten, bisher freigebliebenen Sitzreihe auf der linken Seite der Spielfläche hinsetzen. Plötzlich eilte Yan Duyvendak, der sich zuvor unter das Publikum gemischt hatte, herbei und schickte die Geschworenen hinter die Bühne zurück. Nachdem im Saal Ruhe eingekehrt war, traten die Geschworenen in geschlossener

Formation als Gruppe auf die Bühne und setzen sich an den Rand der Spielfläche. Dieser gemeinsame Einmarsch hinterließ einen tieferen Eindruck als das langsame Eintreten einzelner Personen während der Pause. Duyvendak hat folglich diesen effektvollen Auftritt vorgesehen, musste aber während der Aufführung korrektiv eingreifen. Dies führt vor Augen, dass gewisse Wirkungen, wie beispielsweise die Spannung vor der Urteilsverkündung, sehr bewusst gesetzt sind.

Auf der Ebene der Wirkungsästhetik veränderte die Anwesenheit von potentiellen Geschworenen das Verhalten der AnwältInnen. Es war nicht mehr primär ihre Aufgabe, die Sachlage argumentativ zu vertreten, sondern die Geschworenen ‚abzuholen‘. Während die Zeugen- und Expertenaussagen mit dem Rücken zum Publikum vorgetragen wurden, sprachen die AnwältInnen zum und für das Publikum. Sie bauten pathetische Sprechpausen ein, berührten, wie zufällig, liebevoll die Schultern der MandantInnen oder appellierten während des Plädoyers an die wichtige Verantwortung der Geschworenen. Bei diesen Vorgängen wurde deutlich, dass der Aspekt der Schau überwog. Das Publikum setzte sich zu großen Teilen aus ortsansässigen JuristInnen zusammen, die sich meist zu kennen schienen und sich zunickten oder mit Händedruck begrüßten. Wie ich einigen Gesprächen entnehmen konnte, waren viele gekommen, um ihre Mitarbeitende, Vorgesetzten, ProfessorInnen, Verwandten oder FreundInnen auf der Bühne zu sehen. Diese homogene Zusammenstellung des Publikums aus dem Umfeld der AkteurInnen ist charakteristisch für Volkstheateraufführungen, jedoch in der Kaserne Basel, dem größten Zentrum für die freie zeitgenössische Theater-, Tanz- und Performanceszene in der Nordwestschweiz, ein eher ungewöhnliches Phänomen. Während im Amateurtheater der Reiz für das Publikum häufig darin besteht, eine Person in einer ihr völlig atypischen Rolle zu sehen, beispielsweise den Pfarrer als liebestollen Junggesellen, wollte das Publikum von *Please, Continue (Hamlet)* Zeuge werden, wie sich die Person bei der Ausübung ihrer beruflichen Tätigkeiten in einem theatralen Rahmen schlagen wird.

Methodische Anwendungsbereiche: Inszenierungsanalyse

Dank der Inszenierungsanalyse kann der dramaturgische Ablauf sowie die Strukturierung von Auf- und Abtritten, Sprechfolgen und Ähnlichem mit der Strafprozessordnung verglichen werden. Besonders spannend wird es dann, wenn Abweichungen vom Gesetzestext vorliegen. In der von mir besuchten Aufführung in der Kaserne Basel wurden acht Geschworene aus dem Publikum berufen. Allerdings existieren Geschworenengerichte seit der Einführung der Schweizerischen Strafprozessordnung (StPO) im Jahre 2011 in der gesamten Schweiz nicht mehr.²² Das Abweichen vom Gesetzestext geschieht hier bewusst: Abgebildet wird keine gegenwärtige, sondern eine vergangene, dem Publikum vor allem aus der medialen Darstellung aus amerikanischen Filmen und Serien bekannte Praxis. In Berlin wurden statt eines Geschworenengerichts zwei Schöffen (Laienrichter) berufen,²³ was wiederum der geltenden deutschen Rechtspraxis entspricht²⁴ – der Bruch mit der Strafprozessordnung ist folglich kein konzeptioneller. Die

22 Neue Prozessordnungen treten am 1. Januar 2011 in Kraft, www.ejpd.admin.ch/ejpd/de/home/aktuell/news/2010/2010-03-31.html (18.09.2015).

23 Hartmut Krug, Verlängerter Fehlstart in Berlin (Deutschlandfunk am 01.07.2014), www.deutschlandfunk.de/theaterfestival-foreign-affairs-verlaengerter-fehlstart-in.691.de.html?dram:article_id=290639 (18.09.2015).

24 Gerichtsverfassungsgesetz (GVG) §§ 28–58, www.gesetze-im-internet.de/gvg/index.html (18.09.2015).

Partizipationsmöglichkeit des Publikums besteht bei allen Aufführungen, die Form der Partizipation ist indes variabel.

Die Szenografie orientiert sich an der in der Schweiz üblichen räumlichen Anordnung im Gerichtssaal; wirkungsästhetische Aspekte kamen bei der szenischen Gestaltung jedoch ebenfalls zum Tragen. Bei der ersten Aufführung in Genf stand der Tisch des Gerichtspräsidiums auf einem hohen Podest und auch der Tisch der Staatsanwaltschaft wurde leicht erhöht positioniert. Alle Tische wurden mit schweren, schwarzen Tüchern verhangen. Das Testpublikum nahm die feierliche Ausstattung als ‚theaterhaft‘ war. Aufgrund dieser Wahrnehmung ging das Publikum davon aus, dass der gesprochene Text von den SchauspielerInnen und den JuristInnen auswendig wiedergegeben wurde. Um der Performance den Eindruck von Unfertigkeit zu verleihen, arbeiteten Duyvendak und Bernat in der Folge mit blanken Biertischen. Zudem wurde der Tisch der Staatsanwaltschaft dem Niveau der anderen Tische angepasst, nur der Tisch des Gerichtspräsidiums blieb leicht erhöht.²⁵ Doch nicht nur in der Szenografie findet sich eine solche Authentifizierungsstrategie.

Die Kenntlichmachung der SchauspielerInnen durch gelbe T-Shirts mit den jeweiligen Namen der Figuren und dem Beruf der Personen auf dem Rücken stellt eine Invariante dar. Diese Hervorhebung soll die Trennung zwischen professionellen SchauspielerInnen und professionellem Gerichtspersonal auf der Bühne verdeutlichen. Durch die Markierung der SchauspielerInnen erfolgt eine gleichzeitige Nicht-Markierung der JuristInnen und Sachverständigen. Dies kann den Eindruck erwecken, dass jene keine Figuren spielen, sondern sich selbst darstellen.

Bevor das Urteil vom Gerichtspräsidenten verlesen wird, tritt Duyvendak auf und setzt das zu verkündende Urteil in einen größeren Kontext: So erfährt das Publikum, dass die Urteile von Land zu Land, von Spielort zu Spielort, ja sogar von Aufführung zu Aufführung jeweils massiv variieren. Durch das empirisch breit abgestützte Spektrum an gefällten Urteilen von Freispruch über Schadensersatz hin zu mehrjährigen Haftstrafen wird die Subjektivität der Rechtsprechung hervorgehoben.²⁶ Obwohl die Strafprozessordnung schweizweit gilt und die Anklagepunkte und die Beweislage unverändert sind, wird aufgrund der einzigartigen Zusammensetzung der beteiligten AkteurInnen und Zuschauenden stets ein anderes Urteil gefällt. Durch die Wiederholung des Invarianten rückt gerade das Variante in den Vordergrund.

²⁵ Yan Duyvendak, Please, Continue (Hamlet). On Tour (2014), S. 7, www.duyvendak.com/files/PCHjournal100eme.pdf (18.09.2015).

²⁶ Die Performance wurde seit der Uraufführung im Jahr 2011 121-mal in neun Ländern sowohl in Theaterräumen als auch in Gerichtssälen aufgeführt. Géraldine Boesch, Notat während der Aufführung von Please, Continue (Hamlet), Privataarchiv GB, 22.01.2014.