



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Hemimetabole Rituale in der
Experimentalmusikszene.

Eine Analyse von Arbeiten von Matija Schellander, Susanna
Gartmayer, Brigitta Bödenauer, Max Bogner und Pia Palme“

verfasst von

Réka Kutas

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Dr. Birgit Peter

DANK an Barbara Anna Husar, Salah Addin, Johan Simonsen, Sasha Davydova, Gloria Höckner, Aleksandar Djordjević, Wolf Samsa, Uli Rois, Eric Arn, Daniel Benedek, Benedek Kutas und meinen Eltern Bálint und Erika Kutas für essentiellen Austausch in letzter Zeit.

Ich könnte noch viel mehr Menschen namentlich Dank aussprechen, die mich begleitet haben und mir wertvollen Austausch gegönnt haben, aber der Platz würde nicht reichen.

Dank an meine Großmütter für die Kategorienlosigkeit.

Dank auch an die Künstler_innen Pia Palme, Max Bogner, Matija Schellander, Susanna Gartmayer und Brigitta Bödenauer ohne deren Arbeit und ohne deren Zusammenarbeit mit mir diese Arbeit nicht hätte entstehen können.

Dank an meine Betreuerin Birgit Peter und Dank an Genia Enzelberger.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung S. 5

Performance-Hybridformen - *Sphäre der Reduktion* und *Sphäre der Rekontextualisierung* - Übergangsrituale nach Arnold van Gennep – Hemimetabolismus – Expansion des Systems oder dessen Selbsteobachtung.

II. Ritual, Theater und Performance S. 9

Verflechtung zwischen Theaterwissenschaft und wissenschaftlicher Ritualforschung - das Performative ist seit den 1980er Jahren in Ausdehnung begriffen – Rituale als Übergangserfahrung.

II.1. Latente Bedeutungen des Performativen S. 14

II.1.1. Matija Schellander Sequenzanalyse S. 15

II.1.1.2. Max Bogner Sequenzanalyse S. 16

II.1.1.3. Susanna Gartmayer Sequenzanalyse S. 16

II.1.1.4. Pia Palme Sequenzanalyse S. 17

II.2. Liminale Dimension in Ritual und Theater S. 18

Liminalität – Liminalität – Etablierung einer Parallelzeit durch Ritual und Theater.

II.3. Musik als spezifisches Mittel der Liminalität S. 21

Physiologische Affizierung der Musik – Resonanz – 'the need of every soul in the audience' – Improvisation.

III. Erlebnisorientierung in der Gesellschaft S. 24

Industrielle Revolution – Teilung: Arbeits- und Freizeit – Erlebniskonsum – Individualisierung – Organisationsformen der Verantwortung – sakrale und profane Arbeit.

III.1. Performative Prozesse im Ausstellungskontext S. 29

Intersubjektive Situationen in bildender Kunst – Prozessualität in der Kunst der 1950er Jahre – Objektumgebung als Schauplatz

IV. Exkurs: Liturgisches Gerät – performatives Potenzial von Objekten S. 32

V. Übergangsritual holometabol/hemimetabol S. 34

Verlust in der Sphäre der Reduktion – Immersion in der Sphäre der Rekontextualisierung – Statuslosigkeit in der Beschneidungsschule in Angola – Holometabole&Hemimetabole Transformation – Zusammenwirken von Reduktion und Rekontextualisierung in der Schwellenphase

VI. Die Bühne als Ort der Hybris S. 43

Akteure-Zuschauer-Einteilung als Konstituens der performativen Situation – Akteure als Objekt des Angesehenwerdens oder als Subjekt der Selbstermächtigung – Evozierung des Unsichtbaren

VII. SPHÄRE DER REDUKTION - Matija Schellander und Max Bogner

Phänomenaler Körper - Reduktion der codierten Semiotizität – Butoh – Postdramatisches Theater – *Ordnung der Präsenz* – Repetition als Mittel der Reduktion von 'Bedeutung' – Entkörperlichung durch Maschineneinsatz – Ausstellen der körperlichen Leistungsfähigkeit – Fokus: performativen Gesamtsituation

VII.1. Der Körper in Sinn-Pause als reduktionistisches Element S. 48

VII.2.1. Repetition als Mittel der Reduktion - *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene.* S. 55

VII.2.2. Leistung für die Reduktion - *The Drill* S. 60

VIII. SPHÄRE DER REKONTEXTUALISIERUNG - Pia Palme und Susanna Gartmayer/Brigitta Bödenauer

Identitätslosigkeit durch Maskierung als Erweiterung der Freiheit – Reenactment – die Maske: physisches Objekt als etwas Innerliches – Stilisierung in Camp – komplexere Beziehung zum 'Ernsthaften' – *Ordnung der Repräsentation* – Infragestellung der Parameter von Wirklichkeitskonstruktion.

VI.1. Verkleidung und Ahninnen - *Sor Juana Re-enacted* S. 66

VII.2. Immersion durch Verkleidung - *Die Superheldinnen* S. 71

VII.3. Angliederungsphase und Rekontextualisierung S. 79

IX. Oszillierende Wahrnehmung S. 80

Oszillation in der Ordnung der Präsenz – scharf gestellter Blick – Oszillation zwischen Präsenz und Repräsentation – Bedeutungsweitwinkel

X. Exegese S. 82

Die *Sphäre der Reduktion* als vorherrschendes Paradigma des Postdramatischen Theaters und der Kunstdiskussion – Reduktion und Rekontextualisierung als Tendenzen – *Planningtorock* und *FKA Twigs*

XI. Ausblick S. 85

Fokus in der Reduktionssphäre – Immersion in der Rekontextualisierungssphäre – Inblicknahme der Rekontextualisierungssphäre

XII. Quellenverzeichnis S. 87

XIII. Anhang

XIII.1.1. Abstract S. 96

XIII.1.2. Abstract English S. 97

XIII.2. Lebenslauf S. 98

XIII.3. Interviews

XII.3.1. Gespräch mit Pia Palme S. 99

XII.3.2. Gespräch mit Max Bogner S. 110

XII.3.3. Gespräch Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer S. 121

XII.3.4. Gespräch mit Matija Schellander S. 134

I. Einleitung

Performance-Hybridformen - *Sphäre der Reduktion* und *Sphäre der Rekontextualisierung* - Übergangsrituale nach Arnold van Gennep - Hemimetabolismus – Expansion des Systems oder dessen Selbsteobachtung.

Ritual, Theater und Performance sind seit langer Zeit miteinander verbundene Sphären, sowohl theoretisch als auch praktisch. In vorliegender Arbeit werden fünf Konzerte zeitgenössischer experimenteller Musik auf ihr rituelles Potenzial hin untersucht. Die Besonderheit und der gemeinsame Nenner der fünf Aufführungen ist ihre Hybridform, angesiedelt zwischen Konzert, Performance und Theater. Mit dem Entwurf des dualistischen Schemas der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* nehme ich die Systematisierung der performativen Strategien der fünf Aufführungen vor. Untersucht werden eine Solo-Performance von Max Bogner, zwei Stücke von Matija Schellander, *The Drill* und *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene. dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen und war zufrieden*,¹ ein Konzert von Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer mit dem Titel *Die Superheldinnen* und die Performance *Sor Juana re-enacted* von Pia Palme.

Die Pianistin Manon-Liu Winter konstatierte bereits vor zwölf Jahren in der Publikation *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik*², die 2001 im Rahmen des V:NM-Festivals für neue Musik³ in Graz entstand und 2002 publiziert wurde, einerseits das Zusammenfließen verschiedener musikalischer Disziplinen und andererseits die Emergenz neuartiger Entwicklungen in der Aufführungspraxis:

„In den letzten Jahren haben sich in der Elektronik, freien Improvisation und Komposition neue Qualitäten entwickelt: neue Räume werden musikalisch besetzt, neue Aufführungsmodi geschaffen und vor allem gibt es viele MusikerInnen, die wieder gleichermaßen improvisieren/komponieren/interpretieren und sich mit dem Grenzbereich von elektronischem und instrumentalem Klang beschäftigen.“⁴

Das verbindende Element zwischen Schellander, Bogner, Bödenauer, Gartmayer und Palme ist, dass sich alle in der experimentellen Musikszene bewegen. Diese Szene hat ein spezialisiertes Publikum, Aufführungsorte sind häufig nur

1 Der Stücktitel ist absichtlich klein geschrieben.

2 Schimana, Elisabeth, Gründler, Josef, *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik*, Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG), Graz 2002.

3 <http://vnm.mur.at/>, V:NM ist das Kürzel von: *Verein zur Förderung und Verbreitung Neuer Musik*, Zugriff: 21.1.2015.

4 Winter, „Die Zukunft der ernsten Musik liegt in der Gegenwart“, S.61.

Eingeweihten bekannt, das musikalische Ergebnis bewegt sich häufig am Rand der Hörgewohnheiten. Manon-Liu Winter⁵, die nicht nur eine profilierte Interpretin neuer Musik, sondern auch eine der wesentlichen Wegbereiterinnen der Wiener Improvisations- und Experimentalmusikszene ist, spricht über zeitgenössische Musik als Ausdruck aktuellen Erlebens: „Die Aufführung von Kompositionen des 15.-19. Jahrhunderts kann nicht Ausdruck heutiger Lebenswirklichkeit sein. Niemand würde die Briefe seiner Urgroßeltern, und seien sie noch so poetisch oder ergreifend, als seine eigenen ausgeben.“⁶ Zeitgenössische, experimentelle Kunst als Gegenstand der Analyse zu etablieren hat den Sinn, dass sie „für die Beschreibung der untergründig sich vollziehenden Verschiebung der Wahrnehmungsformen symptomatischer“⁷ ist, als die sogenannte etablierte Kunst.

Der Differenzierung zwischen Ritual und performativer Situation, zwei Themenkomplexen, die weitläufig miteinander verwoben sind⁸, sind die Kapitel II und V gewidmet. Die Besonderheit von in Echtzeit hervorgebrachter Musik ist, dass die Musiker_innen mit dem Publikum in Austausch stehen.

„When one hears an artist, a singer of Hindu music, the first thing he does, is to tune his *tāmpura* to give one chord, and while he tunes his *tāmpura* he tunes his own soul. This has such an influence on his hearers that they can wait patiently for fifteen minutes.“⁹

Der Sufi-Philosoph Hazrat Inayat Khan beschreibt das Stimmen des Instruments nicht nur als mechanische, sondern vor Allem als mentale Vorbereitung der Aufführung. Inwiefern dieser Austausch das liminale (rituelle) Potenzial der Performance-Situation unterstützt oder hervorbringt, wird im Unterkapitel II.3. untersucht. In Kapitel III werden Erlebnisorientierung und Individualisierungstendenz in der gegenwärtigen Lebenswirklichkeit in den Fokus genommen um die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der fünf Performances zu beleuchten.

5 Homepage Manon-Liu Winter: <http://www.manonliuwinter.at/>, Zugriff: 21.1.2015.

6 Winter, Manon-Liu, 'Die Zukunft der ernsten Musik liegt in der Gegenwart', in: Shimana, Elisabeth, Gründler, Josef, *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik*, Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG), Graz 2002, S.61, siehe: <http://iem.kug.ac.at/fileadmin/media/iem/altdaten/projekte/publications/bem/bem11/bem11.pdf>.

7 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.35.

8 Vgl., Matthias Warstat, „Ritual“ in: Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2005, S.274.

9 Khan, Hazrat Inayat, *The Mysticism of Sound and Music*, Shambhala Publications, Inc., Boston 1991, S.63.

Der Ausgangspunkt für die Etablierung der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* ist das Gennep'sche Übergansritual. Arnold van Gennep (1853–1957), französischer Ethnologe¹⁰, untersuchte in seinem 1909 erschienenen Hauptwerk *Les Rites de Passage*¹¹ Rituale, in denen Übergänge „from one situation to another or from one cosmic or social world into another“¹² vonstatten gehen. Als Spezifika von Übergangsritualen stellte er drei Phasen fest und nannte sie: „rites of seperation, transition rites and rites of incorporation“¹³. Im Gegensatz zu zahlreicher Forschung, die sich auf die mittlere Phase, die Schwellenphase konzentriert, wird in vorliegender Arbeit der Fokus auf die Trennungs- und die Angliederungsphase gelegt. Bei Übergangsritualen in tribalen Gemeinschaften, die einen biographischen Wendepunkt markieren, werden in der Trennungsphase die zu transformierenden Personen aus ihrem gewohnten sozialen Umfeld entfernt. Die Funktion dieser Phase korrespondiert mit jener der *Sphäre der Reduktion*. In der Angliederungsphase werden die zu transformierenden Personen mit ihrem neuen gesellschaftlichen Status wieder in die Gesellschaft eingeführt; diese ist der Bezugspunkt für die *Sphäre der Rekontextualisierung*. Zur Veranschaulichung von Übergangsritualen recurriere ich auf die Forschung des Musikethnologen Gerhard Kubik, der in der Zeit von von August bis Dezember 1965 Tonaufnahmen bei den „Ngangela“-Volksgruppen in Angola anfertigte.

Der umfassenden Transformation bei Übergangsritualen, die mit einer irreversiblen gesellschaftlichen Statusänderung einhergeht, stehen die Ereignisse in performativen Situationen gegenüber. Für die Differenzierung dazwischen schlage ich in Kapitel IV das aus der Biologie entlehnte Begriffspaar Hemimetabol-Holometabol vor. Als Hemimetabolie wird in der Biologie die schrittweise Annäherung bestimmter Insekten vom Larvenstadium zum erwachsenen, geschlechtsreifen Tier, dem Imago bezeichnet, nachzuvollziehen beispielsweise an Heuschrecken und Libellen¹⁴. Holometabolie ist im Gegensatz dazu die vollständige Gestaltwandlung bestimmter anderer Insekten, zum Beispiel von Schmetterlingen.

10 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/229199/Arnold-van-Gennep>, Zugriff: 20.1.2015.

11 Gennep, Arnold van, *Les Rite de Passage*, Paris, Emile Nourry 1909.

12 Gennep, Arnold van, *The Rites of Passage*, Routledge, London 2004, S.9.

13 Gennep, *The Rites of Passage*, S.9.

14 http://www.naturspektrum.de/text/text_hemimetabolie.php, Zugriff: 19.1.2015.

Zwei Arten von Kulturprodukten entstehen laut Helmut Ploebst aus humansozialen Kommunikationen. Einerseits solche, „die das Überleben und Expandieren der menschlichen Spezies ermöglichen“, und zum anderen solche, „die der Beobachtung ihres Systems und seiner Umgebung dienen.“¹⁵ Er zählt Kunst zu den Kulturprodukten der zweiten Kategorie. Sich selbst als Rezipient in einer Aufführungssituation zu erleben, bedeutet demgemäß Teil eines Reflexions- und Verarbeitungsprozesses zu werden. Das Forschungsanliegen dieser Arbeit ist die Erörterung der Frage, ob Kunst, genauer, die performative Situationen auf eine Art und Weise kommunizieren, die tatsächlich nur der Beobachtung des Systems dient, oder ob sie auch immersive Funktion hat und dadurch im Kern die Expansion enthält.

Als künstlerische Einflüsse auf die musikalische Aufführungspraxis rekurriere ich unter anderem auf Hans-Thies Lehmanns Entwurf des postdramatischen Theaters, auf die Performance-Kunst der 1960er Jahre, auf Entwicklungen im postmodernen Tanz und auf Susan Sontags Camp-Konzept. Ich beziehe in die Untersuchung der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* auch Erika Fischer-Lichtes Konzept der zwei Wahrnehmungsmodi namens *Ordnung der Präsenz* und der *Ordnung der Repräsentation* mit ein. Im Zuge der Recherchen führte ich Gespräche mit den Musiker_innen, die ebenfalls einen Teil meines Materials darstellen.

Mit der Untersuchung der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* wird eine neue Lesart des Genep'schen Übergangsrituals eröffnet.

15 Ploebst, Helmut, „Das Experimentieren der Kommunikation. Warum die installative Performance als Greenspangrünspan die Kultur der Demokratie verständlich macht“, in: Karner, Karl und Samaraweeroova, Linda, *greenkasten*, Wien, Kerber 2012, S.69.

II. Ritual, Theater und Performance

Verflechtung zwischen Theaterwissenschaft und wissenschaftlicher Ritualforschung - das Performative ist seit den 1980er Jahren in Ausdehnung begriffen – Rituale als Übergangserfahrung.

Bemerkenswert ist die historische Verflechtung von Ritual und Theater. Die Kongruenz von Ritual und Theater gab immer wieder Grund für theoretische und praktische Auseinandersetzung im Feld dazwischen. So zum Beispiel im frühen 20. Jahrhundert, als Theaterwissenschaft und wissenschaftliche Ritualforschung „fast zeitgleich Kontur gewannen und von Anfang an Interesse für den Gegenstand der jeweils anderen Disziplin zeigten.“¹⁶ Die *Cambridge School of Anthropology* formierte sich in dieser Zeit und begründete die angelsächsische Linie der modernen Ritualforschung. Sie versuchte nachzuweisen, dass Ritual und Theater gemeinsame Wurzeln hätten. Die in diesem Kontext entstandenen Studien mündeten in der Konstruktion eines Modells des Ur-Rituals zu Ehren des Frühlingsdämons *einiautos-daimon*, auf welches angeblich der Dionysos-Kult zurückzuführen sei.¹⁷ Großen Bezug auf das Ritual nahmen auch die Vertreter der historischen Theateravantgarden, zum Beispiel Max Reinhardt, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski mit seinem *Armen Theater* oder Hermann Nitsch mit seinen Orgien- und Mysterienspielen.¹⁸ Die Reduktion intellektueller Deutungsvorgänge wurde angestrebt. Antonin Artaud arbeitete daran, dass „Neue, transformative Theaterzeichen [...] wie rituelle Symbole unmittelbar – d.h. energetisch, jenseits alltäglicher Codes, ohne Umweg über Interpretationsprozesse - auf Leib und Seele der Teilnehmer einwirken“¹⁹ sollten. Doch nicht nur das Ritual fand Eingang in das Theater – die Beziehung ist wechselseitig. Der Ethnologe Victor Turner, auf den ich mich im weiteren Verlauf der Arbeit häufig beziehen werde, meint:

„Wäre ich nicht früh mit dem Theater konfrontiert worden – die erste Aufführung, an die ich mich erinnere, war *Der Sturm* in der Inszenierung von Sir Frank Benson –, so wäre ich vielleicht nicht für das ›theatralische‹ Potenzial des sozialen Lebens, besonders in so einheitlichen Gemeinschaften wie den afrikanischen Dorfgemeinschaften, sensibilisiert gewesen.“²⁰

Anfang der 1980er Jahre entstand in Amerika ein disziplinübergreifendes Interesse an Ritual, welches in großem Zusammenhang mit der Emergenz des

16 Matthias Warstat, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.274.

17 Vgl. Matthias Warstat, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.274.

18 Vgl. Matthias Warstat, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.276.

19 Matthias Warstat, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.276.

20 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.11.

Performativitätsbegriffes stand. Von eben erwähntem Victor Turner erschien 1982 Der Essayband *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*; im selben Jahr wurde Richard Schechners Aufsatzsammlung *The End of Humanism* publiziert. Letzterer etablierte sich als einer der zentralen Figuren in der Gründung der damals neuen Universitätsdisziplin, der Performance Studies.²¹ Der Fokus in dieser neuen Fachdisziplin sollte auf fachübergreifender Forschung liegen:

„[...] Theaterwissenschaftler [sollten] nicht länger mehr nur Dramen und ihre Aufführungen untersuchen, sondern in Kooperation mit Ethnologen, Volkskundlern, Tanz- und Musikwissenschaftlern die unterschiedlichsten Arten von Aufführungen erforschen – von Ritualen über Spiele, Sportkämpfe, politische Veranstaltungen, soziale Verhaltensformen bis hin zu Tanz-, Musik- und Schauspielaufführungen.“²²

Schechner hatte sich theoretisch und in seiner Theaterpraxis ausgiebig mit dem Ritual auseinandergesetzt.

Anfang der 1980er Jahre wurde auch dem Begriff des Performativen von Bonnie Marranca, einer Kulturwissenschaftlerin und Herausgeberin und Lektorin von *PAJ: A Journal for Performance and Art*²³ „eine zunehmende Dominanz in der amerikanischen Kultur“²⁴ bescheinigt, und zwar in der Beschreibung alltäglicher Aktivitäten „So finde [der Begriff der Performance] unterdessen auch auf therapeutische Techniken, Sexualpraktiken, die Selbstdarstellung von Politikern und bestimmte Umgangsformen im Geschäftsleben Anwendung.“²⁵ Die englische Bedeutung des Begriffes, *performance*, bedeutet „Aufführung“ oder „Leistung“. Das Verb *to perform* bedeutet „vollziehen, handeln, tun“. Nicht nur Bonnie Marranca, sondern auch Richard Schechner konstatierte zur selben Zeit die exponentiell steigende Reichweite des Performance-Begriffes und erörterte die Schwierigkeit, die sich dadurch ergaben: Der Performance-Begriff sei nur „noch schwer zu definieren und zu lokalisieren [...]: Als Begriff und als Struktur habe sich Performance in alle Richtungen verbreitet.“²⁶

21 Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.II.

22 Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.II.

23 <http://www.bonniemarranca.com/>, Zugriff 12.11.2014.

24 Sandra Umathum, „Performance“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.234.

25 Sandra Umathum, „Performance“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.234.

26 Sandra Umathum, „Performance“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.234.

In die deutschsprachige Theaterwissenschaft fand der Begriff in den 1970er Jahren Eingang. Einerseits wird er als theoretische Kategorie bedeutungsgleich mit dem Aufführungsbegriff verwendet.²⁷ „Andererseits wird mit ihm aber auch speziell auf die Performance-Kunst rekurriert, die in den 1960er Jahren – neben Happening und Aktionskunst – als theatrale Gattung aus der bildenden Kunst hervorgegangen ist.“²⁸ Auf das Ephemere als besondere Qualität der Performance-Kunst verweisen Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt. „Das Transitorische, Flüchtige der Aufführung wird als das eigentliche Konstituens der neuen Gattung begriffen.“²⁹ In Rowohlts Theaterlexikon von 1986 findet sich folgende Aussage: „Im individuellen Schaffen eines Künstlers sind Performances nicht von ausschließlicher und durchgehender Bedeutung; Performances kennzeichnen Phasen des persönlichen und gesellschaftlichen Umbruchs.“³⁰ Obwohl diese Feststellungen eher als Vermutung zu verstehen sind, und beide Teile zumindest in Frage gestellt werden könnten (man führe sich beispielsweise das Schaffen von Marina Abramović vor Augen), lag ein Bestreben der Performance-Kunst eindeutig im Bruch mit dem herkömmlichen, als Objekt-(und Waren-)orientiert empfundenem System der bildenden Kunst. Die Grenzen der theoretisch und ästhetisch definierten Kunstgattungen wurden durch die Performance-Kunst aufgeweicht und die Rolle des Künstlers einer Revision unterzogen.³¹ Ein ähnlicher Bruch mit dem tradierten Verständnis der eigenen Kunstform passierte auch in den Theateravantgarden der 1960er und 1970er Jahre.³² Anzumerken ist, dass der Performance-Kunst entscheidende Elemente (Bruch mit Konventionen, Revision) der *Sphäre der Reduktion* inhärent sind. Die historische Vorläuferschaft der Performance-Kunst wird „den italienischen und russischen Futuristen, den Dadaisten, Surrealisten und Bauhauskünstlern“³³ zugeschrieben. Als bestimmende außerkünstlerische Faktoren der Performance-Kunst nennt Rowohlts Theaterlexikon u.a. Einflüsse „der technologischen Entwicklung (Atombombe, technologische Entwicklung), den Kriegen in der 3. Welt, den Protest- und

27 Vgl., Sandra Umathum, „Performance“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.231.

28 Sandra Umathum, „Performance“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.231.

29 Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks - Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana*, Band 10, 2001, Heft 1, Theorien des Performativen, S.242.

30 Brauneck et.al. (Hg.), *Theaterlexikon I*, S.778.

31 Vgl., Brauneck et.al. (Hg.), *Theaterlexikon I*, S.778.

32 Vgl., Sandra Umathum, „Performance“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.233

33 Brauneck et.al. (Hg.), *Theaterlexikon I*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1986, S.778.

Bürgerrechtsbewegungen [...]“³⁴

In der heutigen Zeit lässt sich eine ausgiebige Theoriebildung zu dem Phänomen des Performativen beobachten. Die weite umgangssprachliche Verwendung, wie auch die Etablierung von 'Performance Studies' beispielsweise in Hamburg³⁵ und Gießen³⁶ lassen auf die hohe Konjunktur des Begriffes schließen. Der Begriff des Performativen – ebenso wie der der Performanz – bezieht sich seiner theoretischen Bedeutung nach auf „(1) das wirksame Ausführen von Sprechakten, (2) das materiale Verkörpern von Bedeutungen und (3) das inszenierende Ausführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen.“³⁷ Die Bereiche in denen an den Implikationen des Begriffes geforscht wird sind zahlreich, divergierend und erstrecken sich über Cultural Studies, Theaterwissenschaft, Sozialwissenschaft, Gender Studies, Ethnologie, Mediävistik, Literaturwissenschaft und Ritualforschung, um nur einige Beispiele zu nennen.³⁸

In seiner Ursprungsdisziplin, der Sprachphilosophie, minimierte sich nach dem Aufschwung im Zuge der Emergenz von John L. Austins Sprechakttheorie³⁹ die Relevanz des Begriffes, erlebte aber in den 1990er Jahren eine Neubewertung in Kulturphilosophie und Kulturtheorie.⁴⁰

„Nun traten die bisher weitgehend übersehenen performativen Züge von Kultur in den Blick, die eine eigenständige Weise der – praktischen – Bezugnahme auf bereits existierende oder für möglich gehaltene Wirklichkeiten begründen und den erzeugten Handlungen und Ereignissen einen spezifischen, vom traditionellen Text-Modell nicht erfassten Wirklichkeitscharakter verleihen. Die Metapher von ›Kultur als Performance‹ begann ihren Aufstieg.“⁴¹

Auf die Bedingungen für den Aufstieg der Metapher „Kultur als Performance“ werde ich in Kapitel III eingehen.

Auffällig finde ich, dass das Zusammendenken von Ritual und Theater in starkem Zusammenhang mit der Entwicklung des Phänomens der Performativität in Verbindung stand, oder umgekehrt formuliert, dass die Emergenz des Begriffes

34 Vgl., Brauneck et.al. (Hg.), *Theaterlexikon I*, S.778.

35 http://www.performance.uni-hamburg.de/?page_id=795&lang=en, Zugriff: 13.1.2015.

36 <https://www.uni-giessen.de/cms/study/courses/master/cap>, Zugriff: 13.1.2015.

37 Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.234.

38 Vgl., Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S. 240

39 Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.236.

40 Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.236.

41 Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.236.

von der vertieften Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Rituals begleitet war. Diese Parallelität mündete darin, dass die Elemente des Rituals in die Sphäre des Theatralen bzw. des Performativen hineinreichten und legt den Schluss nahe, dass ein Bedürfnis nach der dem Ritual zugesprochenen Unmittelbarkeit herrschte. Doch was ist das Spezifische des Rituals?

Der Begriff Ritual subsumiert Tätigkeiten von verschiedenster Art. Arnold van Gennep nennt diverse Vorgänge wie die Vorbereitungen für die Erlegung eines Tieres oder das Nicht-Verspeisen bestimmter Nahrungsmittel während einer Schwangerschaft als Beispiele für ein Ritual. In einer differenzierten Gesellschaft wie der heutigen wird der Begriff Ritual für die Benennung von Vorgänge von ebensolcher Spannweite benutzt. In der aktuellen Theoriedebatte ist der Begriff konturiert als Handlung (im Gegensatz zu nicht-Handlung, wie das Nicht-Verspeisen bestimmter Nahrungsmittel,) durch den Rekurs auf die Tradition und durch die transformative Wirkung

„**Ritual** (lat. *ritus*: Gebrauch, Sitte, Gewohnheit, Ordnung, religiöse Satzung, ind. *Rtá*: heiliger Brauch; engl. *ritual*, frz. *rite*). R.e sind transformative Handlungen, die einem tradierten Muster folgen. Abgesehen von dieser elementaren Definition gibt es derzeit kein weithin akzeptiertes, die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten des Begriffs umfassendes Ritualmodell.“⁴²

Erika Fischer-Lichte hebt hervor, dass Rituale Vorgänge sind, die von einer Situation oder einem Zustand in einen anderen überführen. Sie schreibt, dass Arnold van Gennep „an einer Fülle ethnologischen Materials dargelegt [hatte], dass Rituale mit einer im höchsten Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind.“⁴³

Victor Turner nennt einen interessanten etymologischen Aspekt des Performance-Begriffes. Er meint, „Das Wort hat nichts mit ›Form‹ zu tun, sondern leitet sich vom altfranzösischen *parfourrir*, ›abschließen, vollenden‹ oder ›sorgfältig durchführen‹ her.“ Er schlussfolgert: „Eine Darstellung (performance) ist also der geeignete Abschluß eines Erlebnisses.“⁴⁴ Dies trifft sich mit der Theorie von

42 Matthias Warstat, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.274.

43 Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.VI.

44 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.18.

Helmut Ploebst, dernach Kunst, also auch Performances, der Reflexion dienen.⁴⁵
Interessant ist es, einen Einblick in die Bedeutung zu nehmen die dem
Performativen aus der Sicht von Praktikern inhärent ist.

II.1. Latente Bedeutungen des Performativen

Um zu erfahren, welche Implikationen das Performative für die von mir befragten Musiker_innen in sich trägt, wende ich eine Analysemethode aus der Soziologie an, die sogenannte Sequenzanalyse. Diese Methode wird zur detaillierten Analyse von sprachlichen Mikrostrukturen in Interviews angewendet.⁴⁶

Untersuchungsgegenstand ist eine syntaktische Einheit: ein Satzteil oder ein kurzer Satz.⁴⁷ Die Beschäftigung mit dieser Art von angeleiteter Analyse ist sinnvoll, wenn nach verborgenen Bedeutungsmöglichkeiten gesucht wird.

„Sequenzanalysen fördern [...] die Sensibilität für größere Interpretationsverfahren, weil sie die Wahrnehmungsfähigkeit für alternative Bedeutungsmöglichkeit kultivieren.“⁴⁸ Üblicherweise werden in der soziologischen Forschung mithilfe der Sequenzanalyse vier Ebenen der Bedeutungsmöglichkeit untersucht: die alltagsweltliche Bedeutung auf der Ebene der Paraphrase, der subjektive Sinn, die Intention, den die befragte Person mit der Sinneinheit verfolgt auf der Intentionsebene, der objektive Sinn, d.h. die latente, unterbewusste Bedeutung auf der strukturellen Ebene, und schließlich auf der Interaktionsebene der praktische Sinn. Ulrike Froschauer und Manfred Lueger bezeichnen die strukturelle Ebene als Kernstück der Analyse und fordern, dass die Analysierenden auch zunächst unplausibel erscheinende Interpretationsmöglichkeiten bedenken. Sie schreiben: „Hier ist besonders auf die Bedeutung von vagen Begriffen, spezifischen Wortverwendungen, Differenzierungen, Strukturen, sich andeutenden Umweltbeziehungen u.ä. zu achten“⁴⁹ Das ist die Ebene, auf die ich mich konzentriere, um die unterbewussten

45 Vgl., Ploebst, „Das Experimentieren der Kommunikation.“, S.69.

46 Üblicherweise wird der detaillierten Sequenzanalyse immer eine grobe Analyse des gesamten transkribierten Interviews angefügt, für meine spezifische Forschung am Begriff des Performativen ist das aber unerheblich.

47 Froschauer, Ulrike, Lueger, Manfred, *Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme*, Wien, WUV Universitätsverlag 1992, S.64.

48 Froschauer/Lueger, *Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme*, S.62.

49 Vgl., Froschauer/Lueger, *Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme*, S.65.

Inhalte der ausgesuchten Sinneinheiten herauszufiltern.

II.1.1. Matija Schellander Sequenzanalyse

Im Anschluss an eine Beschreibung seines Stückes *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene. dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen und war zufrieden* erklärte Matija Schellander, was aus seiner Sicht die Qualität des Stückes ausmache.

„[...] da kommt jemand auf die Bühne, und es ist irgendwie auch ein Konzert, aber es ist auch eine Performance, im Sinn von Performance, wie Performance-Art, ja. Aber es ist beides nicht so wirklich. Und es ist irgendwo dazwischen.“⁵⁰

Das Wort Performance dreimal hintereinander zu erwähnen kommt einer kleinen Beschwörung gleich, als ob der Begriff, wiederholt ausgesprochen, etwas zur Manifestation bringen könnte. Dies ist ein deutlicher Hinweis auf die hohe Konjunktur in welcher der Begriff schwingt. Die erste intuitive Selbstverständlichkeit, mit der das Wort verwendet wird, zeugt von der Autonomie des Begriffes und enthält die erste Idee, was unter „Performance“ verstanden wird. Daraufhin folgt die Aussage „im Sinn von Performance“ Die zweite Erwähnung ist der Kern der Aussage. Bei erster analytischer Betrachtung ist sie zwar eine bloße Wiederholung, ein Umweg, denn sie enthält offensichtlich keine neue Information. Da aber Lehmann feststellt, dass es keine Wiederholung gibt, denn die schon die Zeitstelle des Wiederholten ist eine andere, als die des Originals.⁵¹ Die zweite Erwähnung des Begriffes ist der Hinweis darauf, welche Selbständigkeit dieser erreicht hat. Die Verwendung der Wendung 'im Sinn von' fällt auf. Das Benutzen des Wortes Sinn ist ein Hinweis - hier wird Gewicht gelegt. Sinn ist etwas Höheres, vergleichbar mit Idee. Gleichzeitig bringt die zweite Erwähnung die Ambivalenzen des Wortes „Performance“ am Sichtbarsten zutage. Hier zeigt sich die Gespaltenheit des Begriffes. Schellander will ausdrücken, dass er eine konkrete Idee im Kopf hat – Galerie, weiße Wände, aber die englische Übersetzung von Performance, nämlich Aufführung kommt ihm in den Weg. Im Englischen spannt die Bedeutung des Begriffes ein weites Feld, das „von der Aufführung oder Darstellung über Aufführung (Theater, Tanz, Oper)

⁵⁰ Gespräch Schellander, Anhang S.137.

⁵¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.336.

oder Vorführung (Film) bis hin zu Leistung, Kompetenz oder Entwicklung (etwa von Aktienkursen)⁵² reicht. Die Spaltung von Wörtern in mehrere Bedeutungen aufgrund von Mehrsprachigkeit zeigt sich hier. Die dritte Erwähnung des Begriffes kommt einer Auflösung gleich: „wie Performance-Art“ Der konkrete historische Bezug ist notwendig für Orientierung und für Konkretisierung. Hier wird der bis heute manifeste Bezug zu jener speziellen Praxis, die in der bildenden Kunst in den 1960er Jahren aufkam, manifest.

II.1.1.2. Max Bogner Sequenzanalyse

Im Gespräch mit Max Bogner ergab sich die Besprechung seiner und meiner eigenen Performance-Praxis.

„Wir haben das besprochen [...], dass wir nebeneinander performen und nicht miteinander.“⁵³

Diese Sinneinheit spricht von den sozialen Zusammenhängen, in denen man sich bewegt, wenn man performt. Das Bedeutungsfeld, das die Sinneinheit öffnet, ist dasjenige zwischen den Begriffen neben- und miteinander. Es wird durch die Verwendung dieser Formulierung deutlich, dass der Begriff eine kommunikative Ebene hat. Nebeneinander performen bedeutet keinen Bezug nehmen aufeinander; die eigenen Aktionen scheinbar unberührt von den Aktionen des anderen zu setzen. Das Bild von parallelem aneinander vorbei reden kommt auf. „Miteinander performen“ bedeutet, dass in der performativen Situation eine wechselseitige Kommunikation etabliert wird. Wenn Menschen als autonome, individuelle Einheiten „nebeneinander“ oder „miteinander“ performen, ist das die Exploration der Möglichkeiten des Miteinander.

II.1.1.3. Susanna Gartmayer Sequenzanalyse

Susanne Gartmayer redet in der folgenden Sinneinheit über einen Auftritt, bei dem sie als Performerin mitwirkte. Im Gespräch wurde der Unterschied zwischen den Rollen „Musikerin“ und „Performerin“ besprochen.

„Was ich gemacht habe, war, dass ich die, wirklich diese Musiker-Rolle auf der Bühne gespielt habe, dass, also auch dass sie dann teilweise zu mir gekommen

52 Sandra Umathum, „Performance“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.231.

53 Gespräch Max Bogner, Anhang S.110.

sind und mich anperformt haben, die Performerinnen.“⁵⁴

In dieser Sinneinheit ist die Verwendung des Wortes „anperformen“ auffällig, die kreativste Aneignung des Begriffes in den ausgesuchten Sinneinheiten. Dies illustriert eindeutig die eigenständige Bedeutung, die der Begriff des Performativen in der Alltagssprache inne hat. Die Parallele zwischen anperformen und ansprechen offenbart wieder die kommunikative Ebene, die in dem Begriff enthalten ist. Mit dieser Formulierung wird klar, dass mittels „performen“ eine Adressierung stattfinden kann, eine Adressierung, die ob des Ausgestelltseins in einen prekären Bereich gerät, wenn sie nicht gewünscht ist. In dieser Sinneinheit klingt durch, dass performen ein spezieller Modus des Agierens ist, der sich vom Sein in der alltäglichen Identität durch das Annehmen einer Rolle unterscheidet.

II.1.1.4. Pia Palme Sequenzanalyse

Pia Palme beschrieb in dem Gespräch, das ich mit führte, ein Performance-Konzept, das auf der menschlichen Registrierungsfähigkeit fußt.

„[...] wenn man diese Gedanken merkt, dass es offensichtlich wirklich diese Beobachtungsinstanz gibt, die über Allem drübersteht, und die das wirklich merkt. Die sieht, jetzt bin ich beim Stück und jetzt bin ich bei der Tante Luise. Und jetzt bin ich beim kratzenden Rücken. Es wird alles registriert. Das ist faszinierend. Eigentlich performe ich diese registrierende Instanz.“⁵⁵

Das Wort performen könnte in diesem Fall etwa mit 'darstellen' ersetzt werden. Palme stellt in diesem Fall die Selbstbeobachtung dar. Sie versucht ihrem Unterbewusstsein bewusst einen Kommunikationskanal zu legen. Repräsentation wird hier als die uninteressanteste Art und Weise der Äußerung empfunden. Ich benutze hier das Wort repräsentieren in jenem Bedeutungsfeld, das Erika Fischer-Lichte mit dem Konzept der *Ordnung der Präsenz* und der *Ordnung der Repräsentation* öffnet, eine ausführliche Darstellung dieses Konzeptes findet sich in den Kapiteln VI.1. und VII.3. Präsentation ist ein enger Verwandter des englischen Wortes present, was übersetzt 'jetzt' bedeutet. Die Bedeutung des deutschen Wortes 'präsent' steht für da sein, in genau dem betreffenden Moment zu fühlen, zu atmen, zu agieren. In dieser Sinneinheit wird der Wechsel in den performativen Künsten, der „von der *Abstraktion zur Attraktion* führt“⁵⁶, wie

54 Gespräch Susanna Gartmayer, Brigitta Bödenauer, Anhang S.121.

55 Gespräch Pia Palme, S.108.

56 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.362.

Lehmann es in Anlehnung an Eisensteins Montage der Attraktionen nennt, manifest. Abstrakte Repräsentation ist uninteressant, zu präsentieren ist das Ziel, das Performen der Präsenz ist das Ziel. Diese Formulierung von Pia Palme öffnet den Weg zum Kern der performativen Erfahrung. Aus ihrem Konzept des „performens der registrierenden Instanz“ spricht das Bewusstsein des sich-Ausstellens in der performativen Situation. Näheres zu diesem Themenkomplex findet sich in Kapitel V.

II.2. Liminale Dimension in Ritual und Theater

Liminalität - Liminoidität - Etablierung einer Parallelzeit durch Ritual und Theater.

Die neuere Theoriedebatte über Ritual und Theater verzeichnet vier Dimensionen die die zwei Phänomene verbinden: Die kathartische Dimension, die gemeinschaftsstiftende Dimension, die transformative Dimension (Veränderung gesellschaftlicher Strukturen) und die liminale Dimension.⁵⁷ Ein Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf einer Revision der liminalen Dimension. Eine Verortung der anderen Dimensionen nehme ich in Kapitel IV vor. Den Begriff der Liminalität führte Victor Turner in *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* ein. Er bezog sich dabei auf Arnold van Genneps *Les Rites de passage* (1909), die 1960 in einer englischen Übersetzung erschienen waren.⁵⁸ Turner entwarf das Konzept der Liminalität in Rekurs auf die mittlere Phase des Gennep'schen Übergangsrituals.

„Während der mittleren Phase, die van Gennep Schwellen-bzw. Umwandlungs- oder auch liminale Phase (von lat. limen = Schwelle) nannte, durchläuft das rituelle Subjekt eine Zeit oder einen Bereich der Ambiguität, eine Art sozialen Zwischenstadiums, das wenige Merkmale (wenn auch manchmal außerordentlich bedeutsame) der vorangegangenen oder der folgenden profanen sozialen Position oder kulturellen Daseinsformen aufweist.“⁵⁹

Das Spezifikum der Liminalität ist, dass Normen, die zuvor als selbstverständlich empfunden wurde, ihre Gültigkeit verlieren. Liminale Phänomene kommen laut Turner „überwiegend in tribalen und frühagrarischen Gesellschaften [...] vor, deren Mitglieder sozial durch ihren ›Status‹ [...] definiert werden.“⁶⁰ Die

57 Vgl. Matthias Warstatt, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.277.

58 Vgl., Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.VI.

59 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.35.

60 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.83.

Liminalität ist ein Zustand der Statuslosigkeit des Einzelnen, trotzdem sind liminale Phänomene überwiegend kollektiv. Die gesamte Gemeinschaft ist in ihre Abwicklung involviert. Sie beziehen sich auf „kalendarische, biologische und sozialstrukturelle Rhythmen oder auf im Verlauf von sozialen Prozessen auftretende Krisen“⁶¹. Um die Idee der Liminalität auch auf Gesellschaften die in Folge der industriellen Revolution entstanden, anwenden zu können, entwarf Turner das Konzept des Liminoiden. „Die Ergebnisse von Ideen bezeichne ich als ›liminoid‹ (>-oid‹ leitet sich vom griechischen *-eidos*, Form, Gestalt, her und bedeutet ›wie,... artig, ähnlich‹; „liminoide“ *ähneln* den liminalen Phänomenen ohne ihnen gleich zu sein).“⁶² Die anfängliche Entfaltung des Liminoiden verortet Turner „in Stadtstaaten (der griechisch-römischen Art) sowie in Feudalgesellschaften“⁶³. Zur Gesamtentfaltung kommt das Liminoide „mit Beginn der Industrialisierung und Mechanisierung, der Umwandlung von Arbeit in Ware und dem Auftreten echter sozialer Klassen“⁶⁴. Im Kapitel IV beschreibe ich die Beschneidungsschule *mukanda* in Angola. Hierbei wird ersichtlich werden, was Turner meint, wenn er schreibt, dass liminale Phänomene „Ausdruck soziokultureller ›Notwendigkeit‹“ sind“⁶⁵. Die Beschneidungsschule *mukanda* in den Ostangolischen Gemeinschaften ist konstitutiver Teil der Gesellschaftsordnung.

Turners Konzept des Liminoiden und des Liminalen ist mit der Ploebst'schen Idee der zwei Arten von humansozialen Kommunikationen kurzzuschließen. Kommunikationen, die laut Ploebst „das Überleben und Expandieren der menschlichen Spezies ermöglichen“⁶⁶, sind kongruent mit liminalen Phänomenen, da diese „die Tendenz [haben], für die Sozialstruktur letztendlich funktional zu sein, da sie für ihr möglichst reibungsfreies Funktionieren sorgen.“⁶⁷ Wenn in einer kleinen Gemeinschaft ein Ritual stattfindet, das einen jahreszeitlichen Wendepunkt markiert, wie zum Beispiel das Erntedankfest, ist die gesamte Gesellschaft involviert und geht als Gemeinschaft gestärkt aus dem Ritual.

61 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.85.

62 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.49.

63 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.83.

64 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.83.

65 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.85.

66 Ploebst, „Das Experimentieren der Kommunikation.“, S.69.

67 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.86.

Liminoide Phänomene entsprechen hingegen eher den Kommunikationen, die laut Ploebst „der Beobachtung ihres Systems und seiner Umgebung dienen.“⁶⁸ Turners Definition des Liminoiden impliziert ebenfalls die Selbstreflexion des Systems.

„Liminoide Phänomene dagegen sind oft Teil sozialer Kritik oder sogar revolutionärer Manifeste – Bücher, Theaterstücke, Gemälde, Filme usw., die die Ungerechtigkeit, Ineffizienz und Unmoral der wirtschaftlichen und politischen Strukturen und Organisationen anprangern.“⁶⁹

Liminoide Phänomene können laut Turner zwar auch kollektiv sein, sind aber „charakteristischerweise eher individuelle Hervorbringungen“⁷⁰. Nach Turners Einteilung sind Performances liminoide Phänomene. Erika Fischer-Lichte entwirft ein erweitertes Konzept der Liminalität. Ihrer Auffassung nach können liminale Erfahrungen auch in ästhetischen Prozessen gemacht werden. Obwohl die von Turner vorgeschlagene Teilung in liminal und liminoid ursprünglich wenig Eingang in die Theoriedebatte fand, ist sie relevant für mein Schema der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung*. Zwar verfolge ich mit meiner Zweiteilung einen anderen Bedeutungsstrang, doch Turners Zweiteilung reflektiert sich in ihr, siehe Kapitel IV.

Wesentlicher Aspekt der Liminalität ist die Dimension der Außeralltäglichkeit. Sie findet sich in Theater und Ritual gleichermaßen und spiegelt sich darin wieder, das beiden der Aspekt der Feierlichkeit inhärent ist. Ein Fest ist ein Ereignis, das eine Parallelzeit zu der alltäglichen Zeit etabliert. „Feste sind besondere, aus dem Alltag herausragende Ereignisse.“⁷¹ Die etymologische Herleitung des Wortes Ritual definiert Rowohlts Theaterlexikon als: „dem ritus entsprechend“, wobei unter ritus ein „«feierlicher, festgelegter religiöser Brauch»“⁷² verstanden wird. Die Verbindung von Fest und Theater wiederum hatte konstitutiven Charakter für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Theater: Max Herrmann etablierte den Begriff der Aufführung Anfang des 20. Jahrhunderts als maßgebliche Sphäre der sich frisch formierenden Theaterwissenschaft. Er bezeichnete Aufführungen als Fest und als Spiel, löste damit das Theater vom Werkbegriff und ebnete den Weg, dass die Ereignishaftigkeit von Aufführungen in den Bereich

68 Ploebst, „Das Experimentieren der Kommunikation.“, S.69.

69 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.86.

70 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.85.

71 Matthias Warstatt, „Fest“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.101.

72 Brauneck et.al. (Hg.), *Theaterlexikon I*, S.859.

wissenschaftlicher Analyse Eingang finden konnte.⁷³ Die Etablierung der Parallelzeit ist das, worin ich die Möglichkeit der Liminalität verorte. Das heißt, die Markierung der performativen Situation als außeralltäglich macht sie zu einer kleinen Schwellenphase. Diese Markierung kann nur dann erfolgen, wenn es zwischen Akteuren und Zuschauern eine implizite Vereinbarung über das Bestehen der performativen Situation gibt, und diese eingehalten wird.

II.3. Musik als spezifisches Mittel der Liminalität

Musik und physiologische Affizierung - Resonanz - 'the need of every soul in the audience' - Improvisation.

Musik ist die formloseste Kunst - sie manifestiert sich in Vibration, die Räume füllt. Klang ist Vibration und dergestalt der Grund für die unmittelbare Wirkung, die Musik auf Menschen ausübt.

„Alle physiologischen Vorgänge in unserem Körper (wie Herzschlag, Atmung, Muskelkontraktionen im Magen-Darm-Trakt, Hormonbewegungen im Blut, überhaupt Körperbewegungen) ereignen sich in rhythmischen Mustern“⁷⁴

Hazrat Inayat Khan, den ich in der Einleitung zitiere, war zunächst Musiker, bevor er seine Lehrtätigkeit auf die verbale Ebene verlagerte. Er spricht ebenfalls vom physischen Effekt der Musik auf den menschlichen Körper. „The whole mechanisms, the muscles, the blood circulation, the nerves, are all moved by the power of vibration. As there is a resonance for every sound, so the human body is a living resonator for sound.“⁷⁵ Musik ist laut Hazrat Inayat Khan mehr als körperliche Affizierung. Er beschreibt sie als Nahrung der Seele.

„To an Indian, music is not an amusement or only for entertainment. It is something more than that. Music, for an Indian, is the food of his soul. It answers the deepest demand of his soul. Man is not only a physical body. Man has a mind, and behind the mind there is the soul. It is not only the body hungers for food, the mind hungers for food, and the soul hungers for food.“⁷⁶

Wie Geruch ist Klang unsichtbar, aber ungleich Geruch manifestiert sie sich in Zeit und strukturiert sie. Dauer und das Ephemere sind die wesentlichen Kennzeichen von Musik und anderen darstellenden Künsten. Der Ausdruck

73 Vgl., Erika Fischer-Lichte, „Aufführung“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie* S.17.

74 Clemens Risi, „Rhythmus“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.272.

75 Khan, Hazrat Inayat, *The Mysticism of Sound and Music*, S.76.

76 Khan, Hazrat Inayat, *The Mysticism of Sound and Music*, S.63.

existiert nur im Augenblick seiner Manifestation. Vor Allem improvisierte Musik ist gekennzeichnet von einer besonderen Unmittelbarkeit. Improvisieren heißt, „im weitesten Sinne unvorbereitet“⁷⁷ auf den unmittelbaren Moment Bezug zu nehmen, wie im Metzler Lexikon der Theatertheorie zu lesen ist. Ich verwies in der Einleitung auf das Stimmen des Instruments als mentale Vorbereitung für die eigentliche Musik. Hazrat Inayat Khan beschreibt das Stimmen als Einstimmung auf jede einzelne Person, die sich im Raum aufhält. „Not only has [the musician] tuned his instrument, but he has felt the need of every soul in the audience, and the demands of their souls - what they want at that time. Perhaps not every musician can do this, but the best can.“⁷⁸ Das Wort 'unvorbereitet' im Bezug auf Improvisation zu verwenden ist dann zulänglich, wenn damit die Offenheit der Musikerin, des Musikers verwiesen wird. Der Musiker, den Hazrat Inayat Khan beschreibt, improvisiert ebenfalls.

„He has not made a programme for the music beforehand; he does not know what he will sing next. But every moment he is inspired to sing a certain song, or to play a certain mode, he becomes an instrument of the whole cosmic system, open to all inspiration that comes, at one with his audience, in tune with the chord of the *támpura*. And it is not only music that he gives to the people, but a phenomenon in itself.“⁷⁹

Die rhythmische Disposition der Musiker_innen kann direkt auf die rhythmische Disposition der Zuhörer einwirken, wie im Lexikon der Theatertheorie notiert ist: „Die Wirkung ästhetischer Prozesse hängt [...] zu einem nicht unerheblichen Maß von den rhythmischen Austauschprozessen zwischen den Beteiligten ab.“⁸⁰ Im Moment des Ausführens ist die Musikerin oder der Musiker jene Person im Raum, die die Verantwortung für die Synergie hat; jene Person, die ihr Verhalten am Meisten zur Disposition stellt um die Schwingungen des Raumes aufzunehmen und zu reflektieren, oder wie Pia Palme sagt: „Musik machen hat für mich viel mit Kommunikation zu tun, und mit einem Austausch.“⁸¹ Die heilsame Wirkung von Musik ist mittlerweile in den Kanon des Allgemeinwissens übergegangen.

„Beobachtungen an Epilepsie- und Parkinson-Patienten haben erwiesen, welchen Einfluss musikalische, visuelle und taktile Rhythmen (z.B: das Streicheln) auf die rhythmischen Vorgänge im Körper haben. Bestimmte

77 Christel Weiler, „Improvisation“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.144.

78 Khan, Hazrat Inayat, *The Mysticism of Sound and Music*, S.63.

79 Khan, Hazrat Inayat, *The Mysticism of Sound and Music*, S.63.

80 Clemens Risi, „Rhythmus“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.272.

81 Gespräch mit Pia Palme, Anhang S.107.

Rhythmen [...] können somit auch therapeutisch eingesetzt werden (Korrektur von Bewegungsunregelmäßigkeiten).⁸²

Zu untersuchen ist jeweils die Rolle der Musik in der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung*. Die in der Musik eingesetzten Mittel sind entscheidend, ob die Musik der Etablierung einer immersiven Situation zuträglich ist, oder eher eine reduktionistische Atmosphäre evoziert. Die physische Affizierung der Zuhörer prädestiniert Musik aber auf jeden Fall als ideales Medium für das Erleben einer liminalen Situation.

Die Gründung des Schwerpunktes *Improvisation und Neue Musikströmungen*⁸³ an der Musikuniversität Wien vor zwölf Jahren durch Franz Hautzinger, Gunter Schneider und bereits erwähnter Manon-Liu Winter ist eine Manifestation des Bedürfnisses sich klanglich individuell und präzise auszudrücken, eine Auswirkung von zunehmender Individualisierung in der Gesellschaft, die ich im folgenden Kapitel in Augenschein nehme.

82 Clemens Risi, „Rhythmus“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.272.

83 <http://www.mdw.ac.at/tip/?PageId=3610>, Zugriff, 13.1.2015.

III. Erlebnisorientierung in der Gesellschaft

Industrielle Revolution - Teilung: Arbeits- und Freizeit - Erlebniskonsum - Individualisierung - Organisationsformen der Verantwortung - sakrale und profane Arbeit.

Eine Inblicknahme in die geistige Haltung der heutigen Lebenswirklichkeit ist notwendig um die Verbindungen zwischen Ritual und performativen Prozessen genauer zu beleuchten. Mit dem Vollzug der industriellen Revolution zeichnete sich eine große Wende in der gesellschaftlichen Organisation der westlichen Welt ab⁸⁴. Der Bruch nahm im späten 18. Jahrhundert in England ihren Ausgang und hatte sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts fast überall in Europa ausgebreitet. Die Teilung der Zeit in Arbeits- und Freizeit war eine Folge und ließ den Begriff der Freizeit aufkommen. „Es handelt sich [bei der Freizeit] um einen Zeitraum außerhalb der Arbeitszeit (Erwerbsarbeit, Hausarbeit) und außerhalb der Zeit, die für physische Notwendigkeiten (Hygiene, Schlaf) gebraucht wird.“⁸⁵ Freizeit und Arbeitszeit entwickelten sich durch die Trennung als einander gegenüberstehende Pole. Arbeitszeit wurde konstruiert als eine Zeit in der Anspannung, Anstrengung, und unangenehme Tätigkeiten vorherrschen, während die Freizeit jene Zeit ist, „die bewusst mit Tätigkeiten verbracht wird, die eine positive Wirkung (Erholung, Spaß, Zufriedenheit) erwarten lassen“⁸⁶, um so für den in der Arbeitszeit erfolgten Mangel an den positiven Seiten des Lebens zu kompensieren. Es stellt sich die Frage, ob dieses Konzept der Gegenpole von negativ und positiv konnotierter Zeit heutzutage noch zeitgemäß ist.

Effektivität in der Herstellung industrieller Produkte war ebenfalls eine Folge der Veränderung im Zug der industriellen Revolution. Eine Effektivität, die laut David Harvey, Marx-Spezialist und Professor für Anthropologie und Geographie am Graduate Center der Cambridge University New York⁸⁷, in den 1970er Jahren einen Schub erlebte und sich unter anderem in der Beschleunigung von Geldflüssen auswirkte:

84 Vgl. Hardach, Gerd, „Expansion und Stagnation der Globalisierung 1850-1950“ in: Peter Feldbauer, Gerald Hödl, Jean-Paul Lehnrs (Hg.), *Rhythmen der Globalisierung, Expansion und Kontraktion zwischen dem 13. und 20. Jahrhundert*, Mandelbaum, Wien 2009.

85 Schnell, Ralf (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, Stuttgart/Weimar, Metzler 2000, S.164.

86 Schnell, Ralf (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.164.

87 Website von David Harvey, <http://davidharvey.org/>, Zugriff: 21.1.2015.

„Accelerating turnover time in production entails parallel acceleration in exchange and consumption. [...] Electronic banking and plastic money were some of the innovations that improved the speed of the inverse flow of money.“⁸⁸

In seinem Anfang der 1990er Jahre veröffentlichten Buch *The Condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change*⁸⁹ konstatiert Harvey als Folge der kürzeren Produktions- und Gebrauchszeiten die vermehrte Inanspruchnahme von Dienstleistungen statt Produkten. Man investierte eher in Reisen und andere Erlebnisse statt in Gegenstände.⁹⁰ Soziologisch wird diese Entwicklung als „Wechsel vom Versorgungs- zum Erlebniskonsum.“⁹¹ bezeichnet. Die selbstverständliche Fülle materieller Werte ermöglichte laut Harvey „to throw away values, lifestyles, stable relationships and attachments to things, buildings, people, and received ways of doing and being.“⁹² Was durch Harveys Wortwahl als Inkonsistenz ausgelegt werden kann, ist der normale Diversifikationsprozess bei gesellschaftlichen Entwicklungen. Die Beschleunigung mündet in der Differenzierung von Werten in der nun fragmentierten Gesellschaft. Individualisierung ist das Stichwort, das in diesem Zusammenhang aufkommt. Beweglichkeit in der Identitätskonstruktion wird durch die schneller ablaufenden Veränderungen notwendig:

„Um bei sprunghafter Veränderung der materiellen und symbolischen Lebensbedingungen nicht nur Objekte der sich verändernden gesellschaftlichen Verhältnisse [...] zu bleiben, müssen die einzelnen ihr Selbstverständnis und ihre Lebensentwürfe immer wieder überprüfen und vielleicht ändern.“⁹³

Mancherorts ist die Rede von Gesellschaft als einem „von existenziellen Sorgen befreite[n] soziale[n] Raum, in dem Biographien zu individuellen Erlebnisprojekten werden.“⁹⁴ Wenn jedoch Roland Barthes schreibt: „leicht, vierteilig, auseinanderstrebend ist mein ›Ich‹, das, gleich einem kartesischen

88 Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Blackwell 1991, S.285.

89 Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Blackwell 1991.

90 Harvey, *The Condition of Postmodernity*, S.285.

91 Schnell (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.135.

92 Harvey, *The Condition of Postmodernity*, S.286.

93 Bilden, „Das Individuum – Ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft“, in: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*, Hg. Heiner Keupp und Renate Höfer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, S.237.

94 Schnell (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.164, Vgl., G. Schulze, *Die Erlebnis-Gesellschaft*, 1992.

Teufelchen, nicht stillhält“⁹⁵, so zeichnet er ein Bild des Selbst als ein in konstanter Veränderung befindliches, aus vielen Teilen bestehendes komplexes System. Um sich souveräner in einer Welt der Widersprüche zu bewegen, spricht Helga Bilden von der Möglichkeit des spielerischen Experimentierens „im System [der] Teil-Selbste“⁹⁶. Sie konstatiert die Notwendigkeit einer größeren Eigenverantwortung im Bezug auf das Zusammenhalten der auseinanderstrebenden Teile des Selbst: „Mehr denn je ist in der differenzierten und individualisierten Gesellschaft *Kohärenz und Kontinuität von den Subjekten aktiv herzustellen*.“⁹⁷ Wenn allerdings die Kohärenz und Kontinuität nicht gegeben ist, kann sich die Vervielfachung der Möglichkeiten in einer immer diverser werdenden Welt im äußersten Fall in Kontrollzwang äußern:

„Das Individuum weiß vorher bereits, was es als Erlebnis fühlen, sehen oder erkennen will. Der Mensch nimmt sich in der Überflussgesellschaft vor, was sich in ihm vollziehen wird. Er manipuliert bewusst sein Innenleben und betreibt dazu das notwendige Situationsmanagement.“⁹⁸

Individualisierung, die sich dergestalt äußert, lebt vorbei an den realen Möglichkeiten. Zu konkrete Vorstellungen gehen einher mit einer verkleinerten Offenheit für das Potenzielle des Lebens. Zu viel Fokus auf die Erfüllung der vermeintlichen Bedürfnisse zu legen, kann den einzelnen Menschen überfordern, denn es kann in einem Gefühl des Kontrollverlustes münden. Individualität und Kollektivität präsentieren sich nun als zwei Seiten einer Medaille.

„[...]die reflexive Grundhaltung des erlebnissüchtigen Menschen, die dauernde Konzentration auf das Ich verunsichern ihn auch. So kommt es zu der paradoxen Situation, dass im individualisierten Erlebnisanspruch zugleich ein tiefer Ordnungsbedarf und ein kollektives Sicherheitsbedürfnis, eine Art *Enttäuschungsrisikominimierungswunsch* steckt. Nach diesem Schema funktionieren Konsum, Musicals oder Massen- wie Individualtourismus von heute.“⁹⁹

Manche Strategien gegen das Gefühl der fehlenden persönlichen Einbettung in die Gemeinschaft beruhen demgemäß auf dem Prinzip des geplanten und

95 Barthes, Roland, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankf. a. M. 1985, S.19.

96 Bilden, „Das Individuum - Ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste“, S.244.

97 Bilden, „Das Individuum – Ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste“, S.245.

98 Schnell (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.126.

99 Schnell (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.126.

standardisierten Erlebnisses. Die Ausbreitung des Begriffes Event ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu betrachten. „Der engl. Begriff ist in den 90er Jahren des 20.Jh. zu einem Modebegriff auch der deutschsprachigen Gegenwartskultur geworden.“¹⁰⁰ Event bedeutet in der Übersetzung zunächst nur soviel wie Ereignis. Seine Bedeutung umfasst mittlerweile jedoch laut Metzlers *Lexikon der Kulturen* ein Ereignis, das – häufig aus marktstrategischen Gründen – *inszeniert* wird, und selbst zum Produkt werden kann.¹⁰¹ Hand in Hand kann demgemäß die Individualisierung mit einer passiven Konsumhaltung einher. „Der Event wird zur Dienstleistung, die dem Menschen zunehmend die Notwendigkeit eigenkreativer Freizeitgestaltung abnimmt.“¹⁰² Konstatiert wird hierbei die Minimierung des individuellen Verantwortungsbewusstseins.

Interessant ist der Vergleich: Gegenüber dem zuvor vorgestellten Modell beruht die Organisation von Verantwortung in kleinen, einheitlichen Gemeinschaften auf kollektiven Prinzipien. Turner beschreibt, dass der „gesamte Ritualzyklus auf die totale Beteiligung der ganzen Gemeinschaft“¹⁰³ hinausläuft. Die Verantwortung des Einzelnen gegenüber der ganzen Gesellschaft erstreckt sich zudem auf sakrale und profane Tätigkeiten.

„Früher oder später ist niemand von der rituellen Pflicht ausgenommen, wie auch niemand von der wirtschaftlichen, rechtlichen oder politischen Pflicht befreit ist. Gemeinschaftliche Beteiligung, Pflicht, das gemeinsame Überwinden kollektiver und individueller Krisen kennzeichnen sowohl ›das Werk der Götter‹ als auch heilige menschliche Arbeit - ohne die profane menschliche Arbeit undenkbar wäre, obwohl man sie, wie die Geschichte der von den Industriegesellschaften eroberten Gemeinschaften grausam demonstriert hat, zweifellos durchstehen kann.“¹⁰⁴

Die Einbettung „in *vielfältigen sozialen Beziehungen und Tätigkeiten*“ beschreibt auch Helga Bilden als die beste Möglichkeit für die Entwicklung „einer dynamischen und elastischen Kohärenz“¹⁰⁵ im Selbst. In obigem Zitat klingt nicht nur der hohe Grad an gemeinschaftlicher Beteiligung an, sondern auch, dass diese sich auf die sakrale – rituelle – und die profane – wirtschaftliche, rechtliche und

100 Schnell (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.135.

101 Vgl., Schnell (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.135.

102 Schnell (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, S.135.

103 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S. 46.

104 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.46.

105 Bilden, „Das Individuum – Ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste“, S.246.

politische – Sphäre bezieht. Zudem klingt auch an, dass die „heilige menschliche Arbeit“ die Bedingung für die profane Arbeit ist. Aufschlussreich ist in diesem Kontext eine Erörterung der Auffassung von Arbeit in den von Turner beschriebenen Gemeinschaften: „In ›tribalen‹, ›schriftlosen‹, ›einfachen‹, ›kleinen‹ Gesellschaften [...] werden Rituale und bis zu einem gewissen Grad auch der Mythos als ›Arbeit‹ aufgefasst.“¹⁰⁶ Arbeit zeitigt dieser Auffassung nach positive Wirkung, und zwar für die gesamte Gesellschaft. Vor Allem aber beschreibt Turner ein Denkmodell in dem „der Hauptunterschied der zwischen sakraler und profaner *Arbeit* [ist, und] nicht der zwischen Arbeit und Muße.“¹⁰⁷ Wie ich dargestellt habe, ist die Trennung von Arbeits- und Freizeit eine Entwicklung gewesen, die sich im Zuge der industriellen Revolution vollzog und die die Einteilung von Zeit in anstrengende, aber überlebensnotwendige Arbeit und in entspannende Freizeit nach sich zog. Die Verschmelzung von Arbeits- und Privatleben ist ein Phänomen, das heutzutage als virulent empfunden wird. Diese Entwicklung äußert sich einerseits räumlich (Arbeitsplatz am Wohnort), als auch in der Organisation von Zeit (unregelmäßige Arbeitszeiten). Sie wird teilweise als problematische Entwicklung diskutiert, wobei die Problematik im übermäßigen Eindringen der 'unangenehmen' Arbeit in die private Sphäre zu liegen scheint. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass Sakrales und Profanes bei den von Turner untersuchten Gemeinschaften durch den verbindenden Aspekt der 'Arbeit' geprägt ist, und nicht durch das Gewicht des Unterschiedes. Van Gennep spricht sogar von der Dominanz des Sakralen gegenüber dem Profanen:

„As we move downward on the scale of civilisations (taking the term ›civilisation‹ in the broadest sense), we cannot fail to note an ever-increasing domination of the secular by the sacred. We see that in the least advanced cultures the holy enters nearly every phase of men's life. Being born, giving birth, and hunting, to cite but a few examples, are all acts, whose major aspects fall within the sacred sphere.“¹⁰⁸

Unter diesen Gesichtspunkten ist die Logik, die Begriffen wie Beziehungsarbeit oder Erziehungsarbeit inhärent ist, deutlich. Eine erweiternde Neudeutung des Wortes 'Arbeit' scheint sich anzubieten und das, was die Verschmelzung des Sakralen und Profanen in einfachen Gesellschaften ist, findet in diesen Begriffen ihren Ausdruck in der heutigen Lebenswirklichkeit.

106 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.45.

107 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.46.

108 Gennep, *The Rites of Passage*, S.2.

III.1. Performative Prozesse im Ausstellungskontext

Intersubjektive Situationen in bildender Kunst – Prozessualität in der Kunst der 1950er Jahre – Objektumgebung als Schauplatz

Die zuvor konstatierten Individualisierungs- und Erlebnisorientierungstendenzen in der gegenwärtigen Gesellschaft reflektieren sich eindeutig an einigen Arbeiten in der bildenden Kunst. Sandra Umathum legte mit dem 2011 erschienenen Buch *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs Intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst*.¹⁰⁹ eine Untersuchung dieser Entwicklungen vor. Sie nimmt in dieser Publikation die Kunstwerke von Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal in den Blick. Das Spezifikum dieser Werke ist, dass sie zwar in Galerien und Museen installiert sind, also an Orten, die traditionellerweise bildende Kunst zur Schau stellen, doch ihre Materialisierung passiert nur teilweise, oder – wie im äußersten Fall bei Tino Sehgal – überhaupt nicht in Form von Objekten. Eine gewisse Radikalität wohnt Sehgals Arbeit durch die absolute Absage an physische Artefakte oder Hilfsmittel inne. Die Werke von Sehgal sind inszenierte Situationen mit Akteuren, in die die Museumsbesucher_innen eintreten. Die Akteure agieren dabei nach Handlungsanweisungen von Tino Sehgal. „Mit der gleichzeitigen Anwesenheit der Performer und Zuschauer im Raum begann die Performance. Sie endete, als diese aufgehoben war.“¹¹⁰ beschreiben Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt eine paradigmatische Situation der Performance-Kunst. Dasselbe Prinzip gilt für die von Umathum beschriebenen Situationen. Das heißt, die einzige Bedingung für die Etablierung einer ästhetischen Situation ist die leibliche Co-Präsenz von Akteuren und Zuschauern und sie unterliegt der freien Entscheidung der Zuschauer. Bei dieser Art von Vorgängen verlaufen die Grenzen zwischen realer Situation und ästhetischer Situation fließend. Die Betonung des Prozessualen hat historische Vorläufer. Schon Ende der 1950er Jahre gab es Entwicklungen „in der informellen Malerei, in der seriellen Musik und in der dramatischen Literatur [...] die auf eine Absage an traditionell gebaute Ganzheiten hinausliefen“¹¹¹ notiert Hans-Thies Lehmann. Für die von Umathum behandelten Werke ist vor Allem der

109 Umathum, Sandra, *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs Intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld, transcript 2011.

110 Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S.245.

111 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.327.

„Verlust des *Zeit-Rahmens*“¹¹² bemerkenswert. Konzerte und Theateraufführungen sind gleichermaßen prädestiniert, um diesen Verlust zu realisieren.

„Wenn in den 60er Jahren Stockhausen für Konzerte vorsah, daß man später kommen und früher gehen konnte, wenn Wilson Furore machte mit der Maßgabe ›Pausen nach eigenem Ermessen‹, so bringt das eine wesentliche Tendenz der neuen Zeitdramaturgien auf die Pointe. Sie setzen die Einheit der Zeit mit Anfang und Ende als *schließenden Rahmen* der Theaterfiktion außer Kraft, [...] Gerade das hatte Aristoteles als Grundregel für das Drama gefordert, damit ein Ganzes, ein ›Holon‹ entstehe.“¹¹³

Die Absage an das 'Holon' ist ein Paradigma der von Sandra Umathum beschriebenen Werke. Anfang und Ende obliegen den Entscheidungen der Rezipienten. Die von außen gesetzte Grenze verflüssigt sich. Die Rezipienten müssen individuell Anfang und Ende der Situation festsetzen. Die Unsicherheit, wann die ästhetische Situation begonnen hat, welche Regeln ihr inhärent sind, und wie sie beendet werden wird, stellt implizite Verhaltensregeln, die jeder konventionellen sozialen Situation inhärent sind, zur Disposition. Insofern rücken die Werke Sehgals, Wurms und Gonzales-Torres' „die Abhängigkeit der Kunsterfahrung von den Handlungen und dem Verhalten anderer Personen in den Vordergrund“¹¹⁴ Nicht mehr materielle Objekte sind im Fokus der Aufmerksamkeit, sondern soziale Interaktion. In den von Umathum beschriebenen Werken wird Kunst „als Schauplatz alternierender Begegnungen zwischen Menschen.“¹¹⁵ inszeniert. Die Voraussetzungen für die ästhetische Erfahrung im Kontext der bildenden Kunst, die Ästhetisierung von Umgebung, wurde laut Sandra Umathum durch die Öffnung der Objekte der Minimal Art „hin zu den Umständen der Erfahrung.“¹¹⁶ initiiert.

„Mit dem minimalistischen Objekt geht es [den Künstlern der Minimal Art] allererst um eins: um ein verändertes Subjekt-Objekt-Verhältnis, um die Neukonzeption des Betrachters qua Neukonzeption des Objekts.“¹¹⁷

Das Objekt wird neu konzipiert: normalen Gebrauchsgegenständen wird ein ästhetischer Wert zugesprochen. Auf diese Weise gerät auch die Umgebung der Objekte in den Verdacht ästhetischen Wert zu haben. Ein Beispiel für die

112 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.327.

113 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.327.

114 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.14.

115 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.14.

116 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.68.

117 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.67.

Neukonzeption des Objekts sind installative Kunstwerken. Tendenziell findet sich die Verquickung der installativen, also räumlichen Sphäre mit performativen Bezügen, beispielsweise nachzulesen in der 2009 entstandenen Dissertation Judith Plodecks: *Bruce Nauman und Olafur Eliasson. Strategien performativer Installationen*.¹¹⁸ Plodeck beschreibt Werke, die die Imagination der Rezipienten fordern.

„Die Grenzen des Artefakts waren nicht unmittelbar ersichtlich, vielmehr unterlagen sie dem Prozess der Hervorbringung. Die Verwischung und Aufhebung von definierten Grenzen zwischen Raum und Betrachter bewirkten, dass dieser die einzelnen Werk-/Installationselemente sowohl als Teil der Installationen selbst als auch als Teil ihrer Umwelt wahrnehmen konnte.“¹¹⁹

Ein Kunstwerk dieser Art bewirkt, dass die Wahrnehmung des sich im öffentlichen oder halböffentlichen Raum (Galerien) bewegenden Subjekts immer wieder auf Proben gestellt wird. Die Umwelt ist mit einer Vielzahl von sich teilweise widersprechenden Zeichen gefüllt, deren Entzifferung Spezialistenwissens bedarf. Plodeck beschreibt die Unmöglichkeit der distanzierten Betrachtung des Objekts. „Je höher der Grad der Inklusion in den ästhetischen Raum, desto größer wurde die Immersion für den Rezipienten und damit schwand die Möglichkeit der Distanznahme zum Objekt.“¹²⁰ Plodeck konstatiert durch das Ineinanderfließen von ästhetischer und realer Sphäre eine vergrößerte Verantwortung der Rezipienten in der Hervorbringung der Realität.

Erika Fischer-Lichte spricht von Theatralität als einem Konzept, das „performative Prozesse in- und außerhalb der Kunst, in allen Teilen der Gesellschaft adressiert“ und mit dem es möglich wird, die „Ästhetisierung der Lebenswelt, die neue Dominanz ästhetischer Vorgänge auch in originär kunstfremden Bereichen“¹²¹ zu analysieren. Umatham zieht im Bezug auf die Werke von Sehgal, Wurm und Gonzales-Torres die Schlußfolgerung, dass die „Nähe zum Theater“, die sie in ihren Analysen herausfiltert „als das notwendige »Re-entry« theatralen Vokabulars entsprechend jenen Begriff

118 Plodeck, Judith, *Bruce Nauman und Olafur Eliasson. Strategien performativer Installationen*, Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2009, <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2010/4075/>, letzter Zugriff: 30/12/14.

119 Plodeck, *Strategien performativer Installationen*, S.312.

120 Plodeck, *Strategien performativer Installationen*, S.312.

121 Fischer-Lichte, *Diskurse des Theatralen*, S.30.

[behauptet], der das Wesen des Theaters beschreibt: den Begriff der Aufführung.“¹²² Die Neukonzeption des Objekts in der Minimal Art war laut Umathum die Bedingung der Möglichkeit der „Transformation der Objektumgebung in einen Schauplatz“¹²³, wie ich schon angesprochen habe. Diese Entwicklung begünstigte die Entstehung von Zuschauer-Akteur-Konstellationen, wodurch die Neukonzeption des Betrachters als performende Entität auch im Kontext der bildenden Kunst Eingang finden konnte. Die Öffnung der Sensibilität für die performative Dimension in sozialen Situationen ist eine Folge der ästhetisierten Behandlung von Umgebung. „Zur zentralen Bedingung einer Erfahrung avanciert mithin, was in der Zusammenkunft von Werken und Rezipienten in der Regel nur auf einem Nebenschauplatz vor sich geht“¹²⁴. Umathum verortet darin die Möglichkeit der Sensibilisierung für das soziale Miteinander:

„Man wirkt als Besucherin an der Etablierung und permanenten Veränderung einer zwischenmenschlichen Situation mit und macht dabei zugleich für sich und alle anderen erfahrbar, dass der Entschluss, sich auf eine Beziehung einzulassen oder eine Beziehung aufrechterhalten zu wollen, im Kern immer schon die Bereitschaft impliziert, die eigenen Erwartungen sowie das eigene Wünschen und Wollen zur Disposition stellen zu müssen.“¹²⁵

IV. Exkurs: Liturgisches Gerät - das performative Potenzial von Objekten

In Kapitel III beschreibe ich ästhetische Prozessen, die durch ästhetisierte Umgebungen evoziert werden. Die Entdeckung der ästhetischen Qualität von Objekten im Zuge der Minimal Art war der erste Schritt. Deren Einbindung in ästhetische Prozesse wie in der Arbeit von Tino Sehgal, Felix Gonzalez-Torres und Erwin Wurm ist eine Weiterentwicklung des, wie von Sandra Umathum dargelegt. Eine Tendenz, die sich in der Performance-Szene abzeichnet, ist, dass Objekte eine hervorgehobene Einbindung in performative Sphären erfahren. Das Wiener Tanzquartier veranstaltete im November 2014 eine Vorlesungsreihe mit dem Titel 'no/things'. Die Beschreibung des Themas lautete folgendermaßen:

122 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.70.

123 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.68.

124 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.14.

125 Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, S.146.

„*SCORES N°9* takes an extended view of choreography - also beyond the body, extended to things, materials, to the autonomy of the non-human.”¹²⁶

Die Ästhetisierung von Objekten im Zuge der Einbindung in die performative Sphäre ist eine Art Sakralisierung dieser und verwandelt sie in liturgisches Gerät. Solche Tendenzen sind beispielsweise in der Arbeit von Philipp Gehmacher und des Duos Linda Samaravéerova und Karl Karner nachzuweisen.

¹²⁶ http://www.tqw.at/en/events/scores-n%C2%B09-nothings?date=2014-11-26_10-00&mini=calendar%2F2014-11, Zugriff: 30.12.2014.

V. Übergangsritual Holometabol/Hemimetabol

Verlust in der Sphäre der Reduktion – Immersion in der Sphäre der Rekontextualisierung – Statuslosigkeit in der Beschneidungsschule in Angola – Holometabole&Hemimetabole Transformation – Zusammenwirken von Reduktion und Rekontextualisierung in der Schwellenphase

Ob in ästhetischen Prozessen transformative Wirkungen gezeitigt werden können, ist Gegenstand vieler theoretischer Untersuchungen. Bei dem Übergangsritual, das Arnold van Gennep untersuchte, ist die Transformation der elementare Aspekt. Van Gennep denkt das Übergangsritual in dem Dreischritt Trennung – Übergang – Angliederung. In seinem 1909 erschienenen Hauptwerk *Les Rites de Passage* formuliert er folgende Definition:

„I have tried to assemble here all the ceremonial patterns which accompany a passage from one situation to another or from one cosmic or social world into another. Because of the importance of these transitions I think it legitimate to single out *rites of passage* as a special category, which under further analysis may be subdivided into *rites of separation*, *transition rites* and *rites of incorporation*. These three subcategories are not developed to the same extent by all peoples or in every ceremonial pattern.“¹²⁷

In der Trennungsphase werden die Initianden aus ihrem Alltag gelöst. In der Schwellen- oder Umwandlungsphase werden sie „in einen Zustand „zwischen“ alle möglichen Bereiche versetzt, die ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglich[t]“. Sie sind dabei „isoliert von normalen sozialen Interaktionen“¹²⁸. In der dritten Phase, der Angliederungsphase, werden „die nun Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert“¹²⁹. In Rekurs auf das Gennep'sche Übergangsritual führe ich als Mittel der Analyse das zweiteilige Schema der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* ein. Die *Sphäre der Reduktion* ist kongruent mit der Trennungsphase. In ihr werden Phänomene in neuem Licht besehen und zuvor festgesetzte Bedeutungen verlieren ihre Gültigkeit. Turners Konzept des Liminoiden fällt in die *Sphäre der Reduktion* genauso wie auch die Arbeiten von Max Bogner und Matija Schellander. Diese Prozesse können mit Verlust-, Angst- oder Beklemmungsgefühlen einhergehen. In der *Sphäre der Rekontextualisierung*, die Übereinstimmungen mit der

127 Gennep, *The Rites of Passage*, S.9.

128 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.38.

129 Vgl., Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.VI.

Angliederungsphase aufweist, werden hingegen neue Beziehungen zwischen Phänomenen geschaffen und ebendiese dadurch mit neuen Bedeutungen aufgeladen. Kennzeichnend für diese Sphäre sind immersive Atmosphären, in denen Akteure außeralltägliche Erfahrungen evozieren, wie beispielsweise Susanna Gartmayer, Brigitta Bödenauer und Pia Palme. Turners Auffassung des Liminalen korrespondiert mit dieser Sphäre.

Ich gebe nachfolgend einen kleinen Einblick in die ethnologische Forschung Gerhard Kubiks, um die Spezifika der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* genauer beleuchten zu können. Entwicklungsschritte in kleinen Gesellschaften weisen eindeutigeren Struktur und Richtung auf. Ich strebe durch deren Darlegung eine größere Klarheit auf die vereinzelteren und individualisierteren Entwicklungsschritte in unserer heutigen Gesellschaft an; übergeordnete Strukturen sollen durch den Vergleich der zwei Systeme deutlich werden. Der Ethnologe Gerhard Kubik fertigte in der Zeit von August bis Dezember 1965 Tonaufnahmen bei den „Ngangela“-Volksgruppen in Angola an, bei Mbwela-, Nkhangala- und Chockwe-sprechenden Gemeinschaften.¹³⁰ Die Schallplatte *Mukanda Na Makisi – Beschneidungsschule und Masken/Angola*, erschien in der Reihe *Museum Collection Berlin (West)*, einer Sammlung musikethnologischer Aufnahmen, herausgegeben vom Museum für Völkerkunde Berlin und den Staatlichen Museen zu Berlin.¹³¹ Im Begleitheft zur Platte beschreibt Kubik den Übergang von Sechs- bis Zehnjährigen von der Kindheit in die Welt der Erwachsenen.¹³² Dieser Vorgang wird als *Mukánda* bezeichnet und besteht aus einer mehrmonatigen Seklusionsperiode in der die Jungen durch einen psychologischen Transformationsprozess geleitet werden. *Mukanda* ist auch der Name für den Ort der Umwandlung, das „rechteckige Gehege, das außerhalb des Dorfes für die Frischbeschnittenen errichtet wird und in dem sie mehrere Monate in strenger Seklusion verbringen.“¹³³

„Die Errichtung eines *mukanda* erfolgt nicht notwendigerweise jedes Jahr für jedes Dorf. Gewöhnlich schließen sich mehrere Dörfer zusammen, bis eine

130 Kubik, Gerhard, Kommentar im Begleitheft zur Platte *Mukanda Na Makisi – Beschneidungsschule und Masken/Angola*, Museum Collection Berlin (West), Deutschland 1981, S.1.

131 <http://www.discogs.com/label/98714-Museum-Collection-Berlin-West>, Zugriff 20.1.2015.

132 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.2.

133 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.2.

genügende Zahl von Jungen (manchmal sechs oder mehr, manchmal auch nur zwei oder drei, einmal fand ich sechzehn!) beisammen sind, die die erforderliche Altersstufe erreicht haben.“¹³⁴

Am Anfang der Seklusionsperiode passiert die Beschneidung, und zwar „genau am Anfang des Pfades, der zu jenem Ort im Wald führen soll, an dem der neue *mukanda* errichtet wird.“¹³⁵ Die Jungen ruhen sich nach der Operation an einem schattigen Ort aus, während die Arbeiten an der Konstruktion des Geheges ihren Gang nehmen.¹³⁶ Entscheidend ist, dass die Beschneidung, wird sie im Krankenhaus durchgeführt, in den Gemeinschaften als ungültig angesehen wird, und das *mukanda* muss trotzdem absolviert werden.¹³⁷ In den Monaten der Seklusion findet ein umfangreicher psychologischer Umwandlungsprozess statt.

„In der ersten ›traumatischen‹ Periode, unmittelbar nach dem absichtlich dramatisierten Erlebnis der Beschneidungsoperation und der ›Verbannung‹ der Jungen in den Wald, wird die Bindung an die Mutter unbewußt auf eine neue Beziehung projiziert, nämlich zwischen dem *chilombola* (Betreuer), der so etwas wie ein Mutterersatz wird, und dem *kandanda*, dem [Betreuer-]Jungen im *mukanda*.“¹³⁸

Nicht nur das gewohnte soziale Umfeld und die Vorhaut, vor Allem die bis dahin starke Bindung zur Mutter fällt der Reduktion anheim. Der Bruch erfolgt plötzlich. „Nach dem Abheilen der Wunde beginnt eine Zeit intensiver Instruktion der Initianden.“¹³⁹ Victor Turner beschreibt die Theaterpraxis von Richard Schechner: wenn ein Thema erschien, begann die Gruppe zu arbeiten, und zwar so ähnlich wie Turner ein afrikanisches Buschlager beschreibt, als einen Ort, [...] der Vermittlung esoterischen Wissens und des Erlernens nützlicher wie praktischer Techniken“, als einen Ort an dem Mutproben stattfinden, und wo die Neophyten „mit maskierten, übernatürlichen, ferne Stammesahnen und -gottheiten darstellende Wesen konfrontiert [werden, und wo] ihnen die Ursprungsmythen erzählt“¹⁴⁰ werden. Einerseits steht der Erwerb neuer Fähigkeiten im Vordergrund, andererseits der Erwerb neuen Wissens. Die Umwandlungsphase schließt „symbolisches Verhalten – vor allem solche Symbole, die profane Dinge, Beziehungen und Prozesse umkehren – ein, das die Loslösung der rituellen

134 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.2.

135 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.2.

136 Vgl., Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.2.

137 Vgl., Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.4.

138 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.4.

139 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.3.

140 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.22.

Subjekte (Novizen, Kandidaten, Neophyten oder ›Initianden‹) von ihrem früheren sozialen Status zum Ausdruck bringt.¹⁴¹ Der Status der Neophyten ist vorübergehend außerhalb der normativen Sozialstruktur, ambivalenterweise losgelöst von Pflichten aber auch Rechten.

„Da sie keine Rechte haben, schwächt sie das zwar einerseits, es befreit sie aber gleichzeitig von strukturellen Verpflichtungen. Außerdem bringt sie das in enge Verbindung zu nichtsozialen oder asozialen Lebens- und Todeskräften. Daher das häufige Gleichsetzen der Novizen mit Geistern, Göttern oder Ahnen einerseits, mit Tieren und Vögeln andererseits. Für die soziale Welt sind sie tot, für die asoziale aber lebendig.“¹⁴²

Die statuslose Zeit in der Mukanda-Schule dauert, wie bereits erwähnt, mehrere Monate. Sie ist einer der wichtigsten Lebensabschnitte der männlichen Individuen in Ostangola, von der „die spätere Lebensphilosophie der männlichen Mitglieder der Gemeinschaft tiefgehend bestimmt wird. ›Ove uchilima, kumukanda kawaileko!‹ (Du unbeschnittener, in den mukanda bist du nicht gegangen!) ist eine tödliche Beleidigung.“¹⁴³ Der Bruch hat weitreichende biographische Auswirkung.

„Die Fähigkeit von Männergruppen zu disziplinierter, kooperativer Arbeit, zur Ausdauer, die Bereitschaft Härten zu akzeptieren und Bünde einzugehen, wie etwa *mungongi*, dies alles sind charakteristische Kulturzüge der ›Ngangela‹-sprechenden Gemeinschaften, deren Grundlage in der Zeit des *mukanda* gelegt wird. In den parallelen Institutionen für Mädchen werden ähnliche Ideale kooperativen Verhaltens vermittelt.“¹⁴⁴

Nach Beendigung des *mukanda* gibt es ein dreitägiges Abschlussfest „das *kulundulula mukanda* (wörtlich: den mukanda herausreißen, ›entwurzeln‹)“ Das *mukanda*-Gehege wird am frühen Morgen des ersten Tages des Festes abgebrannt, die Jungen werden von ihren Betreuern umfangreich hergerichtet und „kehren in Festbemalung und -tracht in das Dorf zurück.“¹⁴⁵ Das Anlegen spezieller Kleidung und der Schmuck der Körperbemalung sind der Beginn der Rekontextualisierung, der Neuordnung der sozialen Verhältnisse, die sich anschließend beim Fest in der Dorfgemeinschaft manifestiert.

„Darauf werden [die Jungen] in einer respektvollen und würdevollen Weise durch das ganze Dorf geführt, von einem Verwandten zum anderen gereicht, und zeremonielle Begrüßungen werden ausgetauscht. Die ehemaligen *tundanda*

141 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.34.

142 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.39.

143 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.4.

144 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.4.

145 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.12.

stellen jetzt, entsprechend ihrem neuen Statuts, eine völlig veränderte Miene zur Schau, die durch Schweigen und Ernst gekennzeichnet ist. Ihre Bewegungen wirken bedächtig, wie jene erwachsener Leute. Mit fast präventivem Gesichtsausdruck sitzen sie nebeneinander auf einer Matte im Zentrum des Dorfes und lassen sich von jedem bedienen und bewirten. Erst einige Tage nach der Heimkehrzeremonie gehen sie wieder jungenhaften Interessen nach. Gegenüber den jüngeren Kindern, die noch nicht aus dem *mukanda* graduierten, geben sie sich jedoch fortan distanziert und zeigen eine leicht gönnerhafte Haltung.¹⁴⁶

Der neue Status in der Gesellschaft muss gründlich eingeübt werden, wie Gerhard Kubik beschreibt. Am Ende des Zitates klingt an, dass nach einigen Tagen eine Art kleiner Regression passiert: Die Initianden haben nach wie vor 'jungenhafte Interessen'. Der frühere Status kann aber nicht mehr zurückerlangt werden, der Transformationsprozess hat umfassenden Charakter. Die gesamte Verwandtschaft verleiht der Akzeptanz des veränderten Status der Initianden Ausdruck. Die zeremoniellen Begrüßungen besiegeln und verankern die Transformation auch auf gesellschaftlicher Ebene.

Es ist nach obigen Darlegungen ersichtlich, dass die Dimension in der sich ein Übergangsritual abspielt, von der umfassenden Neustrukturierungen der Lebensumstände gekennzeichnet ist. Es findet eine Umwandlung von einer Lebensphasen in die nächste statt. Deren Irreversibilität ist nach Erika Fischer-Lichte ein Konstituens von rituellen Handlungen.

„Ästhetische Erfahrung als liminale Erfahrung kann [...] nicht mit ritueller Erfahrung gleichgesetzt werden. Denn während für ein Ritual die Kriterien der Irreversibilität - der Junge kann nicht wieder zum Jungen werden, nachdem er zum Krieger geworden ist - und der sozialen Akzeptanz gelten - die Gemeinschaft muss ihn in seinem neuen Status als Krieger anerkennen -, sind sie für die ästhetische Erfahrung irrelevant.“¹⁴⁷

Wie bereits in Kapitel II.2. dargelegt, entwickelte Victor Turner für die Unterscheidung zwischen ästhetischer und ritueller Erfahrung die Begriffe des Liminalen und des Liminoiden. Die Kulturprodukte einer Gesellschaft rechnet Turner den liminoiden Phänomenen zu, sein Begriff des Liminalen hingegen zielt auf das herkömmliche Übergangsritual ab. Ich gehe davon aus, dass auch ästhetischen Situationen die Möglichkeit der Transformation inhärent ist. Naheliegend ist aber der Schluss, dass sich die Qualität der Transformation bei

146 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.14.

147 Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.XVI.

rituellen und ästhetischen Prozessen unterscheidet. Um die Differenz fasslich zu machen, entlehne ich aus der Biologie die Begriffe Holo- und Hemimetabol.

Metabolismus kann mit Umwandlung bzw. Veränderung übersetzt werden. In der Biologie und Medizin bedeutet der Begriff Stoffwechsel.¹⁴⁸ Meta stammt aus dem Griechischen und bedeutet 'zwischen' oder 'zu etwas hin'. Als Hemimetabolie wird die schrittweise Annäherung bestimmter Insekten vom Larvenstadium zum erwachsenen, geschlechtsreifen Tier, dem Imago bezeichnet.¹⁴⁹ Holometabolie ist im Gegensatz dazu die vollständige Gestaltwandlung bestimmter anderer Insekten. Hierbei gibt es zwischen Larve und Imago weder äußerliche noch innerliche Entsprechung. Die Umwandlung geschieht während des Puppenstadiums. Schmetterlinge, Käfer, Fliegen, Mücken, Bienen, Wespen, Ameisen, Flöhe und zahlreiche andere Arten von Insekten sind Beispiele für diese Art von Verwandlung.¹⁵⁰ Sie korrespondiert mit dem ganzheitlichen Entwicklungsschritt, der bei einem herkömmlichen Übergangsritual vollzogen wird. Die Entwicklung von Heuschrecken und Libellen zum Beispiel vollzieht sich hemimetabol. Sie durchleben keine Verpuppung. Die Larven hemimetaboler Insekten weisen ein ähnliches Erscheinungsbild auf wie erwachsene Tiere. Sie wachsen konstant und kriechen in ihrem Leben immer wieder aus der zu klein gewordenen Haut. Das Konzept der hemimetabolen Transformation ist insofern schlüssig, weil sich damit kleinteilige Entwicklungsschritte von Menschen in Industriegesellschaften bebildern lassen. Im Bezug auf die Insektenwelt wird klar: Ähnlich wie Heuschrecken nicht in ihre zu klein gewordene Haut zurückkriechen können, können sich Menschen nach einer Transformation nicht mehr zurückentwickeln. Wenn man vom transformatorischen Potenzial ästhetischer Prozesse ausgeht, muss man auch von deren Irreversibilität ausgehen.

Interessanterweise scheinen in der Schwellenphase von Übergangsritualen, die biographische Wendepunkte in tribalen Gemeinschaften markieren, sowohl die Funktionen der Trennungs-, als auch die Funktionen der Angliederungsphase inhärent zu sein.

148 <http://www.duden.de/rechtschreibung/Metabolismus>, Zugriff: 19.1.2015.

149 http://www.naturspektrum.de/text/text_hemimetabolie.php, Zugriff: 19.1.2015.

150 http://www.naturspektrum.de/text/text_holometabolie.php, Zugriff: 19.1.2015.

„Obwohl einige Rituale [der Schwellenphase] die Umkehrung der gewöhnlichen Realität zum Ausdruck bringen, lassen sie sich charakteristischerweise zwei Typen zuordnen: denen, die Auslöschung und denen, die Ambiguität oder Paradox symbolisieren.“¹⁵¹

Jene Rituale, die Auslöschung symbolisieren, korrespondieren mit der *Sphäre der Reduktion*. Rituale, die Ambiguität oder Paradox symbolisieren, korrespondieren mit der *Sphäre der Rekontextualisierung*. Eine neue Sichtweise auf die sogenannte Schwellenphase eröffnet sich: das transformatorische Potenzial, dass ihr inhärent ist, beruht auf dem Zusammenwirken dieser zwei Ebenen. Logischer Schluss ist, dass Ähnliches für die Liminalität gilt. Die Liminalität, das für die ästhetische Erfahrung konstitutive Zwischen¹⁵², kann durch Wiederaufgreifen und Einführen in die Theoriedebatte von (u.a.) Victor Turner und Erika Fischer-Lichte als zeitgemäße Version der Schwellenphase definiert werden kann. Das Liminale ist ein Aspekt der neueren Theoriedebatte über Ritual und Theater, wie ich bereits darlegte.¹⁵³ Die drei anderen Dimensionen stehen in engem Zusammenhang zu meinem Schema; was in der *Sphäre der Reduktion* vonstatten geht ist eine Form von kathartischer Reinigung. Die gemeinschaftsstiftende Dimension wiederum ist elementarer Aspekt der immersiven *Sphäre der Rekontextualisierung*. Die vierte Dimension, die transformative, manifestiert sich im liminalen Zustand durch ideales Zusammenwirken der zwei zuvor erwähnten Dimensionen.

Nach der Verortung der zwei Sphären als Bedingung für Entwicklungen diverser Art ist die Feststellung, dass es ein gesellschaftliches Bedürfnis ist, diese zwei Aspekte auch in darstellender Kunst manifestiert zu sehen, keine Überraschung. Ich werde herausarbeiten, mit welchen Elementen Performances im Bereich der experimentellen Musik operieren, um entweder die Komponente *Reduktion* oder die Komponente *Rekontextualisierung* zu manifestieren. Die zwei Komponenten stehen – wie Yin und Yang – in wechselseitigem Austausch. Einerseits liegen sie einander gegenüber und haben unterschiedliche Funktionen und andererseits ergänzen und bedingen sie einander. Ganzheitliche Entwicklung – sei sie individuell oder gesellschaftlich – besteht aus Phasen der Reduktion und Phasen der Rekontextualisierung. Um meine Methode transparent zu machen, erfolgt hier

151 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.38.

152 Vgl., Matthias Warstat, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.277.

153 Vgl., Matthias Warstat, „Ritual“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.277.

der Hinweis, dass die Auswahl der vier Performances auf intuitive Weise erfolgte. Einerseits konstatierte ich als verbindendes Element den die musikalische Sphäre erweiternden Einsatz performativer und theatraler Mittel. Andererseits war mir aufgrund der Divergenzen zunächst unklar, wieso ich sie als miteinander in Zusammenhang stehend begriffen hatte. Mit dem Rekurs auf das Gennep'sche Übergangsritual fügt sich die Auswahl in eine Ordnung. Interessant ist die Feststellung von Genneps, dass nicht jede der drei Phasen bei jeder Art von Übergangsritual gleich umfangreich ist: „These three subcategories are not developed to the same extent by all peoples or in every ceremonial pattern.“¹⁵⁴ Nach der Analyse der Performances wird im Laufe meiner Ausführungen ersichtlich werden, dass der Anteil an Reduktion beziehungsweise Rekontextualisierung ganz erheblich schwankt.

Ich möchte zur Verdeutlichung das Bild des explodierten Übergangsrituals als Metapher für die Entwicklung, die dieses durchlaufen hat, evozieren. Hans-Thies Lehmann reflektiert in der Einleitung der dritten Auflage des *Postdramatischen Theaters* über Weiterentwicklung im Theater.

„Die Theatermittel emanzipieren sich im postdramatischen Theater gleichsam aus ihrer jahrhundertealten, mehr oder weniger stringenten Verlotung. Sie verselbständigen sich, so als sei die tradierte kohärente Ganzheit aus Elementen, als die wir uns die Form des dramatischen Theaters denken können, gleichsam auseinandergeplatzt.“¹⁵⁵

Die Theaterlandschaft läge nach der Explosion wie eine Photographie vor dem Betrachter. Alle Teile, aus denen sich Theater zusammensetzte (er nennt „Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang und Musik“¹⁵⁶) hätten sich nun verselbständigt; bezögen sich zwar auf ihre Herkunft, gingen aber allerlei neue Beziehungen ein.¹⁵⁷ Meine Arbeit zielt darauf ab darzustellen, wie die Teile des Übergangsrituals nach der 'Explosion' in der Sphäre der zeitgenössischen Musikaufführungspraxis gelandet sind, um hemimetabole Transformation zu ermöglichen. Veränderung ist das verbindende Konstituens aller Dinge.

154 Gennep, *The Rites of Passage*, S.9.

155 Lehmann, Hans-Thies, „Vorwort“, in: *Postdramatisches Theater*, Frankf. a. M., Verlag der Autoren 1999, S.5 des Vorwortes (unbeziffert).

156 Lehmann, Hans-Thies, „Vorwort“, S.5 des Vorwortes (unbeziffert).

157 Vgl., Lehmann, Hans-Thies, „Vorwort“, S.5 des Vorwortes (unbeziffert).

„Insofern sich die Gemeinschaft und ihre einzelnen Mitglieder als die Herren oder ›Besitzer‹ des Rituals und der Liturgie oder als Repräsentanten der Ahnen und Götter, denen Ritual und Liturgie letzten Endes ›gehören‹, verstehen, haben sie die Vollmacht, unter bestimmten kulturell determinierten Bedingungen von Zeit zu Zeit neue Elemente in den sozial ererbten Bestand ritueller Bräuche einzuführen.“¹⁵⁸

Die Liturgie ist in ununterbrochener Wandlung begriffen, nicht nur bei den Bewohnern von Shen-Shen in der Makhai-Wüste, einem Teil der Wüste Gobi.¹⁵⁹

158 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.47.

159 Vgl. Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.46.

VI. Die Bühne als Ort der Hybris

Akteure-Zuschauer-Einteilung als Konstituens der performativen Situation – Akteure als Objekt des Angesehenwerdens oder als Subjekt der Selbstermächtigung – Evozierung des Unsichtbaren

Der Schwerpunkt meiner Schrift lag bis jetzt auf den Verbindungen zwischen Ritual und Performance. Was die performative Situation jedoch speziell macht, ist die Etablierung eines (zumeist) impliziten Vertrages über die Teilung der Teilnehmer in Schauende und Angeschaute. Hinzugefügt werden muss auch, dass die Implikationen des Begriffes Aufführung in der aktuellen Theoriedebatte sehr breit gefächert sind, und sich nicht nur auf Theaterwissenschaft, sondern auf verschiedene Teile in Kultur-, Sozial- und Kunstwissenschaften erstrecken.¹⁶⁰ Performative Vorgänge nicht nur in ästhetischen, sondern auch in alltäglichen Situationen sind Gegenstand von Analyse, wie bereits in Kapitel II anklingt. Doch minimalste Bedingung und gemeinsamer Nenner früherer und heutiger Definitionen ist nichtsdestotrotz die Einteilung in Akteure und Zuschauer. Im Rowohlt Theaterlexikon von 1986 findet sich folgende Aufführungsdefinition:

„Szenisch-spielerische Darstellung vor Zuschauern durch Schauspieler auf der Grundlage eines dramatischen Textes oder einer freien (evtl. selbst erarbeiteten) Spielvorlage, meist unter Leitung des Regisseurs nach einer Reihe von Proben. Für den technisch einwandfreien Ablauf einer Aufführung ist der Inspizient verantwortlich.[...]“¹⁶¹

Im Anschluss werden zwar die Abläufe einer konventionellen Theateraufführung beschrieben, doch die entscheidenden Begriffe 'Darstellung', 'Zuschauer' und 'Schauspieler' werden an erster Stelle genannt. Auf die Frage, was der Unterschied zwischen einer alltäglichen und einer performativen Situation sei, antwortete Matija Schellander: „das Publikum ist der Unterschied. Oder die Kamera, wenn man ein Video dreht. Aber oder Photos schießen lässt. Eine Kommunikation findet automatisch statt.“¹⁶² Diese Aussage lässt nachvollziehbar werden: Das Bewusstsein des Gesehen-Werdens ist für den Agierenden das Spezifikum einer performativen Situation. Das Beobachten kann durch Kamera, Photoapparat oder Zuschauer erfolgen. Das Bewusstsein des Beobachtet-Werdens evoziert einen bestimmten mentalen Status. Aus diesem Grund hat vermutlich die Erforschung

160 Erika Fischer-Lichte, „Aufführung“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.22.

161 Brauneck et.al. (Hg.), *Theaterlexikon I*, S.123.

162 Gespräch Matija Schellander, Anhang S.140.

der Psychologie des Schauspiels lange Tradition.¹⁶³ Roland Barthes beschreibt in *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*¹⁶⁴ seine Reaktion auf das Gesehen-Werden von einem Photoapparat.

„Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben [...].“¹⁶⁵

Die zwei Pole Gesehen-Werden und Nicht-Gesehen-Werden öffnen einen prekären Bereich zwischen Objekt- und Subjekthaftigkeit. Das Subjekt erlebt sich durch die Aufmerksamkeit des anderen hervorgehoben, erlebt sich dadurch gleichzeitig durch die Wahrnehmung des Anderen, richtet den Blick auf sich als Objekt. Barthes schreibt, dass die Photographie jenen 'Zwischenzustand' evoziert, in dem das Subjekt sich „Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.“¹⁶⁶ Barthes beschreibt die Entfremdung des angesehenen Subjekts aus der Situation. Susan Sontag verortet gar, dass es ein Akt der Verfügungsgewalt über das Angesehene ist, eine Photographie anzufertigen.

„Still, there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed.“¹⁶⁷

Der symbolische Besitz geht laut Sontag mit der Möglichkeit einher über das photographierte Subjekt zu verfügen, die Photographie ist „a potent means of acquiring [the subject], of gaining control over it.“¹⁶⁸ Das Gefühl von Kontrollverlust kann auch auf der Bühne passieren. Das unangenehme Gefühl des Ausgestelltseins ist, obwohl man es einzeln erlebt, vermutlich eine kollektive Erfahrung. Doch nicht notwendigerweise erfährt das ausgestellte Subjekt einen Kontrollverlust. Die Existenz die der Photograph seinem Objekt verleiht, ist nicht unbedingt „nur eine metaphorische“¹⁶⁹ wie Barthes schreibt.

163 Vgl., Jens Roselt: „Schauspieltheorie:“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.286.

164 Roland Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankf. a. M. 1985.

165 Barthes, *Die Helle Kammer*, S.18.

166 Barthes, *Die Helle Kammer*, S.22.

167 Sontag, „On Photography“, S.538.

168 Sontag, „On Photography“, S.637.

169 Barthes, *Die Helle Kammer*, S.19.

Die Photographie ist gleichzeitig eine reale Ermächtigung des Subjekts, denn das Bild wird zu einem Teil, und sogar „an extension of that subject;“¹⁷⁰ schreibt Sontag. Auf die Bühne umgemünzt bedeutet dies, dass sich in jedem Zuschauer eine Erweiterung der performenden Subjekte manifestiert, dass jeder Zuschauer Teil der performenden Personen wird. Dies ist der Grund, wieso Schellander in obigem Zitat auf die Kommunikation verweist, dies ist auch der Grund, wieso in der Sequenzanalyse der Interviewausschnitte der kommunikativen Sphäre des Performance-Begriffes entscheidendes Gewicht zukam.

Die Bühne ist insofern ein Ort der Selbstermächtigung, die Bedingung für das Performen ist Überheblichkeit. „Eine Intuition des antiken Denkens verknüpfte Hybris und Theater.“ schreibt Lehmann. „Hybris läßt den Menschen aus dem Kollektiv in die *Sichtbarkeit* stürzen. Sie bedeutet Ausgesetztsein und Gefahr.“¹⁷¹ Lehmann verortet ähnlich wie Barthes einen Zusammenhang zwischen der Überheblichkeit, sich in die Sichtbarkeit zu begeben und dem Tod.

„Der Mensch als mehr-als-er-selbst, der Mensch der Hybris hat und weckt in sich eine Art Abstand zu sich selbst, Selbstüberhebung, die zugleich Überhebung über die anderen ist. So zieht er Neid, Mißgunst, Rachewünsche auf sich: Preis des Hervortretens. Der Körper betritt die Bühne, um sich dort auszurecken und zu verrecken.“¹⁷²

Der Performer, die Performerin wandelt auf einem dünnen Seil. Jemand, der performt, ist jemand, der etwas mitzuteilen hat, „der Angeber, der *booster*, der seinen Körper, den vielleicht besonders schönen und starken Körper vorzeigt und ausstellt, sich kostümiert, von (eigenen) Heldentaten erzählt.“¹⁷³ Lehmann nennt die performative Sphäre einen 'anderen Raum'. Der Performer ist jemand, der aus dem „schützenden Kollektiv herauszutreten wagt, einen *anderen Raum* jenseits und im Angesicht der Gruppe betritt.“ Hier äußert sich das Paradox der darstellenden Tätigkeit. Konstitutiv sind zwar die Zuschauer, die momentane kollektive Situation, doch der Darsteller ist das Medium, das etwas evoziert, was über die momentane Situation hinaus geht. Lehmann

170 Sontag, „On Photography“, S.637.

171 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.361.

172 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.361.

173 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.361.

schreibt, dass der Körper der Bühne ein Körper des Todes ist. Für die Zuschauer „bleibt ein Moment unbewußter Angst damit verknüpft, zuschauend einen verbotenen und voyeristischen Blick ins Totenreich zu werfen.“¹⁷⁴ Die performative Selbstermächtigung hat aber außer der Nähe zum Tod auch eine andere Seite, sie geht einher mit Verantwortung. Der Performer muss beweisen, dass ihm oder ihr die Aufmerksamkeit zusteht. Schellander beschreibt die Paradoxie zwischen Ermächtigung und Verantwortung.

„Vor allem bei den Solo-Sachen [...]. Da ist es am Stärksten, am Deutlichsten. Dann auch, der Raum gehört mir. Es ist schon so ein Gefühl. Und es hängt auch von mir ab, ob ich das jetzt behalten kann. Oder ob das Sinn macht, dass ich jetzt die Aufmerksamkeit bekomme. Aber es geht dann um das, was ich zu sagen hab, zu sagen im übertragenen Sinn natürlich.“¹⁷⁵

Turner spricht von der Darstellung als ein Mittel, welches „das, was normalerweise hermetisch in den Tiefen des soziokulturellen Lebens verschlossen, der Alltagsbeobachtung und dem Verstand nicht zugänglich ist, ans Licht befördert [...]“. ¹⁷⁶ Der Akteur ist ein Medium, jemand, der eine besondere Gabe hat, sich auf die Bühne zu begeben und Aufmerksamkeit zu bündeln. Matija Schellander beschreibt eine Art von Klarheit, die sich im idealen Moment des Performens ereignet. Ein Zustand, „wo man was tut, aber gleichzeitig tut man es nicht bewusst, und es funktioniert total gut, [...] und die Aufmerksamkeit ist im Raum, überall, beim Ding selber gleichzeitig [...]“¹⁷⁷ Seine Aufmerksamkeit ist überall im Raum meint Schellander, das heißt er fühlt die Atmosphäre und seine Einwirkung auf diese. Atmosphärisches Fühlen wird als etwas beschrieben, dass sich „weder als ein von den Sinnen autarkes Empfinden noch als Sinneseindruck selbst“¹⁷⁸ herstellt. Die atmosphärische Sensibilität kann durch ideale Vorbereitung geschärft werden. Nicht von Ungefähr erfolgt im japanischem Nô-Theater vor jeder Vorstellung eine mentale Vorbereitung des Schauspielers: „Vor jeder Aufführung gehört das Anlegen der Maske zur zeremoniellen Vorbereitung des Hauptdarstellers.“¹⁷⁹ Der Schauspieler verbringt dabei geraume Zeit vor dem

174 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.361.

175 Gespräch Matija Schellander, Anhang S.140.

176 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.17.

177 Gespräch Matija Schellander, Anhang S.135.

178 Schouten, Sabine, *Sinnliches Spüren, Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Theater der Zeit, Berlin 2007, S.245.

179 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.264, siehe: Monika Bethe, Okina. An Interview with Takabayashi Kôji. Actor of the Kita School, in: Rebecca Teele (Hg.), *Mime Journal* Claremont 1984, S.99 Ferner Brigitte Bernegger, *Nô-Masken im Museum Rietberg*, Zürich, S.22.

Spiegel um sich das maskierte Gesicht einzuprägen. „Er verinnerlicht dieses Spiegelbild, das ja die Zuschauerperspektive darstellt und tritt mit diesem Bild in der Vorstellung vor das reale Publikum.“¹⁸⁰ Was mit so einer Art von Zeremonie angestrebt wird, ist die Verbindung des Innen mit dem Außen. Susanna Gartmayer spricht von Notwendigkeit der Kongruenz des Innen und Außen:

„[...] bei Verkleidungen [...] war für mich immer ganz wichtig gewesen, ich muss mich total wohlfühlen damit, ich muss total dahinter stehen, hinter diesem Bild, und dann eben auch wenn man überlegt, was liefert man damit, oder wie wird es dann angeschaut.“¹⁸¹

Der Prozess des zeremoniellen Maskenanlegens im japanischen Theater ist sinnbildlich zu sehen: der Akteur muss sich des Bildes, dass er oder sie transportiert, vergewissern. Er muss sich Klarheit über das Bild und Klarheit über sein Verhältnis zu dem Bild schaffen. Das ist die Bedingung, um auf der Bühne ein klares Bild zu vermitteln. Die Maskierung ist aber auch ein Mittel, mit der der starken Verbindung von Bühne und Tod ein physisches Artefakt zwischengeschaltet wird. Nicht von ungefähr schreibt Richard Weihe:
„Weltweit finden sich Belege für den Zusammenhang zwischen Masken und Tod, den schon die Starrheit der Maske nahelegt.“¹⁸² Die Maske ist ein Mittel, das der Ausgestelltheit von Leben ein Bild gibt.

180 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.285.

181 Gespräch Susanna Gartmayer und Brigitta Bödenauer, Anhang S.122, Zit. Gartmayer.

182 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.21.

VII. SPHÄRE DER REDUKTION – Matija Schellander und Max Bogner

Phänomenaler Körper - Reduktion der codierten Semiotizität – Butoh – Postdramatisches Theater – *Ordnung der Präsenz* – Repetition als Mittel der Reduktion von 'Bedeutung' – Entkörperlichung durch Maschineneinsatz – Ausstellen der körperlichen Leistungsfähigkeit – Fokus: performativen Gesamtsituation

VII.1. Der phänomenale Körper – Bedeutungspause

Max Bogners Performance fand am 1. August 2013 im Rahmen des *.ism*-Festivals im Kunstraum mo.ë statt.¹⁸³ Dieser Raum, der seit einigen Jahren die Off-Space-Szene Wiens bereichert und für Ausstellungen, Konzerte, Theater und andere kulturelle und sozialpolitische Belange genutzt wird, ist eine ehemalige Metallstanzfabrik. Es gibt neben zahlreichen kleinen Räumlichkeiten, eine große Halle, wo die Performance stattfand. Zwei Säulen befinden sich in der Mitte der Halle. Auf einer Seite der Säulen, näher beim Eingang, waren Sitzgelegenheiten für das Publikum angeordnet. Als das Publikum den Raum betrat, lag Bogner bereits auf der anderen Seite der Säulen rücklings auf einem Kubus. Er hatte eine weiße Pluderhose an, sein Oberkörper war nackt. Etwa in einem Meter Abstand von seinem Körper hing eine nackte Glühbirne, die einzige Lichtquelle. Bogner vollzog schon beim Eintritt des Publikums minimale Bewegungen seines Oberkörpers. Es schien als mache er krampfartige Versuche aufzustehen, während ihn gleichzeitig etwas zu hindern schien. Die Bewegungen steigerten sich mit Fortgang der Performance. „Der Impuls des postdramatischen Theaters [ist], intensivierte Präsenz (›Epiphanien‹) des menschlichen Körpers zu realisieren“ schreibt Lehmann, was aber nichts mit Humanismus zu tun habe, „wenn man darunter die Behauptung eines irgendwie gearteten Ideals ›des‹ Menschen versteht.“¹⁸⁴ Bogner realisierte eindeutig eine Epiphanie seines Körpers. Die paradigmatische tänzerische Entsprechung des Humanismus ist im Ballett zu verorten. Das Stehen auf den Zehenspitzen, die Sprünge, Pirouetten und die weitläufigen Armbewegungen verweisen alle auf ein Streben nach Höherem, einem höheren Ideal.¹⁸⁵ Vor Allem aber sind die Bewegungen des Ballett stark

183 Max Bogner, *Margaret Unknown Solo Performance*, *is.m* Opening I, 1.8.2013, mo.ë, Thelemangasse 4/1, 1170 Wien (Margaret Unknown ist der Künstlernamen Bogners).

184 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.369.

185 Gunji, Masakatsu, „Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers“, in: Michael Haerdter, Sumie Kawai (Hg.), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander, Berlin, 1998, S.96.

genormt. Im postmodernen Theater steht im Gegensatz dazu „das Erscheinen eines besonderen, bestimmten, realen einzelnen Menschen [im Vordergrund] und die Unverwechselbarkeit seiner Geste“¹⁸⁶. In dem Kubus auf dem Bogner lag, war ein Lautsprecher. Auf Bogners Brust waren Kontaktmikrophone angeklebt, die seinen Herzschlag abnahmen, das heißt, die Zuschauer wurden in die physischen Vorgänge in Bogners Körper gleichsam hineingezoomt.



Abb.1/2 Stills aus dem Video der Performance *Echoes* von Max Bogner am 19.2.2013 im Kulturzentrum bei den Minoriten Graz¹⁸⁷

Der Betonboden der Halle war im Bühnenbereich mit weißem Tanzboden bedeckt. Am Rand des Bühnenbodens war ein Tisch mit einem Mischpult und anderen

¹⁸⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.369.

¹⁸⁷ <http://vimeo.com/63082654>, Zugriff: 13.12.2015. Von der Performance, die Gegenstand meiner Analyse ist, existiert kein Bildmaterial.

elektronischen Klangerzeugern aufgebaut, wo William „Bilwa“ Costa das akustische Signal, das ihm von dem Verstärker geschickt wurde, bearbeitete und an zwei Lautsprecher schickte, die hinter dem Publikum standen. Bogner steuerte mit den Verlagerungen seines Körpers das Feedback, das sich zwischen dem Lautsprecher im Kubus und den Kontaktmikrophonen automatisch entwickelte. Sein Körper wurde zum Instrument. Die Darstellung des Körpers im postmodernen Theater „[...] lässt auftauchen, was Roland Barthes bei der Photographie das *punctum* nennt. [...] das zufällige Detail, die Einzelheit, eine nicht rationalisierbare Eigenheit am Abgebildeten, ein undefinierbares Moment.“¹⁸⁸ Lehmann beschreibt den postdramatischen Körper als einen Körper, der die Fähigkeit bewusst macht, „alle Semiose zu stören und zu *unterbrechen*, die von Struktur, Dramaturgie und von Sprachsinn ausgehen“ mag. Die Anwesenheit dieses Körpers „ist deshalb stets - *Sinn-Pause*.“¹⁸⁹ Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt spezifizieren in dem Text „Attraktion des Augenblicks“, wie sich die Sinn-Pause in der Wahrnehmung manifestiert.

„Da die Wahrnehmung auf die spezifische Materialität der Objekte gelenkt wird, also eher als eine Wahrnehmung vollzogen wird, welche sich auf das je besondere So-Sein des Objektes richtet - z.B. auf die Glätte der Rasierklinge oder Textur des Sackes -, denn als eine konzeptionalisierende Wahrnehmung, kann momentan durchaus die Bedeutung der Objekte ›Rasierklinge‹ oder ›Sack‹ vor der Eigenart der Wahrnehmung ihrer je spezifischen materiellen Eigenschaften in den Hintergrund treten. Das heißt, Performances tendieren dazu, ihren Grad an codierter Semiotizität zu reduzieren.“¹⁹⁰

Fischer-Lichte und Roselt beschreiben hier die Qualitäten von Performance-Kunst im Vergleich zu jenen von Theater. Sie konstatieren der Performance-Kunst eine reduzierte Semiotizität. Die Reduktion der codierten Semiotizität äußerte sich in Bogners Performance stark in deren klanglichem Output, der sich im Vergleich zu allen anderen analysierten Performances am Meisten im Randbereich der Hörgewohnheiten bewegte. Feedbacks sind ein Effekt, der bei normalen Konzerten, wenn nur die Verstärkung des Instrumentenklanges angestrebt ist, als Störfaktor empfunden wird. Auch wurde die klangliche Ebene unmittelbar von den Bewegungen des sich windenden Körpers gesteuert und dieser konnte so, „ohne ein Dasein als Signifikant zu fristen, agent provocateur einer sinnfreien Erfahrung sein, die nicht auf

188 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.368.

189 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.368.

190 Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S.246.

Gegenwärtigung eines Realen und einer Bedeutung geht, sondern Erfahrung des Potenziellen¹⁹¹ war. Im Bereich des Tanzes ist die Reduktion der codierten Semiotizität des Körper bereits gründlich untersucht worden. Nicht nur die Möglichkeiten der Bewegungssprache, auch die Möglichkeiten der Nicht-Bewegungssprache sind Thema im postmodernen Tanz, wie er etwa von Meg Stuart, Xavier Le Roy oder Jérôme Bel repräsentiert wird.

„Stuart, Le Roy und Bel führen banale, entstellte, oft nahezu bewegungslose Körper vor, die sich jeglicher Form von Sinnproduktion zu verweigern scheinen. Ihre Choreographien lassen den Körper als Bewegungssprache verstummen und geraten daher zunehmend in die Nähe der Performance.“¹⁹²

Bogners Performance bewegt sich auch in dem Bereich von körperlicher Performance, die Sinnproduktion zu verweigern scheint. Ästhetisch korrespondiert sie am Ehesten mit Butoh. Der aus Japan stammende Tanz Ankoku Butoh-ha, der „Tanz völliger Dunkelheit“¹⁹³ ist gekennzeichnet durch reduzierte Bewegungssprache. Kazuo Ohno und Tatsumi Hijikata zählen zu den Begründern des Butoh. Auch Butoh ist jenes Forschen an der Bewegungssprache eigen, die dem postmodernen Tanz inhärent ist. Kazuo Ohno schreibt:

„Butoh beginnt mit den alltäglichen Bewegungen des Körpers. Wenn jemand zu mir kommt mit dem Wunsch Butoh bei mir zu lernen, sage ich immer, dass man dafür mindestens fünf Jahre braucht. Während dieser Zeit soll man, mit dem Bewusstsein seiner Ganzheit, die einzelnen Bewegungen des eigenen Körpers zu analysieren.“¹⁹⁴

So, wie der postmoderne Tanz eine Abwendung von der Moderne war, ist auch „Der künstlerische Aufstand des Butoh und seines Umfeldes [...] offenbar die japanische Variante dieses Bruchs mit der Moderne.“¹⁹⁵ Der Tanz entstand in jener Atmosphäre gesellschaftlicher Unsicherheit, die nach den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki und der Kriegsniederlage herrschte.¹⁹⁶ Die mit „der Kriegsniederlage einhergegangene [...]

191 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.366.

192 Husemann, Pirkko, *Ceci est de la danse - Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy, Jérôme Bel*, (FK) Medien, Norderstedt 2002.

193 Nichols-Schweiger, Herbert, *Butoh – Klärende Rebellion*, Böhlau, Wien 2003, S.11.

194 Ohno, Kazuo, „Gedanken zu meiner Arbeit“, in: Michael Haerdter, Sumie Kawai (Hg.), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander, Berlin, 1998, S.49.

195 Haerdter, Michael, Sumie Kawai, „Tradition, Moderne und Rebellion. Anmerkungen zur zeitgenössischen Kultur in Japan“, in: Michael Haerdter, Sumie Kawai (Hg.), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander, Berlin, 1998, S.24.

196 Vgl., Haerdter, Michael, Sumie Kawai, „Tradition, Moderne und Rebellion.“, S.21.

Amerikanisierung¹⁹⁷ verstärkte die gesellschaftspolitischen Widersprüche und die gespannte Stimmung. Tatsumi Hijikata war der erste, der Butoh-Vorführungen organisierte.

„Butoh begann mit einem Paukenschlag, der den Aufstand der Nachkriegsgeneration ankündigte. Dem öffentlichen Skandal, den das kurze Tanzstück *Kinjiki* von *Tatsumi Hijikata* und *Yukio Mishima* im Mai 1959 hervorrief, [...] folgte ein wahrer Flächenbrand.“

Die Einflüsse von Butoh lassen sich bis in die älteste Folklore- und Theatertradition Japans verfolgen, Inspiration kam auch von europäischen Kunstströmungen der Nachkriegszeit wie Dada oder Surrealismus.¹⁹⁸ Der Körper im Butoh ist ein ausgezehrter, gekrümmter Körper, in den die Zeichen der körperlichen Arbeit der Reiserntens eingeschrieben sind. „Dem europäischen Ideal des vollkommenen jugendlichen Körpers steht im japanischen Tanz der 'Greis' als höchste Stufe der Vollendung gegenüber.“¹⁹⁹ Laut Maskatsu Gunji orientiert sich japanische Körperästhetik nicht an Jugend und Fülle. „Wenn man in Japan überhaupt von einer Körperästhetik sprechen kann, dann vielleicht von einer ästhetischen Empfindung für den Körper der seine Fleischlichkeit überwunden hat.“²⁰⁰ Die Einheit der Butohtänzerin, des Butohtänzers mit der belebten und der unbelebten Natur (wie Zen sie lehrt) wird laut Sumie Kawai und Michael Haerdter „bis zur Entpersönlichung des Künstlers, bis zur Verdinglichung seines Körpers getrieben.“²⁰¹ Improvisation ist kennzeichnend für Butoh.

„Butoh-TänzerInnen folgen keinem ›Stücktext‹ oder einer Partitur, sondern haben größtmögliche Freiheit des Ausdrucks im Rahmen einer thematischen Grundannahme und eines strengen Bewegungsregulativs.“²⁰²

Verletzlichkeit und Persönlichkeit kennzeichnen Butoh sowie Bogners Performance und die Darstellung des Körpers im postdramatischen Theater. Die Ästhetik von Bogners Performance korrespondiert stark mit den Funktionen der von Arnold van Gennep beschriebenen Trennungphase. In der Trennungsphase der Übergangsrituale werden „die zu Transformierenden aus

197 Nichols-Schweiger, *Butoh – Klärende Rebellion*, S.11.

198 Nichols-Schweiger, *Butoh – Klärende Rebellion*, S.12.

199 Gunji, Masakatsu, „Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers“, S.96.

200 Gunji, Masakatsu, „Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers“, S.96.

201 Haerdter, Michael, Sumie Kawai, „Tradition, Moderne und Rebellion. Anmerkungen zur zeitgenössischen Kultur in Japan“, S.25.

202 Nichols-Schweiger, *Butoh – Klärende Rebellion*, S.12

ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet“.²⁰³ Dabei bricht die bis zu dem Zeitpunkt als selbstverständlich empfundene Realität weg. Die *zuvor* geltenden Kategorien der Lebenswirklichkeit werden sichtbar und ermöglichen die Erfahrung des Potenziellen, von der Lehmann spricht. Wenn Erika Fischer-Lichte schreibt, dass die Reduktion der codierten Semiotizität von Performances „die Bedingung der Möglichkeit dafür dar[stellt], ihren Grad an Semiotizität zu erhöhen“²⁰⁴, spricht sie von demselben Phänomen. Für diesen Wahrnehmungsmodus, in dem die Erhöhung des Grades an Semiotizität passiert, hat sie das Konzept der Wahrnehmung in der *Ordnung der Präsenz* entwickelt, das sie in der Einleitung des Sammelbandes „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst“ beschreibt. In der Wahrnehmung in der *Ordnung der Präsenz* erzeugen „die Bedeutung des phänomenalen Seins des wahrgenommenen Leibes oder Dinges [...] ihrerseits assoziativ Bedeutungen, die mit dem Wahrgenommenen nicht in direkter Beziehung stehen müssen“²⁰⁵. Die *Ordnung der Präsenz* beinhaltet das „Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Konzentration auf das Phänomen in seiner Selbstbezüglichkeit und auf die Assoziationen, die es auszulösen vermag.“²⁰⁶ Dies ist die Erhöhung des Grades an uncodierter Semiotizität.

Reduktion bedeutet mit anderen Worten weniger-werden. Sie korrespondiert mit einer somatischen Grundfunktion, dem Ausatmen. Beim Ausatmen wird Größe verringert, die Lunge zieht sich zusammen. Die Performance von Bogner glich dem Zustand, wenn man gezwungen wird, im Ausgeatmet-Sein zu verweilen. Sie evozierte ein Gefühl, als ob der „sakralen Raum und die sakrale Zeit vom profanen oder säkularen Raum und der profanen Zeit ab[gegrenzt]“ wäre. Sie war wie ein Ereignis, das „die Qualität der Zeit verändert oder einen kulturellen Bereich konstruiert, der als ›außerhalb der Zeit‹ liegend, d.h. jenseits oder außerhalb der Zeit, die säkulare Abläufe oder Routinen mißt“.²⁰⁷ Dies sind laut Turner Kennzeichen der Trennungsphase.

203 Erika Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.VI.

204 Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S.246.

205 Fischer-Lichte, „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst“, S.20.

206 Fischer-Lichte, „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst“, S.19.

207 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.34.

Ähnlich wie das postdramatische Theater, das „eine vom Gewohnten abweichende Zeiterfahrung“, evoziere, so Lehmann das die Zeit „von der beiheerspielenden unausdrücklichen Gegebenheit in den Rang eines Themas aufsteigen“²⁰⁸ lässt. Die minimalen Bewegungen Bogners ließen die Zeit langsamer vergehen lassen und waren für das Publikum ein Angebot zur Kontemplation.

„Es kann durch obstinate Wiederholung, scheinbaren Stillstand, Umkehrung von Kausalfolgen, Zeitsprünge und schockartige Überraschungen die normale Wahrnehmung der Zeit gleichsam ›gelähmt‹ werden. Auch extreme Dauer oder Beschleunigung können zu einer Verzerrung des Empfindens für den meßbaren Zeitverlauf führen.“²⁰⁹

Im postdramatischen Theater, verschiebt sich die Thematik der Zeit von der Ebene des Signifikats (der durch Bühnenmittel denotierten Vorgänge) auf die Ebene des Signifikanten (der Bühnenvorgänge selbst).²¹⁰ Auch „Performances ermöglichen häufig eine besonders intensive Zeiterfahrung, weil sie den Zeitfaktor ausspielen.“

²¹¹ Bogners Performance dauerte etwa eine Viertelstunde. Sie endete damit, dass es ihm letztendlich gelang, vom Kubus aufzustehen, er hinfiel, nach einiger Zeit wieder aufstand und anschließend durch das Publikum gehend, den Raum verließ. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang, welches Bedürfnis dahinter liegen könnte, den Körper in seiner Verletzlichkeit, in seinem „phänomenalen Sein“²¹² auszustellen. Eine Möglichkeit ist, mit dem realen, unretuschierten Körper ein Zeichen des Widerstands gegen die vielerorten anzutreffende bildliche Überflutung zu setzen. Lehmanns verortet eine „Entkörperlichung, [...] die allerorten zu beobachten ist und auf dem Umweg über die oberflächliche totale Sexualisierung den Körper vom Begehren und vom Eros trennt.“²¹³ Theatrale Körperlichkeit kann der Entkörperlichung vielleicht entgegenwirken.

208 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.330.

209 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.318.

210 Vgl., Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.318.

211 Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S.244.

212 Fischer-Lichte, „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst“, S.20.

213 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.364.

VII.2.1. Repetition als Mittel der Reduktion - *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene. ...*

In folgenden zwei Kapiteln geht es um Matija Schellanders Körper, dem Körper seines Kontrabasses bzw. den Körpern seiner Bögen während der Performances *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene. dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen und war zufrieden*²¹⁴ und *The Drill*²¹⁵. Diese zwei Projekte Schellanders waren ein Novum in seinem Arbeitskorpus. Schellander ist Musiker, er spielt Kontrabass, elektrischen Bass und Modularsynthesizer. Die Uraufführung von *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene. dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen und war zufrieden* fand im Rahmen des jährlich stattfindenden Festivals *Klangmanifeste* statt. Die Veranstalterinnen dieses Festivals legen Wert auf einen interdisziplinären Zugang, der sich auch im Titelzusatz „Zwischen Schwingung und Materie“ niederschlägt.

Schellander trat mit zwei Bögen, aber ohne Kontrabass auf. Er fing an, die zwei Bögen parallel zueinander im Halbkreis seitlich des Körpers zu schwingen und erzeugte damit feine, sirrende Geräusche ähnlich wie Flügelschlagen, was den Bezug zum Stücktitel eröffnet. Je nach Winkel in dem die Bögen durch die Luft schnitten, changierte die Qualität des sirrenden Klanges zwischen feiner und schärfer. Das Schwingen wurde gleichmäßig ausgeführt und erzeugte einen repetitiven Puls. Der Bewegung sah simpel aus. Es gab keine dramatischen Gesten bei der der Atem angehalten wurde, keinen hervorgehobenen Moment der atemberaubenden Leistung, kein dramatisches Auf- und Abschwollen von Spannung. Die Qualität lag in der Gleichmäßigkeit, der Monotonie, dem Durchhalten und der Präzision, der kaum merklichen Veränderung, der Konzentration, den kleinen Schwankungen als Ausdruck des Persönlichen. Die Wiederholung, die Schellander unternahm, war eine besonders schnelle, dicht aufeinanderfolgende, weswegen es sinnfälliger ist, sie als Repetition oder Puls zu bezeichnen.

214 Der Stücktitel ist absichtlich klein geschrieben. Matija Schellander, *ich wär so gern ein hummel, dachte sich die biene. dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen - und war zufrieden*, 1 Kontrabassist, 2 Bögen, kein Kontrabass. UA: 09.12.2011, *Klangmanifeste - Zwischen Schwingung und Materie*, Echoraum, Sechshauserstraße 66, 1150 Wien.

215 Matija Schellander, *The Drill*, 22.11.2014, *Hörberatung*, Jägerstraße 26, 1200 Wien.

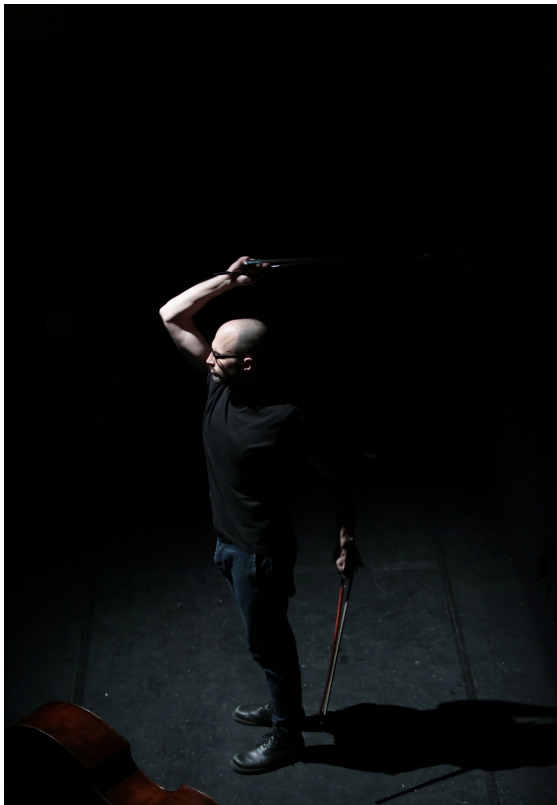


Abb.3 Matija Schellander performt *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene. dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen und war zufrieden*. © Rania Moslam

Wiederholung wird als „das wichtigste Prinzip der musikalischen Rhythmus-, Prozeß- und Formbildung“²¹⁶ bezeichnet.

„Poesie und Literatur wiederholen grundsätzlich nichts. Allenfalls die Gattungen der Lyrik, die der Musik nahestehen, wie das Lied, kennen Refrains. Anders die Musik: hier beherrscht die W. alle Epochen und Stile, Folklore und Kunstmusik, auch wenn sie nicht überall in gleicher Weise manifest wird. [...] Die Arten der W. sind so mannigfaltig, dass es schwer fällt, sie zu systematisieren.“²¹⁷

Lehmann postuliert die Repetition als essentielles ästhetisches Mittel des postdramatischen Paradigmas: „Kaum ein anderes Verfahren ist so typisch für das postdramatische Theater“²¹⁸ Interessanterweise wurde Wiederholung als zeitstrukturierendes Prinzip in der sogenannten ernsten Musik des 20. Jahrhunderts verabschiedet²¹⁹, wie sich anhand einiger der prominentesten Komponisten der neuen Musik wie Schönberg, Strawinsky oder Messiaen darlegen lässt.

„A. Schönberg versagt sich Wiederholungen. Er befreit, wie Th. W. Adorno dies

216 Musiklexikon Metzler, S.751.

217 Musiklexikon Metzler, S.751.

218 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.334.

219 Vgl., Musiklexikon Metzler, S.26.

interpretiert, den momentanen Ausdruck aus der normierenden, verfälschenden Form des Taktes und der Periode und macht ihn so erst fähig, unmittelbarer Ausdruck des Leids zu sein, das fühlbar zu machen, die Bestimmung der Musik. I. Strawinsky deformiert dagegen die herkömmlichen rhythmischen Systeme und schafft so eine große Palette neuer Ereignischaraktere. O. Messiaen möchte den Fundus der rhythmischen Formationen bereichern, er schafft so irrationale Varianten der gebräuchlichen Rhythmen.²²⁰

Die letzten Reste der herkömmlichen Rhythmik beseitigte die serielle Musik durch Organisation des Rhythmus „analog zur Ordnung der Tonhöhe in der Zwölftonmusik“²²¹. Diese Entwicklung ist als musikalische Ausformung der westlichen Moderne zu identifizieren. Das Prinzip der Wiederholung hatte in der Moderne keine positive Konnotation, weil sie in diametralem Verhältnis zu „Bedeutung“ stand.

„Im Zentrum eines modernistisch-eurozentristischen Diskurses operiert die Annahme, daß das Prinzip ›Wiederholung‹ in einem Konkurrenzverhältnis zum Prinzip ›Originalität‹ stehe, wobei letzteres der Wiederholung künstlerisch und moralisch überlegen sei.“²²²

Im Gegensatz zu den Entwicklungen in der ernsten Musik hätte die „triviale Musik“ weiterhin an „herkömmlichen Takt und Satzmustern“²²³ festgehalten. Irgendwann passierte allerdings laut Rosalind E. Krauss die Rehabilitierung von Puls und Wiederholung aus der „low culture“ in die „high culture“, ²²⁴ vielleicht, als sich die Einsicht ergab, dass in der Wiederholung das Paradox innewohnt, dass es keine Wiederholung gibt, denn „schon die Zeitstelle des Wiederholten ist eine andere als die des Originals.“²²⁵ Jener Musikstil, der der Repetition eine Blüte bescherte und auch mit der kulturellen Rehabilitation von Wiederholung zu tun haben dürfte, ist Techno. 1994 wurde Techno in England im Zug des *Criminal Justice Act* illegalisiert.²²⁶ Der Kulturwissenschaftler Tom Holert entwickelte daraufhin die These, dass Techno ein subversives, weil herrschaftskritisches Moment innewohne und zwar aufgrund der Repetition. Er beschreibt Techno als:

„Musik, die auf das psychoaktive Moment der Wiederholung setzt; die nicht auf Varianz sondern auf Trance aus ist, die - kaum unerwartet - eine Nähe zu bewusstseinsweiternden Drogen sucht, aber dafür umso mehr die

220 Musiklexikon Metzler, S.26.

221 Musiklexikon Metzler, S.26.

222 Holert, „...repetitious, though not necessarily boringly so“, S.219.

223 Musiklexikon Metzler, S.26.

224 Vgl., Krauss, Rosalind E., „Pulse“, in: Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss: *Formless: A User's Guide*. New York, Zone Books 1997, S.164.

225 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.336.

226 Holert, „...repetitious, though not necessarily boringly so“, S.216.

größtmögliche Entfernung von Sprache.“²²⁷

Diese Beschreibung von Techno rückt den kontemplativen Aspekt dieser Musikform in den Vordergrund.

Repetition ist ein spezielles Mittel zur Strukturierung von Zeit, denn es liegt ein Paradox in der Repetition. Die Zeit ist zwar gefüllt mit Tönen (oder/und Bewegungen), doch sie sind gleichförmig. Durch die Monotonie passiert eine besondere Aktivierung der Wahrnehmung, denn wenn der Punkt erreicht ist, an dem für den Rezipienten klar ist, dass keine Strukturänderung passieren wird, setzt vielleicht Langeweile ein, bis man sich entschließt, die Wahrnehmung für die Geschehnisse offen zu halten.

„For boredom is just the reverse side of fascination: both depend on being outside rather than inside a situation, and one leads to the other. ›The chinese have a theory that you pass through boredom into fascination‹, [Diane] Arbus noted.“²²⁸

Die Wahrnehmung wird auf sich selbst zurückgeworfen und bekommt einen weiteren Fokus. Sie wird fähig Veränderung zu registrieren, die sich über einen längeren Zeitraum ereignen. Repetition ermöglicht ein besonders intensives Fühlen von Zeit, sie ist ein Angebot an die Rezipienten sich kontemplierend in das eigene Sein zu versenken. Die Reduktion des Grades an codierter Semiotizität ist, wie bereits dargelegt, wesentliches Merkmal von Performance-Kunst²²⁹ und auch ein Paradigma des Postmodernen Theaters. Holert subsumiert das Phänomen der minimierten semantischen Codierung mit dem Begriff der *A-Referentialität*:

„Und tatsächlich scheint Techno im Modus der Wiederholung in der repetitiven Ökonomie des Dancefloors von jeglicher außermusikalischen Referentialität befreit wie sie Popmusik ansonsten auszeichnet. Diese A-Referentialität oder A-Signifikanz, soviel kann gesagt werden, ist der stabilste Aspekt jeder Techno-Theorie.“²³⁰

Repetition, die körperlichen Ausdruck findet, ist ein Angebot an den Zuschauer, sich kontemplierend in die sich wiederholende Geste zu versenken, einen Wahrnehmungsmodus zu öffnen, dessen Fokus auf den materiellen Körper abschweifen kann, auf sich minimal verändernde Struktur von Bewegung. Mit der

227 Holert, „...repetitious, though not necessarily boringly so“, S.225.

228 Sontag, „On Photography“, S.557.

229 Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S.246.

230 Holert, „...repetitious, though not necessarily boringly so“, S.225.

Gleichmäßigkeit einer Maschine lässt sich repetitive Bewegung vergleichen, aber ein Menschen, der konzentriert gleichmäßige Bewegungen ausführt, zum Beispiel jemand, der ein Stück Holz hobelt, lebt. Die Tätigkeit hat das Potenzial sich mitzuteilen, anders, als die unbelebte Perfektion einer Maschine. Gleichzeitig erzählt repetitive Tätigkeit in performativen Situationen vielleicht auch von der Notwendigkeit die Bewegungen von Maschinen in die Sphäre des Menschlichen einzubetten, den allgegenwärtigen Maschinenbewegung einen menschlichen Rhythmus zu geben. Eine Performance wie von Schellander ist Ausdruck einer ausdauernden Energie, die ein langsames und kontinuierliches Transformationspotenzial in sich trägt. Ihr wohnt inne das Interesse fürs Detail, eine Qualität des Subtilen.

Schellander schwang die Bögen. Der Sog beim Zusehen entstand durch die ausdauernd und gleichmäßig ausgeführte Bewegung. Die Qualität der Bewegung war raumgreifend, erzeugte aber nur geringe Lautstärke. Nach einiger Zeit des Schwingens kniete sich Schellander hin und der Mittelteil folgte: er stellte einen Bogen auf den Boden, und rieb die Bogenhaare der zwei Bögen aneinander, was knarzende Geräusche erzeugte. Der Holzboden fungierte dabei als Resonanzverstärker. Schließlich stand er wieder auf und es folgte eine Variation des ersten Teils. Der Kontrabassist ohne Kontrabass, dafür mit zwei Bögen – ist das noch ein Kontrabassist oder eher ein Bogenist? Die Reduktion um das Instrument erzeugt Verschiebungen: die Tätigkeit, der Schellander nachgeht ist außerhalb der Kategorien. Zunächst rückt – ohne der mächtigen Präsenz des Kontrabass-Körpers – der schlanke Körper der Bögen in den Vordergrund, die durch die Verdoppelung besonders markiert sind. Der Bogen wird von Kontrabassist_innen besonders im Jazz-Kontext häufig gar nicht oder nur minimal benutzt. Wenn doch ein Bogen benutzt wird, ist er allein schon ob des Größenunterschiedes zum Kontrabass eher unauffällig. Der Hintergrund, wieso es kein ein-Bogen, sondern ein zwei-Bögen-Stück geworden ist, liegt auch daran, dass die meisten Streicher, wie Schellander mindestens zwei Bögen haben, was praktische Gründe hat: einerseits müssen Bögen in regelmäßigen Abständen neu behaart werden, was einen Ersatzbogen für häufig spielende Musiker obligatorisch macht, andererseits haben unterschiedliche Bögen unterschiedliche Qualitäten.

Häufig haben Musiker einen Bogen, der weniger, und einen, der mehr Schonung bedarf was in der Praxis bedeutet, dass die Bögen jeweils genutzt werden, um unterschiedliche Musik zu spielen. Was hier in den Vordergrund rückt, da es keinen Instrumentenkörper gibt, ist der phänomenale Körper²³¹ Schellanders. Die Selbstverständlichkeit des Kontrabass spielenden Kontrabassisten ist aufgehoben der Musikerkörper ohne Musikinstrument wird selbstreferentieller Körper.

VII.2.2. Leistung für die Reduktion - *The Drill*

Die Aufführung von *The Drill* fand am 22. November 2014 in der *Hörberatung*²³² statt, einem kleinen Raum, der von Hannes Löschel als Ausstellungs- und Aufführungsraum betrieben wird²³³. Nach einer Begrüßung und Einführung von Hannes Löschel platzierte sich Schellander mit seinem Kontrabass vor einem Lautsprecher, der in einer Ecke stand. Er wies die Zuschauenden an, Abstand zu halten. Das Zuspieldband setzte ein und Schellander – den Kontrabass haltend – begann im Kreis um das Instrument zu gehen. Im Takt seiner Schritte stieß er mit der rechten Hand eine Metallstange an, die zwischen die Saiten gefädelt war und diese mit jedem Stoß zum Vibrieren brachte. Schellander erklärte im Interview, dass er bei dem Stück anstrebt, „so schnell im Kreis zu gehen, wie es geht“²³⁴. Dieser Aspekt rückt seine Tätigkeit in die Nähe von Sport, und zwar von Ausdauersport: Bewegungen werden exakt ausgeführt und kontinuierliche Leistung wird angestrebt. Das Ziel besteht darin, die Grenzen der körperlichen Leistungsfähigkeit auszudehnen. Die Leistungsfähigkeit des Körpers in Kombination mit dem Austesten von Schmerzgrenzen ist etwas, was in der Performance-Kunst ein bedeutender Themenkomplex war. Marina Abramović, Valie Export, Gina Pane und Chris Burden sind nur einige wenige Namen, die in diesem Zusammenhang Erwähnung finden sollten. Eine Performance, die einige interessante Parallelen mit derjenigen von Matija Schellander aufweist beschreiben Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt²³⁵:

231 Vgl., Fischer-Lichte, „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst“, S.19.

232 <http://www.hannesloeschel.com/hoerberatung.html>, Zugriff 13.12.2015.

233 Matija Schellander, *The Drill*, 22.11.2014, *Hörberatung*, Jägerstraße 26, A-1200 Wien.

234 Gespräch Matija Schellander, Anhang S.134.

235 Performance von Boris Nieslony und *System HM_{2r}*, die 1999 in Hildesheim gezeigt wurde.

„Ein Performer [trug] einen Seesack auf dem Rücken, der prall mit Salz gefüllt war. Der Performer, der Schwierigkeiten hatte, die Last zu schultern, schritt langsam im Kreis. Aus einem Loch im Boden des Sackes rieselte ein dünner Strahl Salz, der die Bewegungen des Mannes auf dem Boden nachzeichnete. Je mehr Salz er verlor, desto leichter wurde es für ihn, den Seesack zu tragen. Für die Zuschauer blieb jedoch stets fraglich, ob der Mann zusammenbrechen würde, bevor die Last ganz von ihm gefallen war.“²³⁶

Auch Schellander erwähnt, dass es ihm mit der Ausstellung der körperlichen Leistung um die somatisch-affektive Miteinbeziehung des Publikum geht: „es ist auch der Aspekt, jemand gibt da alles auf der Bühne und es geht auch darum, kipp ich jetzt um, oder nicht.“²³⁷



Abb.4/5 Matija Schellander performt *The Drill* © Rania Moslam

Die Atmosphäre die sich sehr bald in der *Hörberatung* ausbreitete, war spannungsgeladen. Im kleinen Raum war die körperliche Anstrengung Schellanders deutlich zu spüren und sie äußerte sich im ganzen Raum in einem sich kollektiven Gefühl der Anspannung.

Seit der industriellen Revolution passierte Entkörperlichung von Arbeit in Fabriken und Entkörperlichung von Arbeit im Haushalt durch die Entwicklung

236 Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S.244.

237 Gespräch Matija Schellander, Anhang S.134.

von Maschinen. Ebenfalls passierte eine Entkörperlichung bei der Herstellung von Musik, die sich so äußert, dass Brigitta Bödenauer über sich beim Musikmachen sagt: „Ich schau aus, als würd ich emails lesen.“²³⁸ Die minimale physische Involvierung in die effektive Generierung von Klang, zog dividiert im Weitesten Fall physische Körper aus dem Prozess. „Maschinenmusik machte es zum erstem Mal möglich, sich eine Kunst vorzustellen, die ohne menschliche Urheber auskommt.“²³⁹ schreibt Diedrich Diederichsen. Die Verkörperung von Maschinen in performativen Prozessen ist ein Versuch die Maschine menschlich zu machen. „Pulse wäre die menschliche Imitation maschinenhafter Präzision, der repetitive, lang durchgehaltene Beat ohne Akzent und Indikation von Intentionalität und Körperlichkeit.“²⁴⁰ Elektronische Musik machte möglich, dass Musik keine Körper mehr brauchte. Große Räume konnten nun mit Sound gefüllt werden und es braucht nur einen Körper, den des DJs, der alles steuert. Der Entkörperlichung wohnte zunächst ein utopisches Potenzial inne:

„Zudem stellte Entkörperlichung im Tandem mit Entsubjektivierung die Beseitigung gesellschaftlicher Ungleichheiten in Aussicht. Der Diskurs über die Aufhebung der Körper in Information, das Ende der biologischen Zu-, Ein- und Festschreibungen von Geschlecht und Autorschaft hatte einen mitreißenden utopisch-emanzipatorischen Drive.“²⁴¹

Wie Holert nachfolgend ausführt, realisierte sich die Utopie nicht. Die Untersuchung der Möglichkeiten des Körpers ist eine Praxis, die abgesehen von der Performance Kunst auch im Tanz betrieben wird, etwa in der Arbeit der amerikanischen Choreographin Meg Stuart: „Meg Stuart selbst stellt sich und die Untersuchungsmaterie Körper mit all ihren Implikationen immer wieder auf eine harte Proben. Ihre Vorstellungskraft und analytische Präzision haben unseren Blick auf diese Materie deutlich verändert.“²⁴² Den Körper als Gegensand der Untersuchung zu betrachten wohnt eine Rückkehr zu den Wurzeln inne. Wenn Babys zum ersten Mal ihre Hände entdecken, meinen wir ihre übergroße

238 Gespräch Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer, Anhang S.121, Zitat Brgitta Bödenauer.

239 Diederichsen, Diedrich, „Unheimlichkeit, Pulse, Subjektlosigkeit, Befreiung“, in: club transmediale, Meike Jansen (Hg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Suhrkamp, Frankf.a.Main 2005, S.65.

240 Diederichsen „Unheimlichkeit, Pulse, Subjektlosigkeit, Befreiung“, S.70.

241 Holert, Tom, „Star-Schnittstelle. Glamour und und elektronische Popkultur. De-Glamourisierung und Entkörperlichung“, in: club transmediale, Meike Jansen (Hg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Suhrkamp, Frankf.a.Main 2005, S.21.

242 Ploebst, Helmut, *No Wind, No Word – Neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels*, Kieser, München 2001, S.35.

Faszination am Gesicht ablesen zu können. Tatsächlich ist die Rückbesinnung auf den Körper elementar. Sich als Wesen, das einen Körper hat, zu erleben, ist eine stabilisierende Erfahrung, vermutlich einer der Gründe für den Erfolg von Techno-Events. Das Bedürfnis nach der körperlichen Erfahrung äußert sich in dem Durchhaltevermögen der Techno-Tänzer. „Der Tanz der Techno-Szene ist kein akrobatischer, sondern ein Ausdauertanz, ferner ein Mischstil, der Gesten unterschiedlicher Kulturkreise sowie Musik ›sampled‹.“²⁴³ Techno verfolgt keine narrative Strategie da es auf das Unterbewusstsein wirkt, und diese psychoaktive Wirkung nicht mit Bedeutung belegt werden kann. Eine interessanter Gedanke ist, dass der Körper im Tanz Gegenstand und Medium zugleich ist.²⁴⁴ Ein Körper, der Tanztraining absolviert hat, ist sich der Ausdrucksmöglichkeiten mehr bewusst. Medium bei einem Instrumentalisten ist der Klang des Instruments. Die Koppelung des Körpers als Medium mit dem Klang als Medium macht sowohl bei Schellander, als auch bei Bogner die Besonderheit der Performance aus. Zusätzlich kommt bei *The Drill* zum Tragen, dass der Kontrabass inhärenter Teil einer Choreographie ist, ein zweiter Körper. Die Größe des Kontrabasses ist nun nicht mehr nur der bestimmende Faktor für den Klang, sondern auch bestimmender Faktor für die choreographischen Möglichkeiten.

Die Mittel der *Sphäre der Reduktion* sind nicht nur die Reduktion der codierten Semiotizität des Körpers an sich, wie an Max Bogners Performance gut ersichtlich ist, sondern auch die Erzeugung von Möglichkeiten der Kontemplation durch die Methode der Repetition, die ein wesentliches Element der zwei Stücke von Matija Schellander ist. Bei beiden rückte nicht nur der Körper, sondern die performative Situation an sich in den Blickpunkt.

Eines der Kennzeichen von Performance-Kunst ist, dass Aufführungen nicht mit hervorgehobenem Anfang und Ende konzipiert werden.²⁴⁵ Vielmehr wird eine ästhetische Situation hergestellt, in die das Publikum eintritt. Laut Adrian

243 Richard, Birgit, „DJ-Jane Kicks and Acid Chicks. Musikalische Ekstasen und Formationen der Körper“, in: club transmediale, Meike Jansen (Hg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2005, S.141.

244 Hilger, Silke, „Cage und Cunningham, Von 'rhythmic structures' zu Zufallsoperationen“, in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, Zweite, unveränderte Auflage, Hg.: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, edition text+kritik Mai 2000 (Erste Auflage Mai 1990), S.65.

245 Vgl., Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S.245.

Heathfield waren es unter anderem „the aesthetic agendas of dance-theatre in the late 1970s and 1980s, and the conceptual dance-performance of the 1990s the 2000s“, die in der zeitgenössischen Performance-Szene „a questioning of the foundations and disciplinary boundaries of dance and theatre“²⁴⁶ ermöglichten. Im Geist der Miteinbeziehung der Gesamtsituation ist wenig überraschend, dass Schellander dramaturgische Überlegungen getätigt hat, und sagt: „Ich hab mir auch Feedback geben lassen von einer Choreographin.“²⁴⁷ Mit einer Choreographin oder einem Choreographen zusammenzuarbeiten macht dann Sinn, wenn Wert darauf gelegt wird, den Auftritt in seiner gesamt-ästhetischen Ausformung zu betrachten. Choreograph_innen sind Spezialist_innen der Bewegungssprache und können dem Musiker/Performer zu präziserem Ausdruck verhelfen. Auch jene, von Musiker_innen häufig nicht speziell geprobtene Teile des Auftritts wie Auf- und Abgang und in Schellanders Fall der Wechsel zwischen den Parts werden einer präzisen Analyse unterzogen und in die gesamte Performance ästhetisch integriert. Laut Adrian Heathfield finden dramaturgische Überlegungen immer statt, wenn es um performative Tätigkeiten geht.

„Dramaturgy, no longer belongs to the theatre, nor to dance-theatre, it is a practice spanning diverse disciplines and cultural sites. Wherever there is a performance taking shape, there are a set of dramaturgical questions being asked and dramaturgical principles being tested.“²⁴⁸

Mehr noch, ist die Dramaturgisierung von Performances laut Heathfield die logische Folge der Erlebnisorientierung von Gesellschaft, die ich zuvor bereits angesprochen habe.

„The concomitant rise of experiential [sic!] cultural economies, in which individuals acquire, 'amass' and trade in experiences, rather than material objects has created a cultural scene where attention to the structures and phenomena of a given event, its qualities of self-expansion and self-transformation have become vital to the reception and economic and cultural status of that event.“²⁴⁹

Schellander verfasste für beide Stücke eine Partitur, eine übliche Praxis bei musikalischen Kompositionen. Für die Aktionen entwickelte er eine eigene Notation. Schellanders Performance – obwohl sie klare Kennzeichen einer

246 Heathfield, Adrian, „Dramaturgy without a Dramaturge“, in: *The Swedish Dance History*, Stockholm, in: *Index*, ohne Jahresangabe, First published in: *Rethinking Dramaturgy: Errancy and Transformation*, Manuel Bellisco, María José Cifuentes (Hg.), Centro Párraga / CENDEAC, Murcia 2010, S.791.

247 Gespräch mit Matija Schellander, Anhang S.140.

248 Heathfield, Adrian, „Dramaturgy without a Dramaturge“, S.792.

249 Heathfield, Adrian, „Dramaturgy without a Dramaturge“, S.792.

Aufführung von zeitgenössischer komponierter Musik hat – ist eine deutliche Erweiterung dieses Konzepts. Sie beinhaltet Merkmale die auch das postdramatische Theater und die Performance-Kunst kennzeichnen. Obwohl sie nicht Tanz ist, enthält sie auch tänzerische Elemente, genauso wie Bogners Performance. Matija Schellanders Stücke und Max Bogners Performance sind hervorragende Beispiele für die Hybridform, die heutzutage verbreitet ist, und gute Beispiele für Performances die die Funktionen der Trennungsphase des Übergangsrituals, oder der *Sphäre der Reduktion* realisieren.

VIII. SPHÄRE DER REKONTEXTUALISIERUNG - Pia Palme und Susanna Gartmayer/Brigitta Bödenauer

Identitätslosigkeit durch Maskierung als Erweiterung der Freiheit – Reenactment – die Maske: physisches Objekt als etwas Innerliches – Stilisierung in Camp – komplexere Beziehung zum 'Ernsthaften' – *Ordnung der Repräsentation* – Infragestellung der Parameter von Wirklichkeitskonstruktion.

VIII.1. Verkleidung und Ahninnen - *Sor Juana Re-enacted*

Pia Palmes Performance *Sor Juana re-enacted*²⁵⁰ kam am 29.1.2013 im *brut* bei der monatlich stattfindenden Konzertserie *Velak-Gala* zur Aufführung. Der Konzertraum war dunkel, das Publikum saß verteilt im Raum. Es begann ein leises Rauschen. Von der Position, wo ich saß, war nicht ersichtlich gewesen, wann und wie sich Palme in den Raum begeben hatte. Nachdem die Musik begonnen hatte, wurde ein Spot eingeschaltet, der sie schemenhaft beleuchtete. Sie stand mit ihrer Subbassblockflöte hinter einem Tisch, auf dem verschiedenes Instrumentarium angeordnet war. An Instrumenten gibt Palme auf ihrer Soundcloud-Seite an: „subbass recorder, 2 microphones, 2 analogue Vermona ringmodulators, 2 analogue Koma pedals and computer.“²⁵¹ Durch die schemenhafte Beleuchtung war ersichtlich, dass sie einen enganliegenden schwarzen Ganzkörperanzug anhatte, einem sogenannten Morph-Suit. Bei genauem Hinsehen war ansatzweise ihr Gesicht zu erkennen, allerdings nur als Ahnung, denn an der Stelle des Gesichts befand sich eine Fläche aus halbdurchsichtigem weißen Stoff, ein Verweis auf das Nonnenhabit.²⁵² Bedingt durch die Dunkelheit und da ich weit entfernt saß, konnte ich nicht viel mehr erkennen als schemenhafte Bewegungen einer dunklen Gestalt.

Pia Palme: „Ist natürlich die Frage, was macht es für eine Untersechied, ob man mit so einem Kostüm [dem Morph-Suit] jetzt improvisiert, oder nicht, also ich find schon. Ich finds total witzig, weil grad als Frau, jetzt bin ich doch auch eine, also sagen wir, jetzt bin ich älter als manche PerformerInnen, mit der Blockflöte überhaupt, und das ist super, wenn man sich das anziehen kann, weil dann verschwinde ich in meiner Identität.“

Das Verschwinden des Ich ist durch ein historisches Beispiel illustrierbar. Im Venedig des 18. Jahrhunderts war es unter Adeligen üblich für Erledigungen in der

250 Pia Palme, *Sor Juana re-enacted*, Dienstag, 29.1.2013 Velak-Gala #73, brut im Konzerthaus, Lothringerstrasse 20, 1030 Wien.

251 https://soundcloud.com/palmeworks/sor-juana_re-live?in=palmeworks/sets/sor-juana_re-performing, Zugriff: 18.1.2015.

252 Gespräch mit Pia Palme, Anhang S.101.

Stadt Standesmasken zu verwenden. Das Phänomen war bedingt durch eine architektonische Gegebenheit der Stadt, die vielen engen Gassen²⁵³. „Sie ist einerseits anonymisierende, ausdruckslose Maske ohne Eigenschaften, andererseits stereotypes Gesicht des Aristokraten.“²⁵⁴ schreibt Richard Weihe über diese Maske, die sogenannte Bauta, die seinen Ausführungen gemäß prägend für das Stadtbild sein musste.

„Das Inkognito ermöglichte der machthabenden Schicht, unerkannt ihren Geschäften nachzugehen: es schuf in dem dichten sozialen Gefüge Freiräume, um ohne die Gefahr des Gesichtsverlusts private oder geheime Treffen zu arrangieren, die Etikette zu übertreten oder sich besondere persönliche Freiheiten herauszunehmen.“²⁵⁵

Palme meint: „grade mit diesem Kostüm kann man ziemlich an die Grenze gehen“²⁵⁶. Der Morph-Suit ermöglicht ihr die Unterwanderung konventioneller Wahrnehmungsstrukturen. In der Identitätslosigkeit ist die persönliche Freiheit ausgeweitet. Als in Venedig um die Karnevalszeit herum sich auch die nicht-machthabende Schicht vermehrt maskierte, wurde diese Freiheit verteidigt und die unstandesgemäße Maskierung wurde wiederholt durch Dekrete eingedämmt. Dass die Erweiterung der Freiheit auch in einer performativen Situation funktioniert, liegt an einem psychologischen Trick. „Mittels Bilderzeugung kann der Mensch zu sich selbst auf Abstand gehen.“²⁵⁷ Weihe nennt dies einen anthropologischen Befund von weitreichender Bedeutung. Der „Abstand zu sich selbst, [die] Selbstüberhebung, die zugleich Überhebung über die anderen ist“²⁵⁸, von der Lehmann spricht, findet in der Maskierung ihre Materialisierung. Philosophisch ausgedrückt steht die Maske „für das Bewusstsein des Trägers anders zu sein, als er dem Betrachter erscheint.“²⁵⁹ Wie der Titel der Performance ist auch das Kostüm ein Verweis auf die historische Frauengestalt Sor Juana Inés de la Cruz. Sor Juana war eine mexikanische Nonne und Schriftstellerin mit weltweiter Publikationstätigkeit, die im 17. Jahrhundert lebte. Octavio Paz zeichnet ihr Leben

253 Vgl., Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 165.

254 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.168.

255 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.166.

256 Gespräch mit Pia Palme, Anhang S.103.

257 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.14, siehe: Belting, Hans, „Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft“, München 2001, S.34.

258 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.361.

259 Weihe, *Die Paradoxie der Maske* 2004, S.14, siehe: Fuchs, Thomas, 'Maske, Selbst, Selbstentfremdung. Zur Anthropologie und Psychopathologie der Person', in: ders., *Zeit-Diagnosen. Philosophisch-psychiatrische Essays*, Zug 2002, S. 136.

in dem Buch *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*²⁶⁰ nach. Palme bezieht sich mit ihrer Performance auf eine Person, die vor rund 400 Jahren lebte.



Abb.6 Pia Palme mit Kostüm für *Sor Juana re-enacted* (Photo privat)

Wie in Susanna Leebs Text „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“²⁶¹ anklingt, ist Reenactment die Markierung der Möglichkeit: „statt der Utopien als Möglichkeitsform der Zukunft [kristallisiert sich] eine Möglichkeitsform der Vergangenheit heraus, eine retrospektive Öffnung von Geschichte hin auf Gegenwart.“²⁶² Paradoxerweise weist diese Methode trotz Rekurs auf die Geschichte in die Zukunft, denn mit der Überschreibung vergangenen Geschehens nach zeitgenössischem Ermessen wird den Rezipienten die Handhabe für die Fortschreibung der eigenen Geschichte gegeben. Gleichermaßen spricht Judith Butler von Identität als einer Spielart des Konzepts Wiederholung. Identität wird von ihr, der Überdenkerin von sozialem und natürlichen Geschlecht, als „eine Art des Tuns, der Dramatisierung und der *Reproduktion* einer geschichtlichen Situation“²⁶³, als ein „unaufhörliches Materialisieren von Möglichkeiten“²⁶⁴ beschrieben: „Immer sieht man an dem,

260 Vgl., Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*, Frankf. a. M., Suhrkamp 1991.

261 Leeb, Susanne, „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst 1. Heft 76*, Helmut Draxler, Isabelle Graw, André Rottmann (Hg.), Berlin, Texte zur Kunst 2009.

262 Leeb, „Flucht nach nicht ganz vorn.“, S.36.

263 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Uwe Wirth (Hg.), Suhrkamp, Frankf.a.M. 2002 (Orig.: 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory', *Theatre Journal* 40/4, December 1988, S.519-533), S.305.

264 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S.304.

was man schon gesehen hat, anderes.“²⁶⁵ merkt auch Hans-Thies Lehmann im Bezug auf Wiederholung an. Die Notwendigkeit von gesicherten Beweisen ist obsolet, ja, erscheint sogar absurd. Reenactment, eine im Kunstkontext gängige Praxis, ist eine Spielart von Rekontextualisierung.



Abb.7 Sor Juana²⁶⁶

Eine interessante Parallele ergibt sich zwischen Pia Palmes Bezug auf Sor Juana und einer Paradoxie, die der Maskenthematik inhärent ist. Die Maske, das „konkrete Objekt“, wird in vielen Kulturen als etwas „Geistiges und Spirituelles gesehen, also etwas Innerliches.“²⁶⁷ Dies äußert sich beispielsweise sprachlich. „Es gibt in den meisten afrikanischen Sprachen kein Lexem, das sich mit unserem Begriff der Maske deckt.“²⁶⁸ Auch Gerhard Kubik schreibt, dass „der abendländische Begriff ›Maske‹ [...] in den ›Ngangela‹-Sprachen kein linear übersetzbares Äquivalent“²⁶⁹ hat. Er beschreibt den kulturell bedingten Unterschied an Bedeutung:

265 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.336.

266 Sor Juana - <http://piapalme.at/live/>, Zugriff: 18.1.2015.

267 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.277.

268 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.276 siehe: Cole, Herbert M., 'I am not myself. The art of African Masquerade', S.20.

269 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.5.

„Was in europäischen Museen an Angola-Masken zu sehen ist, ist für einen Besucher aus Ostangola nicht viel mehr als der Kopf eines *likisi* (*mutwe walikisi*). Aber selbst die ›ganze Maske‹, die aus der Gesichts- oder Kopfbedeckung und der Körperbedeckung besteht, ist nur ein Aspekt des Begriffes *likisi*. *Likisi* ist mehr als das. *Likisi* bedeutet soviel wie das Abbild eines Wesens aus einer anderen Welt, aus der Welt der ›lebenden Toten‹.“²⁷⁰



Abb.8 Pia Palme mit Kostüm für *Sor Juana re-enacted* (Photo privat)

Richard Weihe schreibt, dass im Gegenteil dazu im Deutschen mit dem Begriff der Maske „etwas Äußerliches und Oberflächliches“²⁷¹ verbunden wird. Palme bezieht sich auf eine historische Figur, die sie inspiriert hat, gewissermaßen eine Ahnin. Dadurch repräsentiert die Maske etwas Innerliches. Der Morph-Suit, der mit der Dunkelheit verschmilzt, komplettiert das Konzept, denn er steht für die 'Unsichtbarkeit' von Sor Juana. Palmes Musik korrespondierte mit dem Innerlichen Aspekt. Sie basierte auf einem Drone, einer Fläche aus elektronischen Sounds, windhaften Flötenklängen und nahe klingenden Tönen von den Klappen der Subbassblockflöte. Diese nahen Klänge erzeugten eine Atmosphäre der Intimität und dadurch eine

270 Kubik, *Mukanda Na Makisi*, S.5.

271 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.277.

Miteinbindung der Hörschaft, der die visuelle Ebene der Performance eher entgegenstand. Der ab und an auftauchende Puls wiederum erzeugt einen durchgehenden Rhythmus, der die Musik vom Abgleiten in die komplette Abstraktheit abhielt.

VIII.2. Immersion durch Verkleidung - *Die Superheldinnen*

Das Konzert von Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer fand am 21. März 2012 im Gürtelbogenlokal *rhiz*²⁷² im Rahmen der monatlich stattfindenden Konzertreihe *Blöder Dritter Mittwoch* statt.²⁷³

„*Susanna Gartmayer*: Die erste Begegnung war, wir sind eingeladen worden, zusammengewürfelt, wir zwei sollen jetzt spielen, beim ›Blöden Mittwoch‹, und dann haben wir ein Thema gegeben. Ich glaube, wir haben gesagt das Thema heißt ›Die Superheldinnen‹.

Brigitta Bödenauer: Wegen dem sind wir auf die Verkleidung gekommen.“²⁷⁴

Das *rhiz* ist räumlich gegliedert in einen Barbereich und einen Aufführungsbereich, in zweiterem steht ein Bühnenpodest. Charakteristisch ist im *rhiz* die gewölbeartige Decke, ähnlich wie in einem Weinkeller. Wie die Decke sind auch die Wände mit rötlichen Ziegeln verkleidet, an zwei Seiten des Raumes ist eine Glasfläche eingesetzt, die den Blick auf die Vorgänge auf der Straße freigibt, den 'Gürtel', auf dem üblicherweise von Tageszeit unabhängig ein erhebliches Verkehrsaufkommen herrscht. Das sind im *rhiz* einige der „Dimensionen die die Bedeutung organisieren.“ Hans Krah schreibt in Bezug auf konventionelles Theater, dass „neben dem Text das Bühnenbild, die Requisiten, die Kostüme, die Proxemik [...], die Kinesik [...], die Musik, Toneffekte, die Beleuchtung und Lichtregie, die Farben, die Schrift“ Elemente sind, „die nicht notwendig dem Damentext nachgeordnet sind, sondern mit diesem auf spezifische Weise interagieren.“²⁷⁵ Für meine Analyse gilt, dass Raum, räumliche Organisation von Zuschauenden und Auftretenden, Licht und Kostüme Elemente sind, die nicht der Musik nachgeordnet sind, sondern mit ihr auf spezifische Weise

272 <http://rhiz.org/>, letzter Zugriff 02/01/2015.

273 Susanna Gartmayer, Brigitta Bödenauer - *Die Superheldinnen*, 21.3.2012 'Blöder Dritter Mittwoch', *rhiz*, U-Bahnbogen 37, A-1080 Wien.

274 Gespräch Susanna Gartmayer und Brigitta Bödenauer, Anhang S.120.

275 Krah, Hans, *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*, Kiel, Ludwig 2006, S.365

interagieren. Als ich in den Aufführungsbereich eintrat, hatte das Konzert bereits begonnen. Die zwei Gestalten auf der Bühne hatten idente Kostüme an: Perücken mit langen, glänzenden Haaren, Stirn- und Schweißbänder, knappe Shorts und schwarze Augenmasken. Das Rosa der Perücken sah in der gleißenden Bühnenbeleuchtung wie Platinblond aus. Gartmayer spielte Bassklarinette, Bödenauer bediente einen Computer, ich identifizierte die zwei Musikerinnen allerdings nicht als Bekannte. Die Superheldinnen-Kostüme hatten mich verwirrt. Stilisierung ist eine Spezialität des als 'Camp' bezeichneten Phänomens, das Susan Sontag im 1964 verfassten Essay „Notes on Camp“²⁷⁶ beleuchtet, genauer gesagt in 58 Punkten die Parameter der Camp-„Sensibility“ darlegt. Im achten Punkt findet sich folgende Definition: „Camp is a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the ›off‹, of things-being-what-they-are-not.“²⁷⁷ Sontag nennt ein Beispiel für etwas was zwar aussieht wie etwas, aber etwas anderes ist: eine Lampe, die aussieht wie eine blühende Blume. Charakter ist in der Camp-Sensibilität eine unveränderliche Konstante.

„What Camp taste responds to is instant ›character‹ (this is, of course, very 18th century); and, conversely, what it is not stirred by is the sense of the development of character. Character is understood as a state of continual incandescence – a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility.“²⁷⁸

Camp in Objekten und Personen wahr zu nehmen, bedeutet, Sein als Rollenspiel an sich zu verstehen, schreibt Sontag. Camp ist demzufolge „the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater.“²⁷⁹ Max Bogner spricht über die Öffnung der Grenzen von Realität und Phantasie durch Verkleidung:

„Du wirst so zu einem Fabelwesen, oder je nachdem was du eben willst, und eben zu einem Außenstehenden und zu einem Outlaw außerhalb der Gesellschaft irgendwie, du bist einfach was anderes dann und dann wirkts auch anders einfach und dann können Dinge anders wirken.“²⁸⁰

Kleidung funktioniert als Code, als „normierte[s] Regelsysteme, in de[m] sich – wie etwa [auch] in gesellschaftlichen Verhaltensnormen [...] oder anderen

276 Sontag, Susan, „Notes on Camp“, in: *Essays of the 1960s & 70s*, The Library of America, New York 2013.

277 Sontag, „Notes on Camp“, S.262.

278 Sontag, „Notes on Camp“, S.268.

279 Sontag, „Notes on Camp“, S.263.

280 Gespräch Max Bogner, Anhang S.111.

sozialen Konventionen – die Interessen und Bedürfnisse der jeweiligen Gesellschaft oder Gesellschaftsschicht niederschlagen“²⁸¹.



Abb.9/10 Brigitta Bödenauer (links) und Susanna Gartmayer (rechts) bei der Performance im rhiz am 21.3.2012

Wie dieser Code gelesen wird, ist sozial normiert und hängt von zahlreichen Faktoren ab. Welche Interessen schlugen sich in der Wahl der Kostüme nieder? Mode ist laut Barbara Vinken, Romanistin und Modetheoretikerin immer auch Verkleidung, also Drag.

281 Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Fink, München 1988, S.60.

„Mode ist – das war meine anfängliche These – Cross-Dressing. Ihr Star ist nicht von ungefähr der Transvestit. ›Meine elegantesten Kunden‹, so Christian Lacroix, ›sind nicht mehr die Frauen, sondern die New Yorker Queens‹.“²⁸²

Was mit Verkleidung zur Disposition steht ist die Kategorie der Identität. Dem so-tun-als-ob und der Betonung der Oberfläche wohnt die Möglichkeit inne, die Aufmerksamkeit auf die Vielgestaltigkeit der Kategorie 'Identität' zu lenken. Auf die vielen Möglichkeiten, Identität auszudrücken, auf die vielen Identitäten, die in einer Person enthalten sind. Barbara Vinken beschreibt mit Aufkommen des Bürgertums folgende sich herauskristallisierende gesellschaftliche Teilung: „Die Männer ›sind‹; sie sind jemand, sie sind eigentlich; dagegen erscheinen die Frauen künstlich, uneigentlich.“²⁸³ Diese Einteilung ist eine Version des Blickes auf die Geschlechtertrennung. Sie widerspricht der ebenfalls gängigen Assoziierung von der Frau als Verkörperlichung von Natur und dem Mann als Repräsentant von Kultur, so zum Beispiel in der *Commedia dell'arte*. „Den Frauen wurde es prinzipiell vorenthalten mit dem anderen Geschlecht und mit anderen Identitäten kulturell-spielerisch zu experimentieren [...]“²⁸⁴ während die Männer sich auf der Bühne auch als Frauen verkleideten. Doch genau dieser Widerspruch bringt zutage welchen Schwankungen Identitätskonzepte unterworfen sind. Zu konstatieren ist aber eine Art Angleichung von Mann und Frau in modernen Gesellschaften, Arnold van Gennep schrieb schon 1909:

„While modern societies reduce to a theoretical minimum the distinction between male and female, it plays a role of considerable importance among semicivilised peoples, who rigidly separate the sexes in the economic, the political, and above all, the magico-religious sphere.“²⁸⁵

Was an der Verkleidung von Bödenauer und Gartmayer vor diesem Hintergrund interessant war, dass zwei Frauen sich als Frauen *verkleideten*. Sie schufen sich ein Äußeres, das in seiner Übertreibung und Stilisierung die „utopian aspects“ der feministischen Aneignung von Camp²⁸⁶ zutage brachte, indem der „Drag, der die Geschlechtsrolle ist, sichtbar [wurde, und zwar], gerade, indem er das Objekt des

282 Vinken, Barbara, „Transvestie - Travestie: Mode und Geschlecht“, in: Jörg Huber, Martin Heller (Hg.), *Inszenierung und Geltungsdrang*, Intervention, Zürich 1998, S. 67.

283 Vinken, „Transvestie - Travestie: Mode und Geschlecht“, S. 63.

284 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.218, Vgl., John Nunley, *Men as women*, S.165.

285 Gennep, *The Rites of Passage*, S.2.

286 Vgl., Robertson, Pamela, „What makes the feminist Camp?“ in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject; a reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, S.280.

Begehrens, Weiblichkeit, in seiner Fetischisierung komplett affirmiert, völlig bejaht[e]“²⁸⁷ Barbara Vinken schreibt:

„Gerade durch dieses hemmungslose Ins-Spiel-bringen der Geschlechtsrollenclichés tauchen die wahre Frau und der echte Mann nicht als Realität, sondern als Phantasma in einer zu Identität fetischisierten, phallizistischen Ordnung der Geschlechter auf.“²⁸⁸

Die Verkleidung hat das Potenzial „den Code des zivilisierten Benehmens“ zu durchbrechen und dadurch „auf die menschlichen Beschränkungen, die [dem] Verhalten“²⁸⁹ von Menschen in Alltagssituationen zu eigen sein kann, hinzuweisen. In der Zeit der *Commedia dell'arte* wurden manche Masken mit Tierhaut bespannt, was ihnen eine symbolische Bedeutung verleiht. „So erscheint die Maske als Möglichkeit und Erlaubnis, die gleichsam darunter liegende Animalität und Unzivilisiertheit, Albernheit und Dummheit auszudrücken und frei auszuleben.“²⁹⁰ Susanna Gartmayer beschreibt, dass sie sich mit einer Maske wie in einem eigenen Raum befindet: „das Gefühl, [...] dass ich so wie aus einer, wo rausschaue, wie aus einem Ding wo ich drinsitze rausschaue.“²⁹¹ Max Bogner spricht ebenfalls von Maskierung als Mittel das eine Grenze zum Alltäglichen etabliert. „Also grad mit Verkleidung und eben Raumgestaltung und so weiter, grenzt du dich ab von der Realität, von der alltäglichen.“²⁹² Die Ironie, die sich darin äußert, dass sich zwei Frauen als Frauen verkleiden, hat eine Parallele im Konzept von Camp, das laut Sontag die Infragestellung der Kategorie der Ernsthaftigkeit anstrebt.

„The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to ›the serious‹. One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.“²⁹³

Die komplexere Beziehung zum Ernsthafte ist etwas, was in der Angliederungsphase der Übergangsrituale zum Tragen kommt. Mit der Einführung der Initianden in ihre neue Rolle in der Gesellschaft werden die bis dahin geltenden Regeln einer Revision unterzogen und eine neue, vielschichtigere Form

287 Vinken, „Transvestie - Travestie: Mode und Geschlecht“, S. 67.

288 Vinken, „Transvestie - Travestie: Mode und Geschlecht“, S. 67.

289 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.225.

290 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.225, siehe: Scala im Prologo della *comedia del Finto Marito*, in: *Il teatro delle favole rappresentative* (1611). Dazu auch Kenneth und Laura Richards, *The Commedia dell'Arte*, S.197-200.

291 Gespräch Susanna Gartmayer-Brigitta Bödenauer, Anhang S.126.

292 Gespräch Max Bogner, Anhang S.110.

293 Sontag, „Notes on Camp“, S.271.

der Ernsthaftigkeit kommt anstelle. Speziell in „naïvem“ Camp konstatiert Sontag eine Ernsthaftigkeit, die scheitert. Doch nicht alle Ernsthaftigkeit, die scheitert, ist Camp, „Only that which has the proper mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve.“²⁹⁴ Was das richtige Verhältnis dieser Elemente ist, lässt Sontag offen. Sicherlich waren die Kostüme, zuvorderst die langen glänzenden Haare einer der Hauptgründe, wieso ich die beiden Musikerinnen nicht erkannte da sie in Wirklichkeit kurze Haare hatten. Annemarie Bönsch verortet eine Parallele zwischen aufsehererregender Kleidung und der Feier des Augenblicks, die sie anhand der Kleidung des Barock nachvollziehbar macht.

„Der barocke Mensch sucht nach einem veränderbaren, beweglichen Kostüm, das noch dazu die Übersteigerungstendenz des ›carpe diem‹ in sich tragen muss. [...] Man bevorzugte weiche, glänzende Stoffe, die die Bewegungen des Körpers mitmachten, die gleichsam in den Raum weiterschwingen konnten. Die neuen glänzenden Oberflächen bedeuteten ein unbegrenztes, sich immer veränderndes Lichtspiel auf der Gewandoberfläche.“²⁹⁵

In Abwendung von dem Renaissanceweltbild, das „mit seinem Streben nach Ordnungssystemen, Gesetzmäßigkeiten etc. zu eng und zu drückend“²⁹⁶ erschien, waren die Menschen des 17. Jahrhunderts laut Bönsch geprägt durch ein Lebensgefühl das „die Flüchtigkeit, die Unwiderbringlichkeit des Augenblicks, die Momenthaftigkeit, die plötzliche Veränderbarkeit mit dem Vorzeichen des extremen Ausnützens dieser kurzen Einheit.“²⁹⁷ betonte.

Die glänzenden Haare schlangen gleichsam im Raum weiter, so konnte ich in den von Erika Fischer-Lichte als *Ordnung der Repräsentation* bezeichneten Wahrnehmungsmodus fallen. Im Bezug auf die Performance von Max Bogner bezog ich mich bereits auf Erika Fischer-Lichtes Konzept von der *Ordnung der Präsenz*. Den gegenteiligen Wahrnehmungsmodus bezeichnet Fischer-Lichte als *Ordnung der Repräsentation*.

„Der Wahrnehmungsprozess wird [hierbei] von der Zielsetzung gesteuert eine Figur etc. entstehen zu lassen. Wahrgenommene Elemente, die nicht als Zeichen für die Figur etc. wahrgenommen werden, bleiben bei der weiteren Generierung von Bedeutung unberücksichtigt. Andere Elemente werden deshalb übersehen, also bereits im Vorhinein aus dem Wahrnehmungsprozess ausgeschieden.“²⁹⁸

294 Sontag, „Notes on Camp“, S.266.

295 Bönsch Annemarie, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, Böhlau, Wien 2001, S.155.

296 Bönsch, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, S.154.

297 Bönsch, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, S.154.

298 Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, S.20.

Ich kam ins *rhiz* in der Erwartung von konzertanten Darbietungen. Mein System war demgemäß auf Wahrnehmung in der *Ordnung der Präsenz* eingestellt, jenem Modus, in dem die Wahrnehmung auf die phänomenalen Qualitäten des Wahrgenommenen gleitet. Unwillkürlich aber schob sich die *Ordnung der Repräsentation* – die „künstliche“ Welt – über meine ursprüngliche Einstellung. Das Bühnengeschehen und die Zuschauersituation verschmolzen zu einem großen Ganzen, in der ich keine außerdiegetische Ebene empfand. Meine Wahrnehmung wurde von der Zielsetzung gesteuert, Figuren entstehen zu lassen. Die gesamte Situation nahm ich als bunt, glänzend und spektakulär wahr. Es gibt, wie im Zitat anklingt, Elemente, die im Zuge des Wahrnehmungsprozesses unberücksichtigt gelassen werden müssen, um kein Störfaktor bei der Versenkung in die diegetische Welt zu sein. In diesem Fall hätte Susanna Gartmayers Bassklarinette als solch ein Störfaktor funktionieren können, denn die umtriebige Frau mit Bassklarinette in der Wiener Szene ist ohne Zweifel Susanna Gartmayer, eine Musikerin, die ich zu diesem Zeitpunkt kannte, mit der ich sogar gespielt hatte. Doch die *Ordnung der Repräsentation* setzte sich deutlich durch, die Kostümierung und Inszenierung ließ den Hinweis auf die außerdiegetische Welt, meine Lebensrealität, in den Hintergrund treten. Das Setting und das Bühnengeschehen verschmolz zu einem großen Ganzen, in dem es keine Widersprüche gab, meine Wahrnehmung integrierte 'außerdiegetische' Elemente. Das Auferstehenlassen einer fiktiven Welt ist im konventionellen Theater darauf angelegt, dass die Phantasie der Zuschauer die Illusion mitvollzieht. Die Kostümierungen von Pia Palme und von Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer evozierten eine illusionäre Welt. Das Wort Illusion ist mit konventionellem Theater assoziierbar.

„Dramatisches Theater war Illusionsbildung. Es wollte einen *fiktiven Kosmos* errichten und die ›Bretter, die die Welt bedeuten‹ als Bretter, die die Welt darstellen, erscheinen lassen - abstrahiert, aber darauf angelegt, daß Phantasie und Einfühlung der Zuschauer die *Illusion* mitvollzogen.“²⁹⁹

Lehmann legt im weiteren Verlauf des Textes dar, dass die Kategorie der Illusion kein adäquates Mittel mehr zur Beschreibung des Postdramatischen Theaters sein kann. Er meint, dass es auch ohne Realitäts-Täuschung jene Empfindung gibt, „die immer schon mitgemeint war, wenn man von Illusion sprach. Die Opposition

299 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.21.

Illusion-Desillusion ist kein analytisches Instrument, sie gleitet an der komplexeren Realität der Theatervorgänge ab.³⁰⁰ Mit dem Auftritt der *Superheldinnen* und Pia Palmes Performance *Sor Juana re-enacted* wurde ein 'fiktiver Kosmos' evoziert. Bei den Performances wurden phantastische Figuren konstruiert, Figuren ohne Wirklichkeitskern und ohne psychologische Motivation. Es ist nicht die Kategorie Illusion, die ad acta gelegt wurde, sondern die Kategorie der Einfühlung. Ein Element des „dramatischen Theater“³⁰¹ kann in einer Musikaufführung enthalten sein. Die Realität platzt auf, und der kleine Riss an der Oberfläche gibt Einblick in Traum, Erinnerung, Angst, Wunsch, Phantasie. Die Errichtung des 'fiktiven Kosmos' fungierte als Mittel, um die Parameter von Wirklichkeitskonstruktion in Frage zu stellen. Der fiktive Kosmos ist parzelliert.

Der Auftritt von Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer passierte zu einem Zeitpunkt als der Fokus meines wissenschaftlichen Interesses die Engländerin Janine Rostron war, die unter dem Pseudonym *Planningtorock* ihr Performance-Musik-Projekt verfolgte (und nach wie vor verfolgt). Aufmerksam wurde ich auf das Projekt durch das Musikvideo der zweiten Single-Auskoppelung *The Breaks*³⁰² des 2011 erschienenen zweiten Album *W*.³⁰³ Die im Video auftauchende Figur entzieht sich komplett der Einordnung in dichotome Strukturen wie Weiblich/Männlich oder Natur/Kultur. Sie hat massive Schultern, die Augen liegen tief hinter ihrer Höckernase und einem Haargestrüpp. Sie ist einerseits Monster und andererseits Statue. Zwei Elemente ermöglichten die Abkehr des Menschlichen zugunsten der Wesenhaftigkeit: Einerseits Kostümierung als visueller Aspekt, und andererseits die digitale Veränderung von Rostrons Stimme, der akustische Aspekt, der die Wirkung subtiler und tiefer im Unterbewusstsein entfaltet. In dieser Figur äußert sich die Tatsache, dass die visuelle Devianz, die auch bei Pia Palme zum Tragen kommt, das auch als reduktionistisches Mittel ausgelegt werden könnte, ein Mittel der Rekontextualisierung ist.

300 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.192.

301 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.21.

302 The Breaks, W, Planningtorock, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=BWO9LweKzV8>, Zugriff 02.01.2015.

303 <http://www.last.fm/music/Planningtorock/+wiki>, Zugriff 02.01.2015.

VIII.3. Rekontextualisierung durch Ambiguität

Bei Übergangsritualen ist die dritte Phase, die Angliederungsphase jene, in der die „nun Transformaten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.“³⁰⁴ Die Veränderung, die stattfindet, ist eine Umwandlung, die mit erheblichen Auswirkungen auf die Lebenswirklichkeit der transformierten Personen einhergeht. Die Rückkehr in die Gesellschaft beinhaltet das Einnehmen von „neuen, relativ stabilen und genau definierten Positionen“³⁰⁵ des sozialen Gefüges, das Annehmen einer neuen Identität. „Für diejenigen, die ein Ritual des Lebenszyklus durchlaufen haben, bedeutet das gewöhnlich einen höheren Status, einen Schritt weiter auf der kulturell vorbestimmten Straße des Lebens.“³⁰⁶ Die Rückkehr in die Gesellschaft nach der Performance von Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer ist zwar nicht gekennzeichnet von der tiefen Umwandlung der Lebenswirklichkeit der Zuschauenden, oder der Aquirierung eines höheren Status. Doch der kurze Aufenthalt in der phantastischen, fiktiven Welt die im ästhetischen Prozess evoziert wird, trägt den Kern der Möglichkeit einer Veränderung in sich, denn das Tor zum Imaginären wird für kurze Zeit geöffnet und erzeugt eine immersive Situation. Ein Einblick in die Phantasie von jemand anderem wird ermöglicht. Die Maskierung an sich ist ein Zeichen der Ermächtigung über das Äußere. Dies gibt der eigenen Phantasie einen Antrieb und trägt dadurch die Möglichkeit einer kleinen Transformation der eigenen Identität in sich. Wie ich dargelegt habe, kann jede performative Situation als eine liminale Zeit aufgefasst werden, eine Zeit der erhöhten Aufmerksamkeit, eine Parallelzeit zur alltäglichen. Interessant ist, dass Richard Weihe den Einsatz von Masken bei Übergangsritualen die biographische und jahreszeitliche Wendepunkte markieren, in tribalen Gemeinschaften als besonders wichtig beschreibt.³⁰⁷ Turner nennt diesen Einsatz in der Schwellenphase eine Paradoxie: „Die Trennung wird nicht etwa durch eine Aufspaltung, sondern durch eine Verdoppelung der Person vollzogen, indem die Maske eine zweite ›kulturelle‹ Person zusätzlich zu der ›natürlichen‹ Person

304 Erika Fischer-Lichte, „Einleitung: Zur Aktualität von Richard Turners Studien zum Übergang von Ritual zu Theater“, S.VI.

305 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.35.

306 Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S.35.

307 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.285 siehe: Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 1999, S.21.

erzeugt.“³⁰⁸ Dieser Einsatz ist aber kein Widerspruch, nur ein Hinweis auf die Angliederungsphase, oder die *Sphäre der Rekontextualisierung*, wie sich nach obigen Ausführungen nachvollziehen lässt. In diesen Zeiträumen ist die Ambivalenz, die Neordnung von Bedeutungen das vorherrschende Merkmal, deswegen ist die Verdoppelung der Person ein logischer Schluss.

IX. Oszillierende Wahrnehmung

Oszillation in der Ordnung der Präsenz – scharf gestellter Blick – Oszillation zwischen Präsenz und Repräsentation – Bedeutungsweitwinkel

Oszillation ist etwas, was in allem enthalten ist, wie sich an frühen Quellen zum Begriff Rhythmus nachvollziehen lässt. „Der älteste Wortbeleg [des Begriffes Rhythmus] findet sich im 7.Jh. v. Chr. und bezeichnet das ›Auf und Ab‹ von Glück und Unglück (Archilochos).“³⁰⁹ Zwei Jahrhunderte später, ab dem 5. Jahrhundert vor Christus wird der Begriff des Rhythmus „mit dem Bereich des Musischen in Zusammenhang gebracht und bezeichnet die regelmäßigen Bewegungen des menschlichen Körpers, des Tanzes und der Instrumentalmusik.“³¹⁰ Nach Fischer-Lichtes Konzept oszilliert die Wahrnehmung auf zwei Arten. Die minimalste Oszillation passiert in der *Ordnung der Präsenz* und zwar zwischen dem „Phänomen in seiner Selbstbezüglichkeit und [den] Assoziationen, die es auszulösen vermag.“³¹¹ Die Wahrnehmung ist hierbei wie scharf gestellt. Neue Aspekte an schon bekannten Sachen werden entdeckt. Der Wahrnehmung hat hierbei einen forschenden Impetus inne. Sie funktioniert exklusiv, so kann sie das besondere Moment an jemandem bemerken, oder die minimale Veränderung über einen langen Zeitraum. Dies ist der Wahrnehmungsmodus der mit der *Sphäre der Reduktion* korrespondiert.

Die zweite Oszillation ist nach Fischer-Lichte jene zwischen der *Ordnung der Präsenz* und der *Ordnung der Repräsentation*. In der *Ordnung der Repräsentation* zielt der Wahrnehmungsprozess darauf ab, Zeichen zu entziffern. „Der

308 Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S.285.

309 Musiklexikon Metzler, S.23.

310 Musiklexikon Metzler, S.23.

311 Fischer-Lichte, „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst“, S.19.

Wahrnehmungsprozess wird von der Zielsetzung gesteuert eine Figur etc. entstehen zu lassen.³¹² Sie ist fähig, Ambiguität und auch den Rand der Möglichkeiten zu registrieren. Wenn diese zweite Art von Oszillation eintritt, ist die Wahrnehmung im Weitwinkel. Ambiguität und codierte Zeichen werden ebenso registriert wie uncodierte Zeichen (der phänomenale Körper) und die Assoziationen, die daraus erwachsen.

Als Folge der Zweigeteiltheit von Wahrnehmung kommt es zu einem Zustand des Zwischen (auf den auch Brecht mit seinem Konzept der Verfremdung abzielte).

„Im Augenblick des Umspringens von einer Ordnung in die andere erfolgt ein Bruch, eine Diskontinuität. Es entsteht ein Zustand der Instabilität. Er versetzt den Wahrnehmenden zwischen die Ordnungen, in einen Zwischen- oder Schwellenzustand.“³¹³

Laut Fischer-Lichte lenkt das „Umspringen“ die „Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden [...] auf den Wahrnehmungsprozess und seine spezielle Dynamik“³¹⁴. Die Person nimmt sich als wahrnehmendes Subjekt wahr, die bewusste Wahrnehmung macht die Identität luzider. Weit gefasste Identitätskonzepte können in die Lebenswirklichkeit miteinbezogen werden und sie erweitern.

Der Schwellenzustand äußert sich auch schon in den minimalen Schwankungen, der die Wahrnehmung in der *Ordnung der Präsenz* unterliegt. Diese Oszillation zwischen dem Phänomen in seiner Selbstbezüglichkeit und den Assoziationen, die es evoziert, ist zwar auch als Oszillation zwischen trennender und wiederangliedernder Wahrnehmung beschreibbar. Die Rekontextualisierung ist in diesem Modus von Wahrnehmung allerdings nur als ephemere Ahnung enthalten. Die Wahrnehmung ist auf eine oder andere Art in andauernder Oszillation. Auf was diese Arbeit abzielt, ist ein Verständnis zu entwickeln, dass performative Prozesse in der *Sphäre der Rekontextualisierung* eine Oszillation auf mehreren Ebenen evozieren und diese Oszillation für die Weiterentwicklung.

312 Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, S.20.

313 Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, S.21.

314 Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, S.21.

X. Exegese

Die *Sphäre der Reduktion* als vorherrschendes Paradigma des Postdramatischen Theaters und der Kunstdiskussion – Rekuktion und Rekontextualisierung als Tendenzen – *Planningtorock* und *FKA Twigs*

Mit der Etablierung des zweiteiligen Schemas der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* lassen sich performative Mittel, die von Künstler_innen eingesetzt werden, und die dahinterliegenden inspirationengebenden Phänomene analysieren. Anhand der Arbeiten von Matija Schellander und Max Bogner lässt sich nachvollziehen: Repetition ist eine reduktionistische Technik. Der Fokus auf Körper und fehlbare, persönliche Körperlichkeit ist reduktionistisch. Butoh ist ebenfalls reduktionistisch. Die zwei Sphären sind auch unter historischen Gesichtspunkten instrumentalisierbar. Die Emergenz des postdramatischen Paradigmas oder der Performance-Kunst zum Beispiel ist ein Hinweis, dass in manchen Zeiten eine Richtung vorherrschend oder zumindest stärker vertreten ist.

Eine paradigmatische Aussage von Hans-Thies Lehmann, die der *Sphäre der Reduktion* zuzurechnen ist: das, „was als Drama erlebt und/oder stilisiert wird, ist nichts als die heillos trügerische Perspektivierung von Geschehen als Handeln.“³¹⁵ In Bernd Stegemanns Text „Nach der Postdramatik“ findet sich eine enttäuschte Reaktion auf Lehmanns „Absage an das Drama“.

„In dieser Verdammung, in der ebensoviel oberflächliche Verkennung wie ungenaue Verallgemeinerung enthalten ist, mündet die ganze Absage der postdramatischen Theorie an das Drama. Die Wahrnehmung der Mitmenschen unter der Perspektive, ihr Leben als Handeln betrachten zu wollen, wird als illusionärer Trug und eingeübte Lüge entlarvt.“³¹⁶

Es lässt sich allerdings eine Tendenz verorten, die Gegenwartstheater in die Nähe der *Sphäre der Reduktion* rückt. Sabine Schouten, Expertin im Denken des Undinglichen, der Atmosphäre, trifft eine ähnliche Schlussfolgerung nach der Analyse von Stücken von u.a. Meg Stuart (*X Wohnungen*) und Calixto Bieito (*Die Entführung aus dem Serail*):

„Zu fragen wäre insofern, ob die Atmosphären des Gegenwartstheaters nicht häufiger Erfahrungen der Irritation und Desorientierung generieren, die zu einem Überdenken üblicher Normen und Denkmuster führen, während außertheatral inszenierte Atmosphären stärker darauf zielen (etwa über Erlebnisse der Gemeinschaftsbildung bei Wahlkampfveranstaltungen oder der Euphorie bei

315 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.463.

316 Stegemann, Bernd, *Nach der Postdramatik*, S.8.

Marketing Events), Erfahrungen der affirmativen Bestätigung des eigenen Handelns herzustellen.“³¹⁷

In meiner Terminologie korrespondieren die von Schouten untersuchten Stücke des Gegenwartstheaters mit der *Sphäre der Reduktion* und die „außertheatral inszenierten Atmosphären“ mit der Sphäre der *Rekontextualisierung*.

Schouten schreibt, das die Immersion eher ein Kennzeichen von Veranstaltungen außerhalb des Kunstkontextes ist.

Helmut Ploebsts Konzept von Kunst tendiert in seiner Gesamtheit zu der *Sphäre der Reduktion*. Ploebst versteht Kunst als ein Phänomen, das zwar Bezug nimmt auf gesellschaftliche Prozesse, aber dennoch ein in sich geschlossenes System darstellt. Mittels Rekurs auf eine Aussage Jonathan Meeses³¹⁸ und auf Luhmanns Konzept von der Autopoiese von Kommunikation, schlussfolgert er: „Die Kunst ist ein autopoietisches – also sich selbst schaffendes und erhaltendes – Kommunikationssystem, in dem *die Kunst kommuniziert* und nicht die jeweilige Ichkonstruktion von Künstlerinnen.“³¹⁹ Ploebst meint, dass dies gerade in den „hochspezifischen Referenzräumen der modernen und postmodernen Kunst“³²⁰ deutlich wird. Die Kunst ist in sich geschlossen – erschafft und erhält sich selbst – und ermöglicht einen fokussierten Blick von außen.

Was Kunst diesem Konzept nach nicht zugesprochen wird, ist das immersive Potenzial, das in der *Sphäre der Rekontextualisierung* zum Tragen kommt. Es ist fraglich, woran es liegt, dass der rekontextualisierenden Funktion von Kunst durch die Schaffung einer Welt und einer Zeit, die außerhalb des alltäglichen liegt, im Diskurs scheinbar weniger Beachtung zukommt.

Ersichtlich ist, dass die zwei Sphären Tendenzen sind und keine Ausschließlichkeit beanspruchen können. Lehmann schreibt: „Es gilt die Koexistenz divergierender Theaterkonzepte zu akzeptieren, in der keinem Paradigma die Herrschaft zukommt.“³²¹ Dies ist von Lehmann helllichtig argumentiert insofern, als dass es

317 Schouten, *Sinnliches Spüren*, S.251.

318 „Die Kunst schafft sich selbst“, Zitiert nach einem Artikel in der Tageszeitung Die Welt (www.welt.de) vom 7. 6. 2007. Vgl. auch Robert Eikmeyer (Hg.), *Jonathan Meese. Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*. Suhrkamp, Berlin 2012.

319 Ploebst, „Das Experimentieren der Kommunikation.“, S.3.

320 Ploebst, „Das Experimentieren der Kommunikation.“, S.3.

321 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.18.

tatsächlich nicht um die Herrschaft eines Paradigmas über das andere geht, sondern um das Gleichgewicht. In den Arbeiten von Brigitta Bödenauer, Susanna Gartmayer und Pia Palme, die der *Sphäre der Rekontextualisierung* angehören, sind jeweils reduktionistische Aspekte enthalten, die sich zum Beispiel im Abgleiten der beatlastigen Musik in die Abstraktheit äußerten. Der *Sphäre der Rekontextualisierung* scheinen tendenziell mehr Widersprüche inhärent zu sein, als der *Sphäre der Reduktion*.

Ein Mischwesen der Sphären ist *Planningtorock*, Janine Rostrons Musikprojekt. Der Name verweist auf Reduktion, die Maskierung verweist auf Rekontextualisierung. Mein jüngstes Interesse an der Popfront ist *FKA Twigs*. Die Abkürzung FKA steht für Formerly Known As. 2006, als Janine Rostrons erstes Album erschien, bzw. 2011, als ich *Planningtorock* entdeckte, gab es zunächst nur den Plan etwas zu tun: planning-to-rock. Dieser Zugang ist außergeschichtlich, er ist noch nicht in Bedeutungszusammenhänge eingeschrieben. Nur der Plan existiert, der Wille vielleicht, ein Verharren in der Potenzialität, in der *Sphäre der Reduktion*. Selbst die gewählte Futur-Form, ist im englischen Sprachgebrauch jene Form, die im Gegensatz zu der going-to-future nur einen eher vagen Plan impliziert. Zwar wird impliziert, dass etwas passieren wird, Spuren sind aber noch keine hinterlassen. Janine Rostron hält sich tatsächlich auch in Interviews physisch und im übertragenen Sinn bedeckt: sie gibt nicht viele Informationen über ihre Vergangenheit preis. Die Positionierung außerhalb der Zeit ist ein Versuch der Minimierung von Persönlichkeit, der mit dem von Turner beschriebenen Zustand der Initianden in der Schwellenphase korrespondiert. Die Wörter, die sich aufdrängen, um Rostrons Äußeres zu beschreiben, haben ebenso einen Bezug zum Unrealen: Wesen, Monster. *Planningtorock* ist insgesamt eher der *Sphäre der Reduktion* zuzurechnen.

Mit *FKA Twigs* hat die Gegenwart eine Vergangenheit bekommen, die *Sphäre der Rekontextualisierung* hat eingesetzt. Der Künstlernamen von Tahliah Debrett Barnett impliziert eine Geschichte, ein Davor. FKA bedeutet, dass die Trägerin dieses Namens sich bereits in die Welt eingeschrieben hat, ihre Spuren hinterlassen hat. Tatsächlich war Barnett Tänzerin bevor sie anfang Musik zu

produzieren. In Berichten über sie wird diese Tatsache meist im ersten Atemzug oder im ersten Satz erwähnt.³²² Ihr Werdegang ist verfolgbare, ihr Körper ist sichtbar und bewegt. Auch ist er kostümiert, aber nicht um der Verschleierung willen, sondern um die Schönheit zu betonen und um noch mehr Schönheit zu generieren. Das Artikulieren des Gesichts mit Schminke ist einer Theorie nach in Zeiten, wenn die Menschlichkeit gefährdet ist, eine Möglichkeit Haltung zu bewahren.³²³

XI. Ausblick

Fokus in der Reduktionssphäre – Immersion in der Rekontextualisierungssphäre – Inblicknahme der Rekontextualisierungssphäre

Fokus ist die Qualität der Reduktion und Immersion ist die Qualität der Rekontextualisierung. Der *Sphäre der Rekontextualisierung* scheint der Widerspruch inhärent zu sein, anders als der *Sphäre der Reduktion*. Was in dieser Sphäre vor sich geht, ist kein reduktionistischer Selbstbeobachtungsprozess mit einem suchenden Impetus, sondern ein Entfaltungsprozess der auf erhöhter Immersion des Selbst mit der Situation beruht. Rekontextualisierend sind Masken oder die Etablierung fiktiver Welten durch Kostüm und räumliche Gestaltung. 'Camp' ist ebenfalls rekontextualisierend, auch Reenactment ist eine rekontextualisierende Technik wie sich in den Arbeiten von Susanna Gartmayer, Brigitta Bödenauer und Pia Palme nachvollziehen lässt. Die Rolle der Musik war entsprechend der Phasen klar gesetzt, enthielt aber ebenfalls einen oszillierenden Aspekt. Bei Pia Palme, Susanna Gartmayer und Brigitta Bödenauer hatte die Musik immersive Funktion. Das musikalische Mittel, das dies unterstützte, war der Beat. Bei Max Bogner und Matija Schellander war die Musik eher im Bereich der Klangkunst angesiedelt und unterstützte auf diese Weise die reduktionistische Qualität der Performances.

Das Ziel dieser Arbeit lag darin, der in der Kunstdebatte eher ausgeklammerten Rekontextualisierungssphäre einen Weg zu ebnet. Die Untersuchung der Bühne als Ort des Gesehen-Werdens in Kapitel VI war ein Versuch, die immersive

322 https://en.wikipedia.org/wiki/FKA_twigs, Zugriff: 03.01.2014.

323 <http://www.zeit.de/2014/51/henriette-schroeder-ein-hauch-von-lippenstift-fuer-die-wuerde>, Zugriff: 03.01.2014.

Qualität der performativen Situation in Frage zu stellen. Das immersive Potenzial, das Kennzeichen der *Sphäre der Rekontextualisierung* ist, war aber auch in Bogners und Schellanders Performances enthalten gewesen. Bei den drei Arbeiten entstanden Atmosphären, in denen die Zuschauer in höchster Konzentration in der Situation gleichsam eingesogen waren. Im Zuge der Diskussion der Liminalität wurde aber mit der Einführung der Hemi- und Holometabolie in Kapitel V ein Denkmodell entworfen, das darauf abzielt nachzuweisen, dass Transformation auch in ästhetischen Prozessen stattfindet.

XII. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankf. a. M. 1985.

Bilden, Helga, „Das Individuum - Ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft“, in: *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*, Hg. Heiner Keupp und Renate Höfer, Suhrkamp, Frankf. a. M. 1997.

Bönsch, Annemarie, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, Böhlau, Wien 2001.

Brauneck, Manfred, Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1986.

Butler, Judith, 'Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie', in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Uwe Wirth (Hg.), Suhrkamp, Frankf.a.M. 2002 (Orig.: 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory', *Theatre Journal* 40/4, December 1988, S.519-533).

Diederichsen, Diedrich, „Unheimlichkeit, Pulse, Subjektlosigkeit, Befreiung“, in: *club transmediale*, Meike Jansen (Hg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Suhrkamp, Frankf.a.Main 2005.

Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, in: Fischer-Lichte, Erika, Robert Sollich, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hg.), *Auf der Schwelle, Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Fink, München 2006.

Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn, Sandra Umathum, und Matthias Warstat

(Hg.), *Diskurse des Theatralen*, Francke, Tübingen/Basel 2005.

Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2005.

Fischer-Lichte, Erika, Roselt, Jens, „Attraktion des Augenblicks - Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: Paragrana, Band 10, Heft 1, *Theorien des Performativen*, 2001.

Gennep, Arnold van, *The Rites of Passage*, Routledge, London 2004 (first published in 1960)

siehe: <http://books.google.at/books?>

id=kJpkBH7mB7oC&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false,

Zugriff: 21.1.2015.

Gunji, Masakatsu, „Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers“, in: Michael Haerdter, Sumie Kawai (Hg.), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander, Berlin, 1998 S.95-100.

Haerdter, Michael, Sumie Kawai, „Tradition, Moderne und Rebellion. Anmerkungen zur zeitgenössischen Kultur in Japan“, in: Michael Haerdter, Sumie Kawai (Hg.), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander, Berlin, 1998.

Hardach, Gerd, „Expansion und Stagnation der Globalisierung 1850-1950“ in: Peter Feldbauer, Gerald Hödl, Jean-Paul Lehnert (Hg.), *Rhythmen der Globalisierung, Expansion und Kontraktion zwischen dem 13. und 20. Jahrhundert*, Mandelbaum, Wien 2009.

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge 1991.

Heathfield, Adrian, „Dramaturgy without a Dramaturge“, in: *The Swedish Dance History*, Stockholm, in: pex, ohne Jahresangabe, First published in: *Rethinking*

Dramaturgy: Errancy and Transformation, Manuel Bellisco, María José Cifuentes (Hg.), Centro Párraga / CENDEAC, Murcia 2010.

Hilger, Silke, „Cage und Cunningham, Von 'rhythmic structures' zu Zufallsoperationen“, in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, Zweite, unveränderte Auflage, Hg.: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, edition text+kritik Mai 2000 (Erste Auflage Mai 1990).

Holert, Tom, „...repetitious, though not necessarily boringly so. Notizen zur schwankenden Reputation der Repetition: Jazz, Techno, etc.“ in: Carola Hilmes (Hg.) *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 215-226.

Holert, Tom, „Star-Schnittstelle. Glamour und und elektronische Popkultur. De-Glamourisierung und Entkörperlichung“, in: club transmediale, Meike Jansen (Hg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Suhrkamp, Frankf.a.Main 2005, S.21.

Husemann, Pirkko, *Ceci est de la danse - Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy, Jérôme Bel*, (FK) Medien, Norderstedt 2002.

Khan, Hazrat Inayat, *The Mysticism of Sound and Music*, Shambhala Publications, Inc., Boston 1991.

Kubik, Gerhard, Kommentar im Begleitheft zur Platte *Mukanda Na Makisi – Beschneidungsschule und Masken/Angola*, Museum Collection Berlin (West), Berlin 1981.

Krah, Hans, *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*, Ludwig, Kiel 2006.

Krauss, Rosalind E., „Pulse“, in: Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997, S.161-165.

Leeb, Susanne, „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst 1. Heft 76*, Helmut Draxler, Isabelle Graw, André Rottmann (Hg.), Berlin, Texte zur Kunst 2009.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankf. a. M. 1999.

Froschauer, Ulrike, Lueger, Manfred, *Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme*, Wien, WUV Universitätsverlag 1992.

Metzler Musiklexikon, Metzler, Stuttgart/Weimar 2005.

Nichols-Schweiger, Herbert, *Butoh – Klärende Rebellion*, Böhlau, Wien 2003.

Ohno, Kazuo, „Gedanken zu meiner Arbeit“, in: Michael Haerdter, Sumie Kawai (Hg.), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander, Berlin 1998.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*, Suhrkamp, Frankf. a. M. 1991.

Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Fink, München 1988.

Plodeck, Judith, *Strategien performativer Installationen. Bruce Nauman und Olafur Eliasson*, Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2009,
<http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2010/4075/>, letzter Zugriff: 30/12/14.

Ploebst, Helmut, *No Wind, No Word – Neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels*, Kieser, München 2001.

Ploebst, Helmut, „Das Experimentieren der Kommunikation. Warum die installative Performance alan greenspangrünspan die Kultur der Demokratie verständlich macht“, in: Karner, Karl und Linda Samaraweeroova, *greenkasten*, Kerber, Wien 2012.

Richard, Birgit, „DJ-Jane Kicks and Acid Chicks. Musikalische Ekstasen und Formationen der Körper“, in: club transmediale, Meike Jansen (Hg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2005.

Robertson, Pamela, „What makes the feminist Camp?“ in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject; a reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

Schnell, Ralf (Hg.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2000.

Schouten, Sabine, *Sinnliches Spüren: Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Theater der Zeit, Berlin 2007.

Sontag, Susan, „Notes on Camp“, in: *Essays of the 1960s & 70s*, The Library of America, New York 2013, S.259-274.

Sontag, Susan, „On Photography“, in: *Essays of the 1960s & 70s*, The Library of America, New York 2013, S.523-674.

Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Campus, Frankfurt/New York 2009 (Originalausgabe: New York 1982).

Umathum, Sandra, *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs Intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, transcript, Bielefeld 2011.

Vinken, Barbara, „Transvestie - Travestie: Mode und Geschlecht“, in: Jörg Huber, Martin Heller (Hg.), *Inszenierung und Geltungsdrang*, Intervention, Zürich 1998.

Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004.

Verzeichnis der Performances

Max Bogner, *Margaret Unknown Solo Performance*, *is.m* Opening I, 1.8.2013, *mo.ë*, Thelemangasse 4/1, A-1170 Wien (Margaret Unknown ist der Künstlername Bogners). Konzept und Ausführung: Max Bogner, Sound: William „Bilwa“ Costa.

Susanna Gartmayer, Brigitta Bödenauer, *Die Superheldinnen*, 21.3.2012, *Blöder Dritter Mittwoch*, *rhiz*, U-Bahnbogen 37, A-1080 Wien. Konzept und Ausführung: Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer. Ton: Noid.

Pia Palme, *Sor Juana re-enacted*, Dienstag, 29.1.2013, *Velak-Gala #73*, brut im Konzerthaus, Lothringerstrasse 20, A-1030 Wien. Konzept und Ausführung: Pia Palme, Licht: Gerhard Grasböck, Ton: Tamara Wilhelm.

Matija Schellander, *ich wär so gern ein hummel, dachte sich die biene. dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen - und war zufrieden*, 1 Kontrabassist, 2 Bögen, kein Kontrabass, UA: 09.12.2011, *Klangmanifeste - Zwischen Schwingung und Materie*, Echoraum, Sechshauserstraße 66, A-1150 Wien. Konzept und Ausführung: Matija Schellander.

Matija Schellander, *The Drill*, 22.11.2014, *Hörberatung*, Jägerstraße 26, A-1200 Wien. Konzept und Ausführung: Matija Schellander.

Internetseiten

Bonnie Marranta: <http://www.bonniemarranta.com/>, Zugriff 12.11.2014

Arnold van Gennep: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/229199/Arnold-van-Gennep>, Zugriff: 20.1.2015

Website David Harvey, <http://davidharvey.org/>, Zugriff: 21.1.2015.

<http://www.discogs.com/label/98714-Museum-Collection-Berlin-West>, Zugriff 20.1.2015.

Metabolismus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Metabolismus>, Zugriff: 19.1.2015.

Gießen Performance-Study: <https://www.uni-giessen.de/cms/study/courses/master/cap>, Zugriff: 13.1.2015.

Hamburg Performance-Study: http://www.performance.uni-hamburg.de/?page_id=795&lang=en, Zugriff: 13.1.2015.

Improvisation und Neue Musikströmungen: <http://www.mdw.ac.at/tip/?PageId=3610>, Zugriff, 13.1.2015.

Hörberatung: <http://www.hannesloeschel.com/hoerberatung.html>, Zugriff 20.1.2015.

Winter, Manon-Liu, „Die Zukunft der ernsten Musik liegt in der Gegenwart“, in: Schimana, Elisabeth, Gründler, Josef, *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik*, Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG), Graz 2002, siehe: <http://iem.kug.ac.at/fileadmin/media/iem/altdaten/projekte/publications/bem/bem11/bem11.pdf><http://iem.kug.ac.at/fileadmin/media/iem/altdaten/projekte/publications/bem/bem11/bem11.pdf>, Zugriff: 18.12.2015.

Planningtorock: <http://www.last.fm/music/Planningtorock/+wiki>, letzter Zugriff 02.01.2015.

Website Manon-Liu Winter: <http://www.manonliuwinter.at/>, Zugriff: 21.1.2015

Hemimetabolie: http://www.naturspektrum.de/text/text_hemimetabolie.php, Zugriff: 19.1.2015.

Holometabolie: http://www.naturspektrum.de/text/text_holometabolie.php,
Zugriff: 19.1.2015.

Rhiz: <http://rhiz.org/>, letzter Zugriff 02/01/2015.

Stegemann, Bernd, *Nach der Postdramatik*, Erstveröffentlichung in *Theater heute*,
Heft 10, 2008 <http://www.schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf>,
Zugriff: 18.12.2014.

TQW: http://www.tqw.at/en/events/scores-n%C2%B09-nothings?date=2014-11-26_10-00&mini=calendar%2F2014-11, Zugriff: 30.12.2014.

Homepage des VN:M-Festivals: <http://vnm.mur.at/>, Zugriff: 21.1.2015.

FKA twigs: https://en.wikipedia.org/wiki/FKA_twigs, letzter Zugriff: 03.01.2015.

The Breaks, W, Planningtorock, 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=BWO9LweKzV8>, Zugriff 02.01.2015.

Henriette Schröder: <http://www.zeit.de/2014/51/henriette-schroeder-ein-hauch-von-lippenstift-fuer-die-wuerde>, Zugriff: 03.01.2015.

Bilderverzeichnis

Abb.1/2 Stills aus dem Video der Performance *Echoes* von Max Bogner am
19.2.2013 im Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, © Christine Schörkhuber
<http://vimeo.com/63082654>, Zugriff: 13.12.2015. S.49

Abb.3 Matija Schellander performt *ich wär so gern ein hummel, dachte die biene.
dann lernte sie mit nur einem flügel zu fliegen und war zufrieden.* © Rania
Moslam S.56

Abb.4/5 Matija Schellander performt *The Drill* © Rania Moslam S.61

Abb.6 Pia Palme mit Kostüm für *Sor Juana re-enacted* © Palme privat S.68

Abb.7 Sor Juana - <http://piapalme.at/live/>, Zugriff: 18.1.15. S.69

Abb.8 Pia Palme mit Kostüm für *Sor Juana re-enacted* © Palme S.70

Abb.9/10 Brigitta Bödenauer (links) und Susanna Gartmayer (rechts) bei der Performance im *rhiz* am 21.3.2012 © Noid S.73

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

XIII. Anhang

XIII.1. Abstract Deutsch

Praxis und Denken über Ritual und Theater bzw. Performance sind seit langem miteinander verbunden. In der vorliegenden Arbeit werden vier Konzerte zeitgenössischer experimenteller Musik auf ihr rituelles Potenzial untersucht. Die Besonderheit und der gemeinsame Nenner der vier Aufführungen ist ihre Hybridform zwischen Konzert, Performance und Theater. Die der Arbeit zugrundeliegende Frage, die sich durch die Auseinandersetzung mit dem Ritus beantworten lassen wird, ist, ob Kunst nur eine Kommunikation ist, die der Beobachtung des Systems dient, oder ob sie auch immersive Funktion hat. Mit dem Entwurf eines gedanklichen Hilfsmittels, eines dualistischen Schemas namens *Sphäre der Reduktion* und *Sphäre der Rekontextualisierung*, nehme ich eine Systematisierung der performativen Strategien der vier Aufführungen vor, um obige Frage zu beantworten. Der Ausgangspunkt für die Etablierung dieses Schemas sind Übergangsrituale, die Arnold van Gennep, französischer Ethnologe, in seinem 1909 erschienenen Hauptwerk *Les Rites de Passage*³²⁴ untersuchte. Diese Rituale bestehen aus drei Phasen, den „*rites of separation, transition rites and rites of incorporation*“³²⁵. Im Gegensatz zu zahlreicher Forschung, die sich auf die mittlere Phase, die Schwellenphase konzentriert, lege ich meinen Fokus auf die Trennungs- und die Angliederungsphase. Mit der Untersuchung der *Sphäre der Reduktion* und der *Sphäre der Rekontextualisierung* wird eine neue Lesart des Gennep'schen Übergangsrituals eröffnet.

324 Gennep, Arnold van, *Les Rite de Passage*, Paris, Emile Nourry 1909.

325 Gennep, *The Rites of Passage*, S.9.

XIII.1. Abstract English

Ritual and Theatre/Performance have been theoretically intertwined for a long time, as have their practical aspects. This paper reports on research into the ritualistic potential of five contemporary experimental music concerts. Their hybrid nature functions as a common denominator among their distinctive properties, and is comprised of the intersecting space between concert, performance, and theatre. The main question of this work is whether art is a type of communication, being a medium to merely reflect the external system (*Sphere of Reduction*), or is it also capable of immersion (*Sphere of Recontextualisation*)? Through the establishment of a dualistic system called the *Sphere of Reduction/Sphere of Recontextualisation*, I have attempted to investigate the performative concepts of each of the concerts to address the question above. The starting point for this scheme is transition rituals, as surveyed by French ethnologist Arnold van Gennep in his *Les Rites de Passage*³²⁶ (1909). These consist of three phases, called „rites of separation, transition rites and rites of incorporation“³²⁷. Generally, much of the theoretical research concentrates on the middle phase, which is *transition rites*, while my focus lies on the *rites of separation* and *incorporation*. My research on the *Sphere of Reduction* and *Sphere of Recontextualisation* opens the possibility of a re-reading of the entire concept of transition rites.

326 Gennep, Arnold van, *Les Rite de Passage*, Paris, Emile Nourry 1909.

327 Gennep, *The Rites of Passage*, S.9.

XIII.2. Lebenslauf

Name: Réka Kutas

Ausbildung

1994-1998 Volksschule Czerninplatz 3, A-1020-Wien

1998-2006 Evangelisches Gymnasium und Werkschulheim
Argentinierstr. 11, 1040 Wien, neusprachlicher Zweig
(aktuelle Adresse: Erdbergstr. 222A, A-1110 Wien)

WS/SS 06/07 Universität Wien - Studium der Soziologie

WS 07-WS14 Universität Wien - Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Praktika

2010 Redaktionsmitarbeit bei der Erstellung des Programmheftes des
Forum Festwochen

2011 Praktikum im Rahmen der Wiener Festwochen bei der Produktion
Compartment City – Vienna – 個室都市ウィーン (R: Akira
Takayama)

Sonstiges

Musikalische und Performative Tätigkeit unter diversen Variationen der Namen
Rosi Themsen Réhaug Rehformen sowie unter wirklichem Namen. Siehe:
<http://soundcloud.com/rosirehformen>

XII.3. Interviews

XII.3.1. Gespräch mit Pia Palme. 03.03.2014

Befragte: Pia Palme

Befragerin: Réka Kutas

Kutas: Also was mich interessiert - bei der Velak-Gala hast du diese Performance gemacht, die mit dieser Nonne zu tun hatte, deren Name ich vergessen hab, zwar-

Palme: Die Sor Juana, ja.

Kutas: Hm?

Palme: Sor Juana.

Kutas: Sor Juana.

Palme: Sor Juana.

Kutas: Sor – also Schwester.

Palme: Schwester Juana.

Kutas: Ja. Also willst du mir darüber berichten, über die Hintergründe, oder deine Motivation dich da zu verkleiden?

Palme: Ich habe eine fünf-Stunden-Performance jetzt gemacht, aber in England, das hast du leider nicht gesehen. Das war letztes Jahr. Mit vier weit auseinanderstehenden Lautsprechern, wo ich in vier verschiedene Mikrophone hineingesprochen, und -gespielt habe. Und der Sound ist aufgeteilt worden. Man konnte durchgehen, und es ging über vier Stunden. Fünf Stunden.

Kutas: Wow.

Palme: Das heißt- Also diese Performance heißt 'Performing the Noise of Mind.'

Kutas: Mhm.

Palme: Also das ist, da hab ich Dokumentation darüber. Womit sollen wir anfangen?

Kutas: Mit der ersten, die ich gesehen hab, von dir. Bei der Velak-Gala.

Palme: Ja! Also diese Sor Juana hat mich beschäftigt, seitdem ich ihre Biographie gelesen habe. Von Octavio Paz.

Kutas: Mhm.

Palme: Weil mich historische Frauenfiguren beschäftigen.

Kutas: Ja.

Palme: Oder interessieren. Die trotz sozialer Beschränkungen eine künstlerische Tätigkeit ausgeübt haben. Und Möglichkeiten gefunden haben, trotz dieser Begrenzungen teilweise international tätig zu sein. Und die Sor Juana war eben eine davon. Das war diese berühmte mexikanische Nonne, lies mal nach, also das ist wirklich faszinierend. Sie war eine Autorin und ist ins Kloster gegangen, um literarisch tätig sein zu können. Um nicht heiraten zu müssen. Sie wollte eigentlich als kleines Mädchen Wissenschaftlerin werden.

Kutas: Aha.

Palme: Das ist natürlich nicht gegangen. Da hat ihre Mutter schnell gesagt, das geht nicht. Sie hat eine zeitlang versucht, sich als Mann zu verkleiden.

Kutas: Wann war das?

Palme: Das war sechzehnhundertfünfzig.

Kutas: Sechzehnhundertfünfzig.

Palme: In Mexiko. Und dann ist sie ins Kloster gegangen und hat dort im Kloster eine Bibliothek gehabt. In ihrer Zelle. Sie war eine Halbadelige. Sie war nicht mitellos, sie konnte dort eine zweistöckige große Zelle haben, mit einer Bibliothek und Musikinstrumenten und hat sich den ganzen Tag mit ihren Studien beschäftigt und mit Schreiben. Und sie hat Theaterstücke geschrieben, Sonette, Gedichte, Abhandlungen, Essays, und diese Bücher sind verlegt worden, bis nach Hong-Kong. Bis nach dem damaligen Hong-Kong. Und das kam so, dass sie zum Teil mit spanischen Gelehrten in Verbindung war. Also sie hat Briefverkehr gehabt in der ganzen Welt. Die Mexikaner, die hatten Gouvernöre. Also sozusagen Könige auf

Zeit, die von Spanien hinüberschickt worden sind, um Mexiko zu regieren. Und da gab es die Frau eines Regenten, die sich mit ihr sehr gut verstanden hat, und die hat begonnen, ihre Bücher zu verlegen. Und die sind übersetzt worden und sind auf der ganzen Welt verbreitet worden. Verlegt. Das finde ich eigentlich faszinierend. Leider hat das Ganze ein tragisches Ende genommen, weil sie ist dann in Konflikt mit der Kirchenobrigkeit gekommen. Das ist lange gut gegangen, aber am Schluss dann doch nicht. Da hat sie ein Schreib- und Redeverbot bekommen. Sie hat dann tatsächlich die letzten Jahre ihres Lebens nichts mehr geschrieben. Sie durfte nicht mehr, und hat dann Kranke gepflegt und ist an der Pest gestorben. Und es gibt auch sehr feministisch formulierte Schriften von ihr, also ich finde, sie ist wirklich eine faszinierende Persönlichkeit. Und sie ist aus dem Kloster nie mehr herausgekommen. Also sie ist hinein – es ist ein relativ großes Kloster gewesen, mit einem großen Park, und mit einer angeschlossenen Kirche – aber sie ist nie mehr rausgegangen. Sie hat auch die meisten ihrer Aufführungen nicht persönlich miterlebt, sondern die Stücke, die Theaterstücke sind dann einfach draußen irgendwie aufgeführt worden, ohne dass sie sie gesehen hat.

Kutas: Aber sie sind aufgeführt worden.

Palme: Sie sind aufgeführt worden. Ganz viel. Man hat damals in Mexiko viele halb-religiöse Theaterstücke aufgeführt. Das waren riesige Events, barocke. Und da sind immer wieder solche performativen Sachen - teilweise religiösen Inhalts, teilweise nicht-religiösen Inhalts aufgeführt worden.

Kutas: Und dafür hat sie geschrieben.

Palme: Ja, genau.

Kutas: Mit wie viel Jahren ist sie ins Kloster gegangen?

Palme: Soweit ich weiß, mit neunzehn. Mit einundzwanzig ist sie, soweit ich weiß, ordiniert worden.

Kutas: Wahnsinn.

Palme: Ja. Also sie ist wirklich eine faszinierende Persönlichkeit. Und witzig, witzig hab ich gefunden: es war in Mexiko üblich, es hat einige Nonnen gegeben, die sehr gut Musikinstrumente spielen konnten, und die auf hohem Niveau künstlerisch tätig waren, und die haben manchmal so eine Art Soirée gehabt, wo in einem großen Raum in der Mitte ein Gitter war. Auf der einen Seite waren die Nonnen, auf der anderen Seite die Leute von Aussen, und die haben philosophische Diskussionen geführt. Da sind außen die einen gesessen und auf der anderen Seite vom Gitter die Nonnen und dann haben sie gegenseitig miteinander diskutiert. Oder man hat auch gegessen, jeder auf seiner Seite und die Nonnen haben dann Musik gemacht und haben Theaterstücke aufgeführt, und das Publikum ist auf der anderen Seite, also durch ein Gitter getrennt gesessen, also es ist einfach eine, eine unglaublich skurrile Vorstellung, diese, diese...

Kutas: Aber es war nicht erlaubt?

Palme: Es war ein Raum, und man hat sich über das Gitter hinweg ausgetauscht. Also köstlich.

Kutas: Aber wieso war das Gitter notwendig?

Palme: Das war einfach formal, das war, damit die, sozusagen als Symbol dafür, dass du im Kloster abgeschlossen bist von der Außenwelt, es ist wie auf einem Beichtstuhl.

Kutas: Ja, die Assoziation kommt sofort.

Palme: Eine symbolische Trennung. Die man aber sehr wohl durch das Hören und durch das Reden überbrücken konnte. Auch durchs Sehen, durchs Durchschaun.

Kutas: Ja.

Palme: Und also, ich habe mich mit ihrem Leben auseinandergesetzt, und ich finde diesen Stoff, also den Stoff ihres Lebens total interessant. Und schließlich bin ich selber Performerin, und ich habe einmal nachgedacht über eine Performance, wo ich quasi unsichtbar hinter meinem Instrument sein wollte. Und dann habe ich recherchiert, wie das gehen könnte und dann bin ich auf diese schwarzen Ganzkörper, diese Morph-Suits gekommen, und dann hab ich mir eben so einen besorgt.

Kutas: Morph?

Palme: Morph mit ph. Also M-O-R-P-H. Morphing, ja.

Kutas: Wozu werden die sonst verwendet?

Palme: Das ist einfach so, das gibts einfach, es gibt Leute die ziehen sich in den Farben einer Fußballmannschaft an, zu zwölf, mit diesen Morph-Suits, also ohne Grenzen. Kannst alles

damit machen. Und das Witzige ist, dass man durch diesen Stoff natürlich durchatmen kann, das ist ja extra so gedacht, es stört zwar das Gesicht, aber du kannst atmen, man kann also durchreden, und dann habe ich probiert, ob man dadurch Flöte spielen kann. Und das kann man und das finde ich eigentlich witzig, da kann man eigentlich verschwinden.

Kutas: Bei der Velak-Gala, wo alles schwarz ist. Idealerweise.

Palme: Genau. Und dann hab ich mir gedacht, ich möchte das Gesichtsfeld mit einem dünneren Stoff, weil das einfach praktischer ist zum Flöte spielen. Und dann kommt man drauf, wenn man das oben gerade, und unten wie ein U ausschneidet, das Gesichtsfeld, und dann hab ich überlegt mit einer Kostümdesignerin, ob man dann, welche Farbe man dann einsetzen soll, ob vielleicht auch der Kontrast ganz witzig wäre. Und dann ist plötzlich die Sor Juana wieder aufgetaucht. Dieses innere Nonnen-Habit, da hab ich mir gedacht, ich nehme jetzt das Alter Ego Sor Juana an und erscheine als eine Nonne. Eine Nonne quasi verschwindet ja auch immer. Dieses Verschwinden aus der Gesellschaft. So ist auch ein Gitter über dem Gesicht ist und ich habe mir gedacht, das ist eigentlich eine witzige Figur, ich nenn das Reenacting Sor Juana. Außerdem habe ich einen sehr starken Bezug zu der Barockmusik, weil ich Blockflöte studiert hab, und da taucht man sehr tief in die Barockmusik ein. Ich finde das ist eine sehr interessante Zeit, die mich auch musikalisch sehr inspiriert hat, obwohl schon so lang zurückliegt.

Kutas: Interessant, der Thomas hat so zum Barock allgemein einen Konnex gemacht, weil sozusagen, der Beginn des abendländischen, rationalen Denkens, hat er gemeint, ist dort zu verorten. Im Barock ist die Geburtsstätte.

Palme: Jein. In vieler Hinsicht ja, aber auf der anderen Seite heißt eben gerade das Barocke, das Übertriebene, das nicht-Rationale. Es ist beides drin. Es war auf der einen Seite so, es sind viele Entdeckungen gemacht worden, es ist wissenschaftlich was weitergegangen, aber auf der anderen Seite war trotzdem in der Kunst die Verrücktheit ein tragender Impuls. Und das mag ich. Auf der anderen Seite hat die Musik, speziell die barocke Musik mehr mit der heutigen Musik zu tun, als zum Beispiel in der Romantik.

Kutas: Inwiefern?

Palme: Weil sie sehr von Konzepten gesteuert war, also du hast einen konzeptuellen Abstand von den Emotionen genommen, und hast über diese Konzepte eben Emotionen ausgedrückt. Also es kam nicht von Innen heraus, wie in der Romantik, sondern es war das Konzept dazwischenschaltet. Also die barocke Kunst ist doch sehr von Konzepten geprägt.

Kutas: Konzepte?

Palme: Konzepte, also, es gab zum Beispiel die Affektenlehre im Barock. Das heißt, Emotionen wurden eingeteilt, nach einem quasi wissenschaftlichen Raster. Das waren die Affekte. Und denen wurden bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten zugeordnet. In der Musik. Und die kann man lesen, die kann man aus einer Komposition herauslesen, diese Affekte.

Kutas: Wie?

Palme: Das ist so eine eigene Geschichte. Ich finde, diese Art des Umgangs mit Inhalten hat auch einiges zu tun mit dem Zugang heute. Also das man ein Konzept dazwischenschaltet.

Kutas: Ja.

Palme: Das hat einen gewissen Abstand. Aber auf der anderen Seite, das ist ja, es gibt dieses faszinierende Buch von Oktavio Paz: *Sor Juana oder die Fallstricke des Glaubens*. Es ist eigentlich eine Biographie über sie und auch viel über die barocke Kunst Mexikos, ein unglaublich kluges, zeitgeschichtliches Werk. Da kann man relativ viel nachlesen über den Konnex zwischen barocker und neuer Kunst.

Kutas: Ok. Ich werds mir besorgen.

[...]

Palme: Ja. Auch diese, diese barocke Art, ein, ein, eine Veranstaltung zu inszenieren. Ich sag jetzt Veranstaltung bewusst, also eben nicht Fest, oder Oper, oder Theater, weil das war damals alles noch, das war ja alles im Entstehen. Die Opern sind grad erst entstanden, im Frühbarock. Die haben sich grad erst formiert. Also es war alles viel mehr ein Spiegel der Gesellschaft. Die Gesellschaft hat sich viel mehr selbst getroffen, in dem. Also es hat irgendwie das Publikum, und die die Mitwirkenden, das war irgendwie ein großes Ding.

Kutas: Ah. Also so im Sinne von Partizipation.

Palme: Ein, ein, eher Gesamtkunstwerk, oder oder oder man hat, die Gesellschaft hat sich selbst dargestellt in diesen, in diesen Aufführungen. Es war, wie wenn sie sich selbst beugen. Es war, also, es hat so riesige Inszenierungen gegeben, wo unglaublich viele Leute mitgemacht haben. So ähnlich wie beim Thomas, also ich mein die halbe Stadt hat performt und die andere halbe Stadt hat sozusagen, ist durchgegangen. Da hats so Sachen gegeben, wo, wo sich Leute als Tiere und Vögel verkleidet und in die Bäume geklettert sind, und auf den Alleen, das beschreibt dann der Paz, also in den Alleen in Mexiko City, also Mexiko, damals, Hauptstadt von Mexiko, in den Bäumen gesessen sind, als Tiere und Vögel verkleidet, und die andern sind durchgegangen. Die halbe Stadt war sozusagen, also wirklich so verrückte, vollkommen verrückte Dinge. Und dann sind irgendwo Sänger gewesen und haben gesungen, also riesige Deko, also was heißt Deko, also das war alles irgendwie so Kulissen. Sie haben Architektur -- Sie haben sehr viel so vergängliche Kulissen gebaut. Stoff, und Holz, und angemealt und was drauf-, so Scheinarchitektur, so find, find ich irgendwie ein witziger Zugang. Das, war, ja.

Kutas: Und wer hat das finanziert?

Palme: Ich glaub, dass das damals von, von, von Kaierhäusern und Fürstenhöfern finanziert. Oder auch sehr viel Freiwilligenarbeit, also es, oder, oder die Leut haben einfach mitgemacht.

Kutas: Gibt, ich mein, Karneval, vielleicht.

Palme: Ja, ja viele Leute beteiligt.

Kutas: Und sie nähen ta-, sie nähen wochenlang ihre Kostüme.

Palme: Ja, ja. Es ist so ein Besesseneit und Verrücktheit. Die schätz ich an dem. Aber auf der einen Seite sehr alltäglich, also das ist, das ist sozusagen der Hintergrund der Sor Juana-Performance.

[...]

Palme: Ist natürlich die Frage, was macht es für einen Unterschied, ob man mit so einem Kostüm jetzt improvisiert, oder nicht, also ich find schon. Ich finds total witzig, weil grad als Frau, jetzt bin ich doch auch eine, also sagen wir, jetzt bin ich älter als manche PerformerInnen, mit der Blockflöte überhaupt, und des ist super, wenn man sich des anziehenn kann, weil dann verschwinde ich in meiner Identität. Ich bin jetzt nicht mehr die, verrückte Alte, die Blockflöte spielt, sondern-
[lachen]

Kutas: Ich hab schon gewusst, dass du es bist.

Palme: Ja, du.

Kutas: Aber es war auch sehr körperbetont. War das kein Problem?

Palme: Nein, das find ich nicht, also in dem Fall find ich nicht. Nein. Also ich hab-, also es macht mir-, interessanterweise ist es-, also bei normaler Kleidung fühl ich mich manchmal-, also da hab ich das Gefühl, da muss ich der Kleidung mehr Beachtung widmen, als bei dem, bei so einem Kostüm. Weil das ist, was es ist einfach. Es ist so identitätslos. Es ist wirklich super, dass man das Gesicht net so sieht.

Kutas: Interessant vielleicht, in diesem Zusammenhang, weil auch die Susanna und die Brigitta haben bei ihrer ersten gemeinsamen Performance im Rhiz, wie gesagt, sie verkleiden sich, und sie waren ziemlich sexy. Würd ich sagen.

Palme: Ja.

Kutas: Knappe Shorts. Und ich hab sie gefragt: War das nicht unangenehm?

Palme: Mhm.

Kutas: Sie haben auch gesagt, nein. Sie haben sich wohl gefühlt. Wie geht das, dass das auf einmal.

Palme: Weiß ich nicht, da müsste man mal über Verkleidung, da gibt es sicher viel gscheite Bücher drüber. Wie Verkleidung wirkt, und auf der Bühne, des, ja. Es ist ja auch. Auch die Verwendung von Künstlernamen geht ja in diese Richtung, dass sich Leute ein Alter Ego zulegen, wenn sie auftreten. Das hab ich nicht. Ich trete unter meinem Namen auf,

Kutas: Du hast auch einen guten Namen.

Palme: Manchmal denk ich mir, es wär, es wär super, sozusagen ein Alter Ego zu haben, wo man, mit dem man im Alltag quasi im Alltag ablegen kann, und dann das wirklich so, so so.

Aber guat. Des. Die Verkleidung ist halt auch, im Grunde genommen verkleidet man sich auf der Bühne sowieso. Wenn ich was Schwarzes anzieh, also, äh, dann. Ich bin zum Beispiel draufgekommen, ich hab am, also wie ich begonnen hab zu improvisieren, war ich unglaublich naiv, und aus der, aus der, eigentlich aus der klassischen Musikszene sozialisiert, weil ich ja, ich hab in Orchestern gespielt, und in Ensembles und ich war. Also ich bin in dieser Szene sozialisiert und mir war nicht klar, dass man in der improvisierten Musik einen gewissen Dresscode befolgen sollte. Und ich bin mit irgendwelchen vollkommen absurden Kleidern aufgetaucht, und ich glaub, das war ziemlich peinlich. Wenn ich mir jetzt die Photos von damals anschau, dann-

Kutas: Wirklich? Richtige Kleider?

Palme: Ja, also ein bissl übertriebene, also so flashige, übertriebene Dinge. Des ist irgendwie absolut nicht angesagt in der Szene. Man wird aber nach dem beurteilt. Das ist echt, also das ist, ich mag das überhaupt nicht. Ja, das ist so.

Kutas: Ja, darüber haben wir viel geredet. Mit unterschiedlichen Leuten, über diesen Dresscode von der Wiener Szene. Die Susanna hat gesagt, es ist ein bisschen so, als ob man am Küchentisch Musik machen würde. So Understatement.

Palme: Genau. Es ist, es ist, ich mein alles, es gehört auch die Frisur dazu, es ist auch die Geschichte mit Brillen, dass es fast keine Frauen gibt, die mit Brillen auftreten, schau dir mal an. Männer schon, sogar recht viele. Mittlerweile, momentan gibts ja diese Art von Hipster-Brillen, die auch wieder cool ist bei Frauen, bei jüngeren, aber im Allgemeinen sind Brillen verpönt. Also du solltest dir gefälligst Kontaktlinsen reingeben wennst auf der Bühne stehst. Tus einmal beobachten. Mach das einmal. Kennst du a Frau, die mit Brille auftritt? Jetzt die, die-

Kutas: Eine Musikerin? Impro.

Palme: Ja. Es gibt die-, unter den Jüngeren eben, gibts jetzt die mit großer Brille wie die, die Caro. Die Caroline Profanter, also, die, die war eh bei den 'dunklen Zeiten', die mit der Tamara Wilhelm.

[...]

Palme: Also ich plädiere mal ganz stark dafür, dass man endlich davon weggehen sollte, wie man auf der Bühne auszuschauen hat. Und ich empfinde das als relativ starke Beschränkung. Besonders bei Frauen. Dass man einer bestimmten Altersgruppe anzugehören hat, und einer bestimmten Altersgruppe vor allen Dingen nicht anzugehören hat.

Kutas: Aber es gibt, für mich persönlich jetzt, äh. Also. Welcher Altersgruppe soll man nicht angehören?

Palme: Naja, definitiv, also ich glaub, definitiv net guat ist so diese Gruppe zwischen fünfundvierzig und fünfundfünfzig.

Kutas: Ab fünfundfünfzig gehts wieder?

Palme: Nja, ganz ältere, da gehts dann wieder, also zum Beispiel, wobei so direkt aus der Impro-Szene, aus dem Jazz gibts einige Beispiele von Älteren. Da gibts zum Beispiel die Joëlle Leandre, die schon drüber ist, und die Irene Schweitzer, zum Beispiel. Ist eine Pianistin, ist eigentlich eher eine Jazzpianistin, und aber so. Schon höheren Alters, die aber so.

Kutas: Ja, aber, Manon-Liu Winter, Isabelle Duthoit.

Palme: Katharina. Die kommen jetzt alle dort. Ja, ja. Das geht. Das geht.

Kutas: Und es sind absolut Vorbilder für mich.

Palme: Ja. Ja.

Kutas: Zum Beispiel. Und-

Palme: Aber wenn man, wenn du, ich finds ja auch. Sollte, sollte keine Rolle spielen.

Kutas: Hast du dich noch irgendwann verkleidet? Hast du dich noch irgendwann verkleidet?

Palme: Hm.

Kutas: Vielleicht nur mit einer Maske?

Palme: Ich glaub, eher nicht. Im Allgemeinen mach ich das eher nicht. Ich bin nicht so in Verkleidungstyp. Im Großen und Ganzen.

Kutas: Aber da hat es

Palme: Also da find ich, da hats auch vom Konzept her super gepasst, und dann, es müssen Dinge konzeptuell passen, und dann machts Sinn.

Kutas: Es gab noch ein bisschen, bei manchen Gesprächen den Punkt, dass die Verkleidung die Persönlichkeit hervorholt.

Palme: Was, was macht sie?

Kutas: Verkleidung.

Palme: Gewisse Aspekte der Persönlichkeit,

Kutas: Hervorholt. Oder betont.

Palme: Ja, es verschiebt. Genau. Manche kommen in den Hintergrund und manche kommen vor. Ja. Ja.

Kutas: Was ist in den Vordergrund gekommen?

Palme: Was ist in den-. Also eine gewisse Freiheit. Nämlich eine Freiheit von, interessanterweise von Gender-Aspekten, obwohl es einen dezidierten, weiblich-feministischen Hintergrund hat, zeitgeschichtlich. Also ja, diese ganze. Einige Sachen an dieser Beschränkung des Auftretens. So a gewisse, eine gewisse Freiheit und Lust, auch Blödsinn zu machen, also so, also ein bisschen über die Strenge zu schlagen. Und ich hab, also es war für mich seltsam, zu bemerken, da war einmal eine Stelle, wo es relativ leise war, wo irgendjemand ziemlich laut gelacht hat. Also das war. Aber das find ich auch interessant. Weils eben wirklich, also. Ich hab das Gefühl, grade mit diesem Kostüm kann man ziemlich an die Grenze gehen. Also es ist so ein Grenzgang. Zwischen-

Kutas: Zwischen?

Palme: -zwischen, was darf man eigentlich in der Szene machen, und was darf man nicht machen. Also diese Szenen-Codes. Weil natürlich, man kann, man kann sich unglaublich blöd verkleiden, und unglaublich blöd aufführen. Aber in einer anderen Szene. Und grad diese Improvisations- und Neue-Musik-Szene ist - in Österreich - etwas Humorfeindlich. Wenn man Sachen macht, die eine, eine, wo man nicht genau weiß, ist das, meint sie das jetzt ernst, oder ist das... Ja. Ja. Also ich hab zum Beispiel, in England. Das find ich jetzt interessant, zum Beispiel in England ist das anders. Da gibts eine, eine, da gibts Teilaspekte einer zeitgenössischen Szene, die mit Humor arbeiten. Das find ich befreiend. Da gibts einen, einen, einen Komponisten, der Laurence Crane. Der schreibt sehr reduktionistische Stücke. Also sehr, sehr reduktionistisch, einfach. Scheinbar simpel, oder auch wirklich simpel, wie auch immer. Und, da kommen manchmal wirklich skurrile Sachen. Da war das zum Beispiel, zwei Pianisten, die spielen ein reduktionistisch-essentielles, vierhändiges Klavierwerk und fangen plötzlich an, eine vollkommen absurden Text zu singen, zwei Männer. Obwohl sie nicht gut singen können, weil sie einfach nur Pianisten sind. Und es klingt nach einem vollkommen absurden Kinderlied und also. Es fangen dann Leute im Publikum zu lachen an, also das ist einfach Teil des, des, des, kann man. Ich mein, es ist erlaubt, und es ist eigentlich unglaublich befreiend.

Kutas: Aber er macht es nicht immer so. Oder.

Palme: Nein, der macht das nicht immer.

Kutas: Wahnsinn. Sich, sich

Palme: Da gings um so zwei Texte, also da gings um so, also eh, so ein, so ein kurzes, reduktionistisches Klavierwerk, wo man eigentlich sehr leise sitzen muss, weil wenig passiert, ja, und dann fangen die plötzlich an, über Staub wischen, also 'sweep and mop' zu singen. Echt skurril.

Kutas: Ur gut. Ur gut. Ok.

Palme: Ja. Also das hats bestimmt auch rausgebracht, also einen gewissen humoristischen, so einen Hauch von, um das Ganze nicht zu ernst nehmen.

[...]

Palme: Also international möchte ich gar nicht reden, weil das schaut ganz anders aus. So, in andern Kulturen. Also für mich ist es interessant neue Leute für etwas zu interessieren. Und für mich ist es ein ganz wesentlicher Aspekt, bei allen Dingen die ich versuche zu machen, dass ich Welten mischen möchte. Ich möchte irgendwie verschiedene Welten zusammenbringen. Das find i irgendwie spannend. Weil da passiert irgendeine Art von Austausch. Das kann jetzt sein die Welt der Barockmusik und die Welt der neuen Musik, dass man die mal kombiniert, das kann wirklich extrem spannend sein. Das kann aber auch sein, ähm, Tanz und Musik oder bei dieser Zusammenarbeit mit bei Electric Indigo, die wirklich

auch schon über viele Jahre besteht, diese Welt des Techno, der Tanzmusik, wo viele sagen, nein, das will ich nicht, alles, was mit Beats zu tun hat, das ist verboten, und das um zu schauen, obs nicht sehr wohl Verbindungen gibt, das find ich. Diese wirklich unterschiedlichen Welten. Das führt zu vielen Diskussionen, wenn man dann eine Veranstaltung macht, weil die einen halten das für selbstverständlich und die andern halten das für selbstverständlich und dann muss man über Dinge reden, wo man sich nie gedacht hat, dass man darüber überhaupt ein Wort verlieren muss, aber es ist einfach extrem spannend. Auch, auch, also ich hab in Teheran, in Persien versucht, einheimische Volksmusik mit Improvisation und mit zeitgenössischer Musik zu verbinden. Das, also das war auch, also das dauert lang! Und ist, ist mit unglaublichem - am Anfang beschleicht man sich und es gibt unglaublich viele Missverständnisse und es kann unglaublich schön werden. Also wenn man sich dem aussetzt. Manche wollen das dann nicht. Die steigen aus. Oder auch Zusammenarbeit mit einer Choreographin. Das werden sicher alle bestätigen, die solche Dinge machen. Es sind immer wieder dieselben Schwierigkeiten, die da auftauchen, wenn man aus verschiedenen Welten kommt, aber es ist dann doch lohnend.

Kutas: Gabs spezielle Punkte, jetzt bei Dunkle Zeiten Wien, die du mitgekriegt hast, wo es.

Palme: Na, ich habs zum Beispiel interessant gefunden, dass einige junge Leute angefangen haben, über die barocken Instrumente zu fragen. Die haben nie ein Cembalo gesehn, nie a Traversflöte gesehn, haben plötzlich angefangen diese Dinge anzuschauen. Und ein Interesse ist da entstanden. Wow, was gibts denn da überhaupt? Und was können die, und wie klingt das, und was spielen die und das ist aber interessant, wie funktioniert das. Auf der anderen Seite genau so, das die sehen, dass die barocken Musiker sehen, man kann mit einer, zum Beispiel dieser Kontrast zwischen den zeitgenössischen Spieltechniken von Irene Kepl und auf der anderen Seite die barocke Viola da Gamba, ja. Das die des, also, das ist für, ich glaube, dass das also ich hab zumindest gehört, dass es für das Publikum interessant war, und auch für die Musiker.

Kutas: In deinem Stück?

Palme: Nein, nicht in meinem, sondern die Irene Kepl, die hat ja einfach nur. Einfach das Stück von der Veronika Mayer. Sowas zu spielen zum Beispiel, nach einem, nach einem barocken, nach einem barocken Einsetzen von der Viola da Gamba. Verschiedenste, verschiedene Art ein Streichinstrument im Laufe der Jahrhunderte zu. Ich mein, das ist ja alles jetzt nichts besonders Neues. Also aber was mir an, an dem Kontrast zwischen alter, und neuer Musik sehr gut gefällt, ist, dass beides eigentlich verschiedene Hörgewohnheiten fordert. Dass das Hören eines alten Stückes was anderes ist, als das Hören eines neuen Stückes. Irgendwo.

Kutas: Inwiefern?

Palme: Weil, weil das barocke Stück ist, also gerade bei elektronischer Musik. Beim barocken Stück hast du den direkten Konnex zum Instrument, also wenn jemand was macht am Instrument, ist das direkt hörbar navollziehen, also hörbar nachzuvollziehen. Also man sieht, was die machen. Man kann es nachvollziehen und sehen wie die Töne produziert werden. Und es ist ein sehr gerichtetes Hören, weil, weil der Klang kommt dorthin und das Instrument ist, wo die Sängerin ist, wo die Stimme ist. Und wenn jetzt jemand ein elektronisch verstärktes Instrument spielt, dann kommt der Klang aus den Lautsprechern, und aus dem Instrument. Manchmal mehr aus den Lautsprechern, wenn es grad so also sehr, also sehr nah mikrofoniert ist, mit einem sehr hohen Gain, also mit einem sehr hohen Gain, dann hören das jetzt man das Instrument, man würde es, würde es nicht, oder kaum hören, aber man hört dann den Lautsprecher. Dann kommt diese Geschichte hinzu, wie positioniert man den Lautsprecher, positionier ich den eher nahe bei dem Spielenden, der Spielenden, oder mach ich irgendeinen räumlichen Klang. Die elektronische Musik macht eine andere Klangwelt auf, und eine andere Richtung des Hörens, weil ich einfach nicht mehr auf, auf Menschen, auf Musiker, auf Instrumentalisten, also in dem Fall frontal eben, die Musiker könnten auch woanders stehen, aber auf jeden Fall sehr sehr zentriert, also auf eine, Klang und Ausführende sind ident, während bei der elektronischen Musik gehts so, das ist einfach viel mehr, das ist einfach räumliches Hören, als dieses fokussierte Hören. Das ist so ähnlich wie beim Schauen. Weil ich kann fokussiert Schauen, oder ich kann sehen, was auf der Straße vor sich geht. Ich würd fast sagen, das ist ein peripheres Hören, mehr als ein fokussiertes Hören, obwohl ich dann mehr einzelne Klänge beim elektronischen fokussierten Hören kann. Also ich kann auch sozusagen dann dorthin schauen. Vordergründig ist es so. Des ist wirklich der Kontrast

zwischen Peripher und Fokussiert. Den find ich sehr spannend. Das kann man mit so einer Musik, man kann das auch anders, man könnte das auch anders herausfordern. In dem Moment, in dem man Musiker mit traditionellen Instrumenten mit Musikern mit elektronischen Instrumenten zusammenbringt. Das find i überhaupt am spannendsten dran, Elektronik mit Instrument zusammenzubringen. Diese verschiedenen Lokalisationen. Das find ich eine Bereicherung. Und ich finds schade, dass das momentan eher wieder seltener statt findet, weil die Elektronik immer eine Preisfrage ist, weil jetzt viele Ensembles einfach die Elektronik rausstreichen, was-

Kutas: Die Komponisten?

Palme: Weils einfach nicht, nicht, weils einfach teuer ist, also es ist, es kostet Geld.

Kutas: Ist es im Abschwung? Im Vergleich zu-

Palme: Ich finde, ja. Passiert ma zum Beispiel öfter, das sag ich jetzt einfach, das Klangforum zum Beispiel hat wesentlich weniger Konzerte jetzt mit Elektronik, als früher, also, als noch in früheren Jahren, früher hats riesige Lautsprecher-Arrays gegeben, zum Teil und Musiker drinnen, und momentan haben sie ihren Tontechnik, also ihren Tonmeister und den Elektro-, also den Betreuer der elektronischen Seite abgebaut, also reduziert, weil sie einfach diese Konzerte nicht mehr machen. Das ist einerseits eine Modeerscheinung, aber ich glaube, dieser Trend kommt schlichtweg, weils teuer ist. Die Veranstalter wollen das nicht. Bei einem Ensemble, das kann man, das sind zwölf Leute, fünfzehn Leute, oder zehn Leute, und die bringen alle ihre Instrumente mit, und es funktioniert. Und wenn jetzt Elektronik dabei ist, dann muss man einen Tontechniker zahlen, einen Klangregisseur, die Anlage mieten, man muss es aufstellen, du musst es auschecken, man baut ja sein eigenes Instrument, wenn man elektronische Musik macht, und das ist unglaublich teuer, und das wird eingespart. Schluss, aus. Und eben, es ist immer die Frage, wie bringt man diese Welten sinnvoll zusammen, die elektronische, und die instrumentale, und manchmal funktioniert es und manchmal funktioniert's gut, manchmal nicht, und führt manchmal zu Diskussionen, und es ist wahrscheinlich einfacher, das Publikum mit einfachen Dingen bei der Stange zu halten.

Kutas: Es ist billiger, das Publikum mit einfachen Dingen-

Palme: Ich glaub, es ist wirklich auch eine finanzielle Frage.

Kutas: Ich hab mir jetzt gedacht, man könnte Barockmusiker im Raum verteilen.

Palme: Ja, das kann man auch machen. Wird eh viel gemacht. Ist seit dem Mittelalter immer wieder in Mode. Wird immer wieder eingesetzt, also Mode, es hat nichts mit Mode zu tun. Mit dem Raum zu arbeiten ist wahrscheinlich ein großer Bestandteil von Musik.

Kutas: Wo hat das stattgefunden, die fünfstündige Sache, in was für einem Raum?

Palme: Das war in einem, auf der Universität in Huddersfield, die haben einen, ein sehr schönes Arts-Building-

Kutas: Arts?

Palme: Also das Arts, das Kunst-Department hat ein sehr schönes Gebäude, mit einem sehr großen, hohen Foyer, das sehr luftig, mit viel Glas und hoch und hell und da war das drin. Und, das ist ein also, was mich beschäftigt als Performerin, ich bin ja, also ich bin ja vieles. Komponistin, und Performerin. Wenn ich, wenn ich performativ tätig bin, dann bin ich immer beschäftigt, was macht mein, was passiert in mir, während ich, also, während ich was aufführe. Also was fühle ich, was denke ich, sowohl auf der körperlichen, als auf der geistigen Seite. Also ein ganz ein faszinierendes Thema. Und im Allgemeinen wird ja versucht unglaublich viel zu trainieren, dass man den Fokus auf die performative Tätigkeit legt. In der klassischen Musik öfters, dass man spielen muss, was verlangt wird, also die richtige Handhabung des Instrumentes und der Noten, und dass das Stück gut kommt, und so, die Bewegungen passen, und so, alles auf das, fokussiert, man versucht, also es gibt unglaublich viel Training, auszublenken, was alles im Geist passiert. Also zum Beispiel, wenn ich sehe, da sitzt jetzt die Tante Luise da drin und grinst mich an, dann weg, weg, weg, wieder zurück zum Ding, oder wenn ich spür, es juckt mich hinten, oder eigentlich hätt ich aufs Klo gehen sollen, oder mich zwickt die Schulter, diese ganzen Dinge, oder mir ist heiß oder ich schwitze, dnnn, dnnn, weißt eh, also möglichst wieder weg, weg, weg, ausblenden und zurück zum, also dies Zentrierung eigentlich, also das Narrowing-Down. Es ist eigentlich eine Art Tunnelblick auf des, im negativen Sinn. Es wird Scheuklappen ausge-. Und ich komme, ich habe ja sehr, sehr lange, jahrzehntelang mich mit buddhistischer Philosophie beschäftigt, und habe auch sehr lange meditiert, in tibetisch-buddhistischer Richtung. Und diese kontemplativen Philosophien

nehmen eine andere Geisteshaltung ein, und zwar eine Inklusivität. Alles, was da ist, ist Teil des Geschehens, und hat Platz. Und gerade bei der, bei kontemplativen Meditationen dieser buddhistischen Philosophie wird eben der Geist als ein, ein wirklich inklusives Ganzes gesehen, wo körperliche, Körper und Denken zusammen gehört und die Grenzen von Innen und Außen jetzt nicht so gezogen werden wie bei der herkömmlichen westlichen Philosophie, wobei in der zeitgenössischen Physik ist es ja wieder anders, da trifft sich das ja wieder, jedenfalls, also dieser Inklusivität, diese inklusive Denkweise, dass alles Teil ist, liegt mir sehr nahe. Und daher würd ich auch jetzt bei einer Performance dahergehen, und sagen, das gehört dazu. Kann ich performen, und das auch, dem auch seinen Raum geben? Und aus dem heraus ist eine, ein Performance-Konzept entstanden, wo ich eben genau diesen, also - interessant find ich wo ich dann genau mit dem arbeite, mit diesen Gedanken, die auch auftreten, die eben scheinbar hinderlich sind.

Kutas: mhm.

Palme: Wo die quasi ins Zentrum gerückt werden. Interessant find ich da auch einen Ansatz aus der, aus der Naturwissenschaft. Äh, und zwar das Konzept von Noise. Im, im Elektronischen, also Geräusch, äh, das ist nicht nur musikalisch, sondern auch auf Daten bezogen. Also bei, alles, was mit Daten zu tun hat, da gibts eine Grenze, wo man sagt, das ist Noise und das sind Daten, die ich möchte. Das ist zum Beispiel bei einer Radioubertragung so. Das Rauschen ist Noise, das mag ich nicht, ich möcht eigentlich das gute Signal haben. Also Signal und Noise sind so ein Gegensatzpaar. In der Naturwissenschaft. Auch in der Genetik gibts ur viele Informationen, die eher störend sind, die ich nicht anschauen will, ich möchte bestimmte Datensätze anschauen und mit ihnen arbeiten. Also ich kann nicht. Wenn man eine riesige Datenmenge hat, dann muss ich mir auswählen, welche will ich, mit welchen will ich arbeiten, und mit welchen will ich nicht arbeiten. Also das ist Signal und Noise. Und das ist eine Dualität. Und wenn ich jetzt, also diese Dualität sozusagen auf mein Denken anwende, dann weiß ich als Performer, diese Gedanken, das sind meine Signale, die will ich, und das andere ist Noise. Das wird sozusagen abgedreht. Und das Gute ist aber, wenn man diese Grenze sieht, dann kann man diese Dualitätsgrenze verschieben, und das tu ich eben, und ich sag also, ich performe 'the noise of mind'. Also an dem, genau, das 'Rauschen des Geistes'. Und dann, da gibts eben so eine, so eine Performance-Instruktion, wo ich, ich sag, jemand improvisiert mit seinem Instrument, bei mir ist es die Kontrabassflöte, und immer, wenn ich einen Gedanken habe, dann spreche ich den aus. Also ich versuche einfach den zu verbalisieren. Und zwar tu ich das mit geschlossenem Mund, mit einem Halsmikrofon wird das dann abgenommen, und wird über einen Lautsprecher, also ich stehe da als Performerin, und vier Lautsprecher, die sind ein bisschen so im Raum verteilt, und, des was ich denke, des wird dann in einen bestimmten Lautsprecher über das Halsmikrofon. Also immer wenn ich denke, muss ichs, ich muss mir, ich muss mir dessen bewusst werden, und dann sag ich 'Mich kratzts am Rücken.', aber mit geschlossenem Mund, m-m-m, und dann geht das über das Halsmikrofon in diesen Lautsprecher. Wenn, wenn ich mit der Flöte improvisiere, wirds durch ein, dann wird das durch ein Mikrofon oben auf der Flöte in diesen Lautsprecher übertragen. Wenn ich ah, wenn ich mich unruhig fühle, oder zittrig, dann sagt das Konzept, muss ich irgendwie Klopfen aufs Instrument, dann kommt das in diesen Lautsprecher, der tut also nur perkussive Klicks und Geräusche, oder so, und dann, was war das Letzte? Ich kenn mein eigenes Performance-Konzept nicht mehr. Aber jedenfalls, also diese, vier Aspekte des Geistes sind auf vier Lautsprecher aufgeteilt. Das geht über Stunden. Das kann man einfach über Stunden, also, äh, machen. Immer weiter Spielen, Reden, wenn dir was, wenn dir was, wenn du unruhig bist,

Wechseln. Das ist ganz interessant, sich über, über vier-fünf Stunden so zu beobachten. Und es hat wirklich alles Platz, also selbst wenn ich, es war eben total witzig, wie ich des gemacht hab, da sind zum Teil Leute gekommen, die, die, also mit der einen hab ich irgendwie einen ziemlichen Streit grad gehabt, und ich konnte das dann auch verbalisieren, ich hab dann gesagt, 'Blöde Kuh, was machstn da.' Es hört niemand, weil ich sags mit geschlossenem Mund und ich kans auch ruhig laut sagen, ich kann auch sagen 'Mir geht das alles furchtbar am Wecker!', wenn das jetzt so ist, dass ich das fühle, das hat alles Platz. Und dann kann ich wieder Spielen oder Spielen, also. Ja. Und das könnte jemand anderer auch machen, also.

Kutas: Mit Gehirnwellen! Könntest du noch. Mit Gehirnwellen könntest du noch.

Palme: Könnte man auch noch. Mir war, also ich wollte aber eben. Ich wollte, ich wollte eben

das bewusste Beobachten zwischenschalten. Also. Meine eigenes bewusstes Beobachten. Weil i mein, die Gehirnwellen, die passieren sowieso. Egal, ob ich sie jetzt merke, oder nicht.

Kutas: Ja, ja.

Palme: In dem Fall gings mir darum, diesen, diesen beobachtenden Aspekt also, der. Weil das Witzige ist ja eben, wenn man diese Gedanken merkt, dass es offensichtlich wirklich diesen, diese Beobachtungsinstanz gibt, die über Allem drübersteht, und die das wirklich merkt. Die sieht, jetzt bin ich beim Stück und jetzt bin ich bei der Tante Luise. Und jetzt bin ich beim kratzenden Rücken, also. Es wird alles registriert. Das ist faszinierend. Und ich wollt eigentlich, genau. Eigentlich performe ich diese registrierende Instanz.

Kutas: Was, sage ich mal, sehr, sehr viel mit deiner Meditationspraxis zu tun hat. Weil das ist ein, glaub ich, ein Denkmodus, den man nicht einfach so-

Palme: Also ich find, natürlich hats mit dem, sagma, in kontemplativen Traditionen ist das gängiges Wissen, aber nicht nur. Also unter Musikerinnen und Musikern auch sehr. Also, weil, gerade eben, es gibt unglaublich viel Bücher, wie man mit seinem Bewusstsein während der Performance umgeht, also, es ist, das Wissen ist da, und es wird auch, es wird alles sehr ähnlich beschrieben. Die Schlüsse sind andere. Die, die kontemplative Richtung, also der die die buddhistische Philosophie zieht den Schluss: Alles gehört zusammen, und alles hat Platz. Während die Performance-Theorie sagt, also die, sagma die gängige Performance-Theorie sagt, konzentrier dich auf eins und blend das andere aus. Also und ich finde diesen Kontrast dieser, dieser Konzepte, des ist, des ist mir ein Anliegen. Ich, ich ich, ich hasse das. Das war eigentlich der Grund, warum ich die klassische Musik verlassen habe, weil ich diese Art von ausschließendem Denken überhaupt nicht mag. Es hätte ja bei mir auch nicht funktioniert, schlichtweg. Also ich bin nicht der Typ, der das machen möchte, und kann. Das find ich auch bei der improvisierten Musik schön, dass man diesen, diesen inklusiven Alltagsgeist mitnehmen kann. Weil selbst wenn ich zeitgenössische Musik auf hohem Niveau, siehe Klangforum oder so, ausüben würde, müsst ich a wieder sehr fokussiert, sehr ausschließend, es ist eigentlich sehr klassisch auch, mein Instrument handhaben.

Kutas: Ich mein, ich hab schon einmal auch eine klassische Performance, also von neuer Musik es war Aperghis, eine Geigerin hat es gespielt, eine junge, und, das war, sozusagen Inklusiv. Es passiert, ich war huh, es war alles eins und es war wunderschön. Aber selten. Also es ist die Seltenheit, und das ist es auch, was für mich nicht funktioniert.

Palme: Es ist zum Beispiel, es ist leider wirklich. Ja, stimmt schon, es gibt auch andere. Ich red auch jetzt mehr vom akademischen Betrieb, wo sehr viel diese-

Kutas: Ja, Notenfresser!

Palme: Richtung trainiert wird, diese-

Kutas: Es ist so ein

Palme: Ich hab mir unglaublich viele Bücher gegeben über dieses, richtiges Üben hat ja was für sich, aber das Exkl- dieses Performen mit- fokussiertes Performen, ausschließendes Performen. Und wenn man, es ist ganz oft so, dass wenn man Musiker fragt, hast du wahrgenommen, wie eigentlich auf der Bühne ausgeschaut hat, oder gewisse, ich mein die Leute nehmen oft überhaupt nichts wahr, außer das Instrument, und die Noten und, und, kriegen nicht einmal, kriegen oft also die absurdesten Dinge nicht mit. Da gibts auch ganz viel Untersuchungen und Studien dazu. Also über so fokussierte, fokussierten Blick. Wie unglaublich viel man ausblendet. Das ist- Und nämlich, also es ist ja manchmal gut, das zu tun. Weil wenn man zielgerichtet arbeitet, ist das wichtig. Aber grad beim Musik machen. Also das Musik machen hat für mich so viel mit Kommunikation zu tun, und mit einem Austausch. Also da find ichs einfach wirklich schade, weil es gibt mir nichts. Es gibt mir nichts, wenn jemand tausendprozentig fokussiert jetzt irgendwas, tausendprozentig fokussiert jetzt irgendwas aufführt, es fehlt dann der Austausch.

Kutas: Es ist ja Schwingung. Alles ist Schwingung. Wenn man die Schwingung ausblendet, die Atmosphäre, die Schwingung im Raum, wo verbindet man sich dann? Es ist auch ein, vielleicht, ich mein, es ist sicher sozusagen ein, gesellschaftlich sagt das viel aus. Das Ausblenden.

[...]

Palme: Ja, das war echt gut. Fein. Und war auch gut, war auch schön, dass das an einer Uni

statt finden konnte. Es war so eine Spielwiese.

Kutas: Es gibt ja auch die, im Bezug auf die Impro-Kurse an der Wiener Uni. Also da gabs glaub ich letztes Jahr äh ein Jubiläum, und äh da ist so ein Heft rausgekommen, und ein Kommentar war: So etwas sollte nicht an der Uni statt finden.

Palme: Aha, ja, ja. Man hört ja auch auf der andern Seiten, dass manche dann sagen, 'Ja, Improvisation, das hab ich ander Uni gemacht, aber dann nachher eh nimmer mehr.' Das ist so, so, es ist eigentlich nicht zu gebrauchen für nachher, ja.

Kutas: Es ist auch eine natürliche Entwicklung, also bisschen so, wie ein mega-trashiger Offspace, kann sein, dass es irgendwann ein richtig, mit Kohle und dölölö.

Palme: Ja, ich mein, sagma, mit Improvisation Geld zu verdienen, ist glaub ich, ist net leicht, weil die, die bezahlten Konzerte jetzt, des geht extrem zurück momentan. Und bleibt nur für Wenige.

Kutas: Hör ich allerorten.

Palme: Unbezahlt kann man natürlich-

Kutas: Mit dem Hut.

Palme: Viel, und jederzeit. Ja. Dieses ewige Ding mit dem, dass es nicht so geschätzt, und, also es wird einfach anders eingeordnet. Und ich mein, es gibt, jede Improvisation ist so, wie sie ist, aber es gibt schon, also man merkt schon, dass manches viel mehr Substanz hat, oder mehr Spaß macht zum Zuhören, als anderes. Es ist die Frage der Beurteilung, wer beurteilt das wieder, und wie schlägt sich des dann in mögliche Jobs, oder Gigs um, also es ist.

Kutas: Es ist viel schwieriger zu bewerten, als irgendwas. Als, halt bei Klassik, oder bei neuer komponierter Musik, wo es doch immerhin über so-

Palme: Obwohl ma das schon, man siehts wirklich sehr genau, man siehts den Leuten an, wenn sie lange improvisieren. Also es macht einen Unterschied. Überhaupt, wenn man sieht, dass jemand das über Jahrzehnte macht. Es macht einfach einen Unterschied. Also, es ist einfach. Also ich mein, für mich, für mich ist die Improvisation auch immer wieder eine, also eine Quelle musikalischer, also, musikalischer, oder klanglicher, das ist einfach eben eine Quelle, wo ständig irgendwelche. Ständige Klänge, also ein ständiger Fluss von Klang möglich ist, und das kann man auch ah. Im Grunde genommen funktioniert eine Komposition a net so vü anders. Es ist zeitlich auseinandergedehnter. Der ganze Vorgang da. Also vom ersten Gedanken weg, bis zum hörbaren Klang ist ein bisschen ein anderer Prozess dazwischengeschaltet. Aber im Grunde genommen funktioniert nach ähnlichen Dingen. Und von dem her find ichs auch total super das zu machen.

Kutas: Eine Impro ist für mich, schon eine Komposition. Manchmal gut, manchmal schlecht.

Palme: Wobei, es ist auch, wie du sagst, diese improvisierte Musik, was ist das eigentlich. Die improvisierte Musik hat mittlerweile auch schon wieder eine ganze Reihe von Codes, also eine ganze Reihe von Dingen, die du nicht tun darfst, in der improvisierten Musik, und, das ist auch schon wieder bissl eine heikle Sache.

Palme u Kutas: Ja.

Kutas: Und dann auch noch: Ist es konzeptuell, oder ist es nicht-konzeptuell.

Palme: Ja, Wobei das nicht-Konzeptuelle auch von einer ganzen Reihe von unausgesprochenen Konzepten überschattet wird.

[...]

XII.3.2. Gespräch mit Max Bogner. 21.01.2014
Proberaum Garnisongasse

Befragter: Max Bogner
Befragerin: Réka Kutas

R: Aber das Koexistieren, das ist ja etwas was zum Beispiel bei der Synkoop, wo ganz viele Leute auch beteiligt waren, das war ja auch so ein, also das war auch ein Thema. Es gab erstens verschiedene Räume, teilweise haben wir uns nicht gehört, weils so weit auseinander waren, teilweise haben wir uns natürlich gehört, aber das war so, dass das sozusagen auch konzeptionell Thema dieses Ko- Koexistieren und ahm.

M: Naja lustigerweise weil der Space ja auch so heißt.

R: Synkoop?

M: Mhm. Ko-op

R: Aha!

M: Sync. Also das ist so gemeint auf jeden Fall, ja.

R: Ok. Aber also ja. Aber wir haben das besprochen, weil ich glaub vom Bilwa auch sicherlich ist es gekommen, dass wir nebeneinander performen und nicht miteinander.

M: Naja das halt jeder so sich seine Scores auch macht. Eigentlich ist das, was ich vorher auch gemeint hab, wie er in diesem improvisierten oder jetzt in diesem speziellen Konzert halt agiert hat, das Übertragen auf eine große Gruppe von Menschen, die alle so handeln. Das war eigentlich das Konzept von dem von dem synkoop ding.

R: Ja. Ist natürlich die Frage, was dann heißt, autonom agieren. Weil wie kann man sich-, weil ich hab nicht autonom agiert. Sozusagen..

M: Ja, das war halt die, ähm die, das war eigentlich die Anweisung und wir haben uns halt auch nicht dran gehalten einfach, weil wirs vielleicht auch nicht gut gefunden haben. Also das war ja auch so eine absichtliche Rebellion dagegen irgendwie.

R: Das wir uns nicht dran gehalten haben.

M: Hm? Ja. Und da kommt halt wieder ins Spiel eigentlich, dass wir damit eigentlich nur unsere eigene Sicht auf die Dinge befriedigen, weil für die Zuschauer war das vielleicht überhaupt kein Unterschied ob wir jetzt uns aufeinander beziehen oder nicht.

[...]

Bogner: Das ist eine Möglichkeit, aber noch keine Lösung.

Kutas: Bevor du es nicht gemacht hast, ist noch unklar ob es eine Lösung ist. Also ich mein eine Lösung, ist die Frage-

Bogner: Für diese Problemstellung einfach, wenn man sagt, das ist jetzt ein Problem für mich, das sich alles immer so im Kreis dreht oder ich fühl mich nicht wohl damit, immer diesem Kreislauf zu folgen, dann ist das eine Problemstellung und dann muss man eine Lösung finden oder nicht, oder man hört eben auf das zu machen.

Kutas: Willst du aufhören das zu machen?

Bogner: Nein überhaupt nicht aber deswegen.

Kutas: Du bist schon Musiker, du willst schon Musiker sein und bleiben.

Bogner: Ich seh mich echt jetzt immer weniger als Musiker inzwischen.

Kutas: Was sind noch für Bezeichnungen die da in Frage kommen?

Bogner: Keine Ahnung. Glaub ich hab eine Identitätskrise.

Kutas: Ah, das ist es.

Bogner: Überhaupt nein, aber es mir eigentlich egal, aber ich find Musiker ist einfach nicht mehr zutreffend. Weil es geht nicht um Musik eigentlich, oder natürlich schon auch. Das kommt halt wieder drauf an, was man macht, ob man jetzt einen Tonträger macht und so weiter. Aber dann kanns auch mehr um ein Konzept gehen als um so Musik. Aber dann ist es mehr Kunst vielleicht dann ist es schon fast bildende Kunst oder konzeptuelle Kunst wie auch immer man das auch nennen kann. Ich kenn mich mit Kunst nicht so gut aus.

Kutas: Ja. Aber auf jeden Fall war, ich frage Leute, wo ich weiß, sie sind Musiker gewesen

vorher, und dann erweitern sie ihren Aktionsradius quasi um den performativen Teil. Der kann eben sein-

Bogner: Ja, aber dann muss man ja mal sagen, was ist Performance.

Kutas: Naja-

Bogner: Das wäre eine Fragestellung, ob du sagst ja,

Kutas: Die Fragestellung-

Bogner: -selbst wenn du auf ein Konzert gehst, ist es eine Performance.

Kutas: Na klar! Na klar, und das ist-

Bogner: Performance ist ja einfach der Akt des Tuns.

Kutas: Ja.

Bogner: Und die Konfrontation des Publikums vielleicht.

Kutas: Ja.

Bogner: Wobei das würd ich vielleicht gar nicht so in die, also in die, in die- naja das ist kein Muss glaub ich sogar fast dass man das Publikum konfrontiert in einer Performance.

Kutas: Na.

Bogner: Eben ja. Die Aktion an sich.

Kutas: Also Peter Brooks sagt, zwei Menschen in einem Raum, einer steht und einer geht. Und der andere schaut ihm zu. Das ist schon Theater. Ein Raum zwei Menschen. Der eine schaut dem anderen zu und der andere macht etwas. Das ist schon Theater.

Bogner: Ja aber dann. Na eh aber dann ist ja schon eine zweite Person da.

Kutas: Ja. Also Publikum.

Bogner: Ja, aber das hab ich ja grad gemeint, dass das kein Muss sein muss.

Kutas: Weil ich hab verstanden, dass es kein Muss sein muss das Publikum zu konfrontieren. Und nicht, dass das Publikum überhaupt-

Bogner: Ja, aber durch eine Aktion konfrontierst du es ja zwangsläufig, wenn ich im Raum gehe. Du kannst nichts tun, wenn ein Publikum da ist, was das Publikum nicht konfrontieren würde. Auf eine Art und Weise, selbst wenn du dich in ein Eck zusammenkauerst und versuchst nichts zu tun, dann wirst du das Publikum damit konfrontieren.

Kutas: Wenn es ein Publikum ist.

Bogner: Naja es ist einfach diese Rahmensituation von ok, du bist jetzt der Performende und das ist das Publikum und durch diese Situation ist alles was du tust, Konfrontation des Publikums.

Kutas: Ja.

Bogner: Eben aber wenn man sagt, dass das ja sowieso so eine, so ein, wie sagt man, Naturgesetz ist, dass du immer konfrontierst, egal mit was, sobald du was tust, dann ist ja Performance eigentlich das Tun. In dieser Situation. Also die Aktion an sich.

Kutas: Ja.

Bogner: In dieser Situation. Insofern gibts ja eigentlich auch gar nicht die Unterscheidung zwischen einem Musiker und einem Performancekünstler.

Kutas: Ja. Aber-

Bogner: Weil du gemeint hast, dass du die Begriffe des Musikalischen erweiterst durch die des Performativen.

Kutas: Nein nein nein. Also die Situation halt, der musikalische Raum,

Bogner: Das Repertoire.

Kutas: Die Musik, das Akustische, das Hören, wird einfach um das, was auch immer - Sehen noch sozusagen, also natürlich das Sehen, aber sozusagen wenn man anfängt auf einmal zu Tanzen, ist es logisch, dass ein größerer Schwerpunkt aufs Sehen gesetzt ist als wenn es nur Musik ist, weil wenn nur Musik, kann man eigentlich die Augen zumachen.

Bogner: Naja aber du hast ja trotzdem immer den Aspekt des Sehens wenn du einem Musiker beim Spielen zuschaust.

Kutas: Ja, klar. Deswegen ist es Performance. Es ist auf jeden Fall immer Performance. Aber was mein Interesse ist, sind Leute die sich zuallererst als Musiker wahrgenommen haben.

Bogner: Ich glaub es geht einfach darum, dass man einen größeren-, also bei Performance, wenn du jetzt sagst, Performances. Dieses Ding Performance irgendwie, diese abgegrenzte Kunstform, Performance als Performance im Vergleich zu Musik oder Tanz.

Kutas: Ja.

Bogner: Dann ist es einfach, glaub ich, mehr Augenmerk auf alle Aspekte des Wirkens halt zu

legen, die Wirken können. Das heißt, was kann ich halt dann mit anderen Ausdrucksmitteln übertragen, die nicht akustisch sind. Das heißt mit meiner Präsenz im Raum, das heißt, wie ich mich anzieh, das heißt wie ich mich gebe, das heißt das Licht, das heißt die Requisiten, das heißt direkteres Eingehen und Agieren, Interagieren mit dem Publikum vielleicht und was auch immer, verschiedenste Dinge. Genau. Sich einfach auch auf die zu konzentrieren.

Kutas: Ja. Apropos Verkleidung, apropos Kleidung, was macht Verkleidung für dich, also wenn du dich verkleidest, beim Performen.

Bogner: Da gehts mehr darum sich abzugrenzen auf eine Art und Weise, auch von der realen Welt, also eigentlich genau diesen Zustand zu schaffen, den ich bei diesen zwölfstündigen Performances empfinde, für das Publikum. Und, weil wenn du nur eine halbe Stunde Zeit hast, musst du mit anderen Mitteln arbeiten, weil du kannst sie nicht einmeditieren wie in zwölf Stunden, es würd sich auch niemand darauf einlassen, das heißt, du musst eine Situation schaffen, wo du auf Anhieb diesen Modus, oder sagen wir nach fünf Minuten diesen Modus kreierst und das ist - dadurch dass du dich abgrenzt. Was ich vorher gemeint hab, dass dieses Denken in dem ich war, einfach ein anderes ist, als das alltägliche, als diese alltäglichen Denkmuster und du musst dir diese alltäglichen Situationen sozusagen aufbrechen und in eine Neue oder in eine Außergewöhnliche verwandeln. Da gibts irgendein Zitat von irgendjemandem, von Brecht vielleicht oder Kinski, ich weiß nicht mehr. Etwas von wegen, dass man auf der Straße Leute mit zwei Armen und zwei Beinen sieht, und im Theater will man nur Leute mit drei Armen und drei Beinen sehen.

Kutas: Aha.

Bogner: Naja weil - du siehst es sonst immer auf der Straße, warum solltest du dann dafür ins Theater gehen, also es geht einfach darum, dass du was Außergewöhnliches siehst und dass du, etwas siehst, was eben nicht alltäglich ist. Deswegen gehst du ja ins Theater.

Kutas: Ja, ja, ja.

Bogner: Oder vielleicht war das dann zu der Zeit so.

Kutas: Heutzutage ist es ja auch wieder auf eine Art und Weise ich mein- wenn dann sozusagen auch Performances eben halt in den Sechzigern, als die Performancekunst war, da gabs Leute, die sind einfach nur im Quadrat gegangen.

Bogner: Ja.

Kutas: Über eine lange Zeit.

Bogner: Ja eben, aber das macht ja auch niemand, oder?

Kutas: Ja, na klar, ja, also irgendetwas was man ausstellt, wenn man performt, etwas was man macht, in dem Bewusstsein, dass man es macht.

Bogner: Aber das ist halt genau diese Definition, die die Alexa jetzt dann mal gebracht hat, sozusagen, was ich ja vorher auch irgendwie gemeint hab, dass etwas zu Kunst wird, weil du es als Kunst intendierst. Weiß ich nicht. Dass find ich irgendwie ist ein-

Kutas: Was heißt, es ist Kunst, weil jeder sieht es anders.

Bogner: Ja, aber es wird zur Kunstassoziation freigegeben auf eine Art und Weise. Also-

Kutas: Ok es wird in diesen imaginären Raum gestellt, wo es...

Bogner: Obs dann Kunst ist, oder nicht oder gut oder schlecht, das ist ja wurscht, aber es wird dann zu diesem Objekt sozusagen. Es ist aber fraglich, ob es so stimmt. Weiß nicht, ob ich das so vertreten kann. Ich hab den Alex letztens getroffen im mo.ë, und er hat gesagt, die beste Definition, also, beziehungsweise ich hab letztens gehört oder gelesen irgendwo was, das erste war: 'It's hard to say anything about art, which is better than saying nothing at all.'

Kutas: 'It's hard to say any-'

Bogner: Es ist schwierig etwas über Kunst zu sagen, das besser ist, als nichts über Kunst zu sagen. Das ist das erste und dann hat der Alex, also dann hab ich letztens mit dem Alex geredet irgendwie und wir sind eben auch auf Kunst, was ist Kunst gekommen und er hat gemeint, die beste Definition für Kunst, die er jemals gehört hat, hat er im Kindergarten gehört, und das war: 'Kunst ist, wenn man in einem runden Raum in die Ecke schießt.' Und er hat bis auf die Uni nie wieder eine bessere Definition gehört, hat er gemeint.

Kutas: Als er im Kindergarten war.

Bogner: Irgendjemand hat das gesagt, er weiß nicht mehr wer.

Kutas: Tief.

Bogner: Aber das ist schon mal besser als nicht.

Kutas: Ja.

Bogner: Oder gleich gut zumindestens.

Kutas: Es ist halt lustiger auf jeden Fall als nichts.

Bogner: Aber eben mit diesem Verkleiden und und, also grad mit Verkleidung und und eben Raumgestaltung und so weiter, grenzt du dich ab von der Realität, von der alltäglichen.

Kutas: Ja.

Bogner: Du wirst zu einem Fabelwesen, oder je nachdem was du halt willst, und eben zu so einem Außenstehenden und zu einem Outlaw außerhalb der Gesellschaft irgendwie, du bist einfach was anderes dann und dann wirkt's halt auch anders einfach und dann können Dinge anders wirken als wie wenn du dich hinstellst und irgendwas machst. Du bist dann wieder sozusagen in einem anderen physikalischen Raum fast auf eine Art und Weise. Also im Bezug auf Performance.

Kutas: In einem physikalischen?

Bogner: Ja, natürlich, genauso wie wie wenn du vorher von diesem physikalischen Raum des Akustischen redest einfach, der dann erweitert wird, durch eine andere Dimension, und zwar durch die der Bewegung einfach und genau in der Definition bist du dann halt einfach wenn du mit diesen Mitteln arbeitest, einfach in einer anderen Physikalität und andere Dinge funktionieren. Du kannst andere Dinge tun und anders auf Publikum wirken als wenn du als normaler Mensch einfach zu jemandem hingehst.

Kutas: Ja. Kostüme können ja auch irgendwie deine Bewegungen beeinflussen.

Bogner: Nein. Du kannst genau dieselbe Bewegung machen mit Kostüm und ohne Kostüm und sie wird anders wirken.

Kutas: Ja!

Bogner: Ja. Das ist, das ist das, was ich mein mit einem anderen physikalischen Raum. Weil du bist durch das Kostüm in einem anderen Raum im Kopf des Menschen.

Kutas: Ja.

Bogner: Und dadurch wirkt alles, was du tust, anders. Beziehungsweise Dinge können anders wirken.

Kutas: Weil sie, weil sie mit dir, weil sie aufgrund von der Künstlichkeit, unter Anführungszeichen Dinge assoziieren, die-

Bogner: Naja. Dinge anders assoziieren einfach je- Oder vielleicht offener sind und Dinge anders zu assoziieren.

Kutas: Das, was Brecht als Verfremdung, als Verfremdung bezeichnet. Wenn man Dinge, sozusagen abstrakter macht, oder anders macht, eine andere Ebene hinzugibt, und es wird irgendwie merkwürdig, so dass man sich fragt, okay, was ist das eigentlich, was passiert da eigentlich und so etwas.

Bogner: Ja, das wär jetzt vielleicht dann ein anderer, anderer rationaler Vorgang dann, das kann natürlich auch so sein, ja.

Kutas: Also, wenn wir uns weiß anmalen, dann sind wir einfach, dann sind wir verfremdete Menschen. Sozusagen.

Bogner: Ja, ich mein, das ist jetzt, das kannst du jetzt in Bezug auf Brecht so definieren, aber ich mein für Butoh ist ja das Weiße einfach, bist du die Auslöschung des Selbst.

Kutas: Mhm. Des Egos.

Bogner: Das heißt du bist der neutrale, neutralste Mensch dann. Du bist überhaupt nicht verfremdet, du bist einfach-

Kutas: Energie.

Bogner: -Nichts. Ja.

Kutas: Ja. Das Auslöschen vom Ego ist das, soweit ich verstanden hab, ja.

Bogner: Ja. Eben, was halt wieder eine komplett andere Definition ist, also das hat nichts mit Verfremdung in dem Sinn zu tun.

Kutas: Ja.

Bogner: Es ist mehr ein, ein Neutralisieren. Ich mein, du kannst natürlich wieder sagen, dass es verfremdet ist von dem alltäglichen Zustand, aber das ist halt-

Kutas: Es muss auch kein Widerspruch sein, weil-

Bogner: Nein, nein, eben, es sind einfach andere Definitionen, andere Rahmenbedingungen oder Rahmenwerte generell.

Kutas: Aber die Auslöschung des Egos ist etwas, womit ich mich extrem, ich extrem, also womit ich extrem etwas anfangen kann.

Bogner: Ja.

Kutas: Weil für mich eigentlich, so, wenn ich anfangen Musik zu machen, gehts nicht mehr um das Ego, gehts nicht mehr um mich als, mich mit meinen Eitelkeiten, mit meinen Bedürfnissen, mit meinen Wünschen, mit meinen Ängsten, sondern es geht um die Energie die grad da ist-

Bogner: Die sich halt schon wieder sehr auf Persönlichkeiten bezieht halt wieder-

Kutas: Natürlich hängt das ab-

Bogner: Du verhältst dich ja entsprechend deiner Persönlichkeit, aber ich weiß schon was du meinst und das hab ich auch; das ist ja genau dieser, dieser einfach nicht-rationale oder außerweltliche Zustand einfach, von dem ich vorher geredet hab bei der Performane, eben. Genau dieser Zustand dann einfach. Es geht halt um nichts mehr. Um keine weltlichen Dinge mehr. Das ist halt ein rein Energie-assoziierender Zustand einfach, ja.

Kutas: In dem Bezug ist für mich auch Zeit ähm ähm. Zeit ist ein interessanter Aspekt, weil - wie die Zeit dann funktioniert wenn man performt. Eigentlich.

Bogner: Mhm, ja. Naja vollkommen relativ halt. Also beziehungsweise du dehnt sie halt aus und komprimierst sie vollkommen beliebig also und. In dem Sinn machts halt, also in der, ah in dem Aspekt machts halt auch wieder extrem Sinn von physikalischen Räumen zu reden einfach. Weil einfach Zeit anders vergeht als - oder beziehungsweise ist halt. Ich kenn mich da jetzt nicht so gut aus, aber ich glaub so mit Quantenphysik und so weiter ist eh genauso wie die Realität definiert ist eigentlich, nur dass du sie viel mehr erfährst wirklich so, wie sie wirklich ist vielleicht, aber eben ich kenn mich da damit überhaupt nicht aus, aber.

Kutas: Naja, Einsteins Punkt war halt, Zeit ist relativ. Es gibt nicht die absolute Zeit und es gibt nicht sozusagen die Zeit vergeht wie, wie es, wie die Uhr ist, sondern wenn du die Uhr gibst in ein Raumschiff, und das Raumschiff fährt mit Lichtgeschwindigkeit-

Bogner: Jaja ich weiß schon.

Kutas: Dann vergeht sie langsamer. Glaub ich.

Bogner: Dann vergeht sie langsamer genau, ja. Du lebst länger wenn du um die Erde fliegst die ganze Zeit.

Kutas: Also länger von der Sicht von der Person die auf der Erde bleibt sozusagen. Aber natürlich ist es die, wenn du im Raumschiff bist, lebst du die Zeit, die du halt lebst oder so. Nur wenn du zurückkommst-

Bogner: Ja, wenn du zurückkommst, dann bist du halt fünf Minuten später zurück sozusagen also du bist auf nach Erdenzeit fünf Minuten sozusagen jünger. Weil die Zeit schneller vergeht. Oben.

Kutas: Langsamer vergeht sie.

Bogner: Langsamer?

Kutas: Na das heißt, wenn du sozusagen, wenn du fährst mit Lichtgeschwindigkeit und die Zeit vergeht langsamer, dann kommst du zum Beispiel zurück und dann sind alle halt schon voll alt.

Bogner: Ja.

Kutas: Du bist aber noch jung geblieben.

Bogner: Genau.

Kutas: Aber deine Zeit vergeht. Deine Zeit im Raumschiff vergeht, es ist eine Frage von-

[...]

Bogner: Na, aber was eben bei der, bei der Performance bei den zwölf Stunden halt auch war, ist halt, dass es sich vollkommen auflöst eben, vollkommen. Also-

Kutas: Worin besteht das?

Bogner: Was?

Kutas: Das Auflösen. Was löst sich auf?

Bogner: Hm... Dein normales Zeitempfinden- aber ich weiß gar nicht ob es sowas gibt auf eine Art und Weise. Weil irgendwie nimmst du natürlich die Zeit immer relativ wahr. Und es ist ja jetzt gar nicht sowas Außergewöhnliches, nur, dass das vielleicht wenig Leute genauso rationalisieren, oder sehr damit konfrontiert werden wie in solchen performativen Aktionen. Also ich hab ja auch mal bei der Verena im Atelier gespielt mit dem Philip zu zweit und dann ist die Sarah zu mir gekommen und war hin und weg und hat gemeint, wow, so arg, und du

dehnt und komprimierst Zeit in deinem Spielen und die war echt damit konfrontiert damit in dieser Situation. Dann gibts andere Leute die das überhaupt nicht wahrnehmen dann aber ja, und und eben ich glaub halt dass das, dass das schon etwas sehr Alltägliches ist auch, auf eine Art und Weise.

Kutas: Manche sind sensibilisiert dafür und manche nicht.

Bogner: Ja, genau. Oder manche deuten dem mehr Wichtigkeit zu als andere Leute

Kutas: Ja. Es gibt auch das Phänomen, dass Musiker, sagen wir, wenn sie sagen, eine halbe Stunde, dann spielen sie oft irgendwie, achtundzwanzig Minuten oder so.

Bogner: Also wirklich ne halbe Stunde, ja. Eben und das ist halt. Das ist, das weiß ich eh auch, ich mein, ich bin generell ein Mensch der ein ziemlich gutes Zeitgefühl hat.

Kutas: Eben.

Bogner: Und das ist halt so eine, so ein Doppelbewusstsein, dann irgendwie.

Kutas: Sozusagen für das, was die Uhr sagt.

Bogner: Ja, naja für die-

Kutas: Rationale.

Bogner: Definition der Zeit sozusagen hast du ein Gefühl wie lange diese Abstände wirklich dauern, wie lange eine Minute dauert, wie lang ein halbe Stunde dauert, oder fünfzehn Minuten oder eine Stunde. Und gleichzeitig kannst du es aber auch vollkommen abgehoben wahrnehmen, also du kannst einfach eine Stunde wahrnehmen wie eine Sekunde einfach. Und das ist, eben ich glaub, dass das zwei verschiedene Bewusstseinszustände sind, die parallel laufen, weil das eine ist das Rationalisieren und das andere ist wieder dieser rein emotionale Bezug auf eine Art und Weise. Weil du kannst natürlich sagen, rational das war jetzt eine Stunde und mir ist das aber vorgekommen wie eine halbe Stunde und du sagst es eigentlich schon in diesem Satz.

Kutas: Ja.

Bogner: Es war eine Stunde, aber mir ist es vorgekommen wie eine Halbe. Also du weißt es war eine Stunde aber empfunden hast du es wie eine halbe Stunde. Das ist eben diese Trennung. Im Endeffekt ist es wahrscheinlich linke und rechte Gehirnhälfte. Einfach Rationalität und Emotionalität und oder Kreativität oder und, eben, das sind ja, das ist ja aufgetrennt einfach und insofern kannst du diese beiden Dinge wahrscheinlich einfach parallel wahrnehmen. Ja. Einfach mit deinen verschiedenen Gehirnhälften. Also könnt ich mir jetzt vorstellen.

Kutas: Wie war das bei der Performance beim .ism? Von dir.

Bogner: Welche?

Kutas: Das war die abstrakteste Performance, die ich von dir gesehen habe. Beim .ism.

Bogner: Die Solo.

Kutas: Ja.

Bogner: Mit dem Herzschlag. Hast du die gesehen?

Kutas: Ja. Das war die abstrakteste, also sozusagen die Performance von dir, die von allen, die ich gesehen habe, am Meisten mit bildender Kunst und mit Performance zu tun hatte. Wie lang hat die gedauert?

Bogner: Keine Ahnung. Fünfzehn Minuten?

Kutas: In normaler Zeit?

Bogner: Ich glaub. Ich weiß es nicht.

Kutas: Kann sein, ja.

Bogner: Ich kann mich überhaupt nicht mehr erinnern.

Kutas: Wie lang hat es sich angefühlt dann?

Bogner: Ich bin mir nicht sicher, oder wars eine halbe Stunde? Keine Ahnung. Es ist zu lang her, ich weiß es nicht. Ich mein vielleicht, vielleicht wars ein halbe Stunde und es hat sich angefühlt wie fünfzehn Minuten.

Kutas: Es war diesen Sommer?

Bogner: Ja, schon ein halbes Jahr schon wieder. Also es ist auch nicht so lang eigentlich. Aber es fühlt sich sehr lang an.

Kutas: Ja. Aber ich erinnere mich. Also es war auf jeden Fall gefühlt, wars so eine, wars eher Richtung zwanzig, fünfundzwanzig, dreißig Minuten.

Bogner: Ja.

Kutas: Ja.

Bogner: Ich glaub es war auch so lang.

Kutas: Ja.

Bogner: Oder vielleicht auch nicht.

Kutas: Was hast du da gemacht?

Bogner: Also es gab einen Kubus auf dem ich gelegen bin und ich hab ein Kontaktmikro am Herz gehabt, also auf der Brust und hab meinen Herzschlag abgenommen. Es war festgetapet und in dem Kubus auf dem ich gelegen bin, war eine Box und aus der der Herzschlag rausgekommen ist. Also aus dem das Signal rausgekommen ist. Und wenn ich einen anliegenden Körperkontakt mit der Box hatte, gabs dann natürlich eine Rückkopplungsreaktion, und-

Kutas: Weil du sozusagen mit deinem Körper-

Bogner: Naja, weil der Körper den Sound, also der Körper wurde halt zum Sound, also zum Ton-Leiter irgendwie.

Kutas: Ja, ja. Es gab Feedback-

Bogner: -und hat halt die Vibrationen übertragen, ja. Und das war die Musik, die ich gemacht hab. Beziehungsweise dann ging noch ein Signal auf die PA raus und war dann hinter den Leuten irgendwie. Und mein Signal ist halt eher sehr äh-

Kutas: Lokal-

Bogner: Ja, lokal irgendwie vor den Leuten gewesen und die PA war hinten um den Sound zu verräumlichen. Damit hat der Bilwa dann gespielt also eigentlich ist das eh was für zwei Leute gewesen.

Kutas: Ah.

Bogner: Ja, er hat es live gemischt.

Kutas: Was hat er noch, also.

Bogner: Naja. Er hat es nur dazu und weggenommen.

Kutas: Das Signal.

Bogner: Dazugegeben und weggenommen. Im Raum.

Kutas: Im Raum. Hinter den Leuten. Dein Signal war die ganze Zeit.

Bogner: Das war gleich. Ja. Ja und dann, ich bin zuerst gelegen und dann hab ich mich aufgerungen und bin ein paar Schritte gegangen und am Ende bin ich stehen geblieben und umgefallen und das Licht ist ausgegangen als ich den Boden berührt hab oder kurz danach, das war nicht so gut getimet. Und äh- Eine halbe Stunde-

Bogner: Was? Was?

Kutas: Es ist eigentlich nicht so viel. Aber es war extrem spannend.

Bogner: Ja? Ich ärger mich so, dass es nicht aufgenommen worden ist.

Kutas: Auf Video?

Bogner: Ja.

Kutas: Ja.

Bogner: Ich wollts eh schon ein paarmal jetzt nachstellen, aber ja.

Kutas: Es wird nicht das letzte Mal gewesen sein, dass du das machst.

Bogner: Nja, schau ma mal.

Kutas: Oder so. Wie ist dir das äh, gekommen. Die Idee.

Bogner: Ich hatte keine Ahnung was ich machen soll und hab das dann eigentlich improvisiert.

Kutas: Na geh. Echt?

Bogner: Ja. Ich hab das ganze Konzept zehn Minuten vor der Performance entwickelt. Während dem Soundcheck eigentlich.

Kutas: Ja, aber- okay.

Bogner: Na ich wollte, ich hab mir irgendwas gedacht, na ich kann das machen, ich kann das machen und dann hab ich irgendwie herumprobiert und hab eine halbe Stunde Zeit gehabt, den Soundcheck zu machen und dann haben halt Sachen funktioniert, die ich mir gedacht hab, und dann manche wieder nicht, also eigentlich eh genauso wie bei der Zwölf-Stunden-Performance. Es ist also eigentlich immer so ein Trial and Error, irgendwie, bei mir, oft. Aber das ist halt, eben, die Improvisation zieht sich durch mein ganzes Arbeiten und nicht nur dadurch, dass ich improvisiere sondern einfach auch wie ich wie ich Konzepte entwerfe oder wie ich mit Situationen umgeh. Oder auch im Leben, also das ist eigentlich so mehr so ein Lebenscredo was sich durchzieht, durch alles für mich inzwischen. Schon sehr verinnerlicht

irgendwie. Aber auf jeden Fall, eben ich hatte eine halbe Stunde Zeit zum Soundchecken und hab halt verschiedene Sachen ausprobiert und-

Kutas: Aber-

Bogner: und es war eigentlich wirklich improvisiert die Performance, also, ja.

Kutas: Dass, dass, dass es improvisiert war, im Moment, das war, das hat man gemerkt.

Bogner: Na der Ablauf auch. Weil ich mein, vor Allem, vor Allem, also ich mein, es war ausgemacht, dass ich, dass wir das Licht ausmachen nach zwanzig Minuten.

Kutas: Okay.

Bogner: Oder so.

Kutas: Okay.

Bogner: Ja, eben, eben. Vielleicht nach zwanzig Minuten, ja, irgend sowas war das, genau. Das haben wir ausgemacht und ab, nach zwanzig Minuten ist Blackout und das ist es. Und, halt der Rest war eigentlich spontan, ja.

Kutas: Ja. Aber es war extrem aufn Punkt, es hat extrem so ausgesehen, als ob du es halt vorher ausprobiert hättest, wie es ist, mit diesem Kubus und dem Feedback und der Rückkopplung halt.

Bogner: Na, das war, das war komplett. Eben nein, da hab ich vielleicht noch am Ehesten ein Augenmerk geworfen. Also das hab ich einfach eingerichtet während dem Soundcheck, ja, wie, wie das Mikrophon reagiert einfach und das es halt nicht zuviel und zu wenig ist. Und dass ich halt da einen Threshold hab bei, zwischen dem ich halt spielen kann einfach. Sozusagen.

Kutas: Ja. So wie Headroom.

Bogner: Nja, nein. So eine Grenze halt also von, von wie weit kann ich mich drauflegen bevor es feedbackt, wo halt der Punkt ist, dass es zu Feedback übergeht einfach. Und dann konnt ich halt einfach, wenn ich mit mehr Druck mach, dann hab ich halt Feedback und wenn ich nur auf den Schulterblättern lieg hab ich halt kein Feedback sozusagen. Es war eh nie, es war eh ein bisschen schwierig, das hätte man noch besser einstellen können, weil ich mich nicht wirklich irgendwie entspannend hab drauflegen hab können, weil dann war sofort Feedback da. Also ich war dann eh imer so in einem-

Kutas: Naja- das ist doch eh ziemlich interessant, also ich glaub vielleicht, dass das ein Aspekt war, der es so spannend gemacht hat.

Bogner: Vielleicht, ja, vielleicht.

Kutas: Also immer diese.

Bogner: Ja, ich würd das eh ur gern nochmal machen irgendwo anders.

Kutas: Ja, es gab eh die Idee, du hast in Libusín, hmm.

Bogner: Ja eben, dort hätt ichs machen können aber dann mit dem Kubus das ist halt, wie krieg ich den dorthin.

Kutas: Das geht nur mit halt einem Transporter.

Bogner: Ja. Und ich hab mir halt gedacht, ja vielleicht Platten und das dann dort zambaun

Kutas: Eh eh eh, das haben wir besprochen und so und du hast gesagt halt, den, genau den brauchst du halt leider, weil dann, weil so hats funktioniert-

Bogner: Naja natürlich.

Kutas: Und deswegen hab ich gedacht halt dass du es extrem schon ausgecheckt hast.

Bogner: Nein, den hab ich dort gefunden. Nein, das war halt, okay, ich bin hier, was kann ich machen, dass, ein Kubus, nagut, da kann ich mich drauflegen, da kann ich die Lampe von oben runter, das schaut leiwand aus, ah, der Kubus ist innen hohl, da geb ma die Box rein, schau ma was funk-, keine Ahnung, es war halt echt sehr spontan einfach alles, ja. Und jetzt ist es super, das ist halt ein fertiges Konzept, ja. Aber es ist halt aus der Improvisation entstanden, und wenn ichs wiederholen würde, dann würd ichs wahrscheinlich eh genauso wieder machen einfach, eben, aber weil der inhaltliche Teil ist ja einfach sowieso improvisiert, es ist ja nur ein wieder, genau so eine Rahmenbedingung was, was passiert. Du liegst da, du gehst einen Weg von fünf Metern, du fliegst hin und das Licht geht aus. Das sind die Rahmenbedingungen. Alles, was innerhalb passiert mit, wann kommt das Feedback, oder wann beweg ich mich und wie lang dauert das, bis ich überhaupt aufsteh und was auch immer, das ist halt vollkommen-

Kutas: :Ja.

Bogner: Ja.

Kutas: Das war sehr Butoh in dem, dass es so reduziert war.

Bogner: Ja, voll. Aber das war halt auch einfach diese. Eben - diese Zeit töten einfach. Weil man hat dann in dem-

Kutas: Die Zeit töten.

Bogner: -hat man halt wirklich keinen, kein Zeitempfinden mehr oder ich hatte das in der Performance kaum. Ja. Also viel weniger noch als als beim Musik machen und so, weil du dich halt einfach so auf eine Verkörperlichung konzentrierst, dass du einfach den Ratio halt komplett ausschaltest irgendwie.

Kutas: Interessiert dich das an Butoh?

Bogner: Äh, das speziell, also, naja die Verkörperlichung. Jetzt gar nicht so das das Zeit töten. Oder vielleicht eh auch. Vielleicht ist das auch, warum ich damit gleich sympathisiert hab, weil es ähnlich ist wie in der Musik halt einfach aber..

Kutas: Was heißt die Zeit töten?

Bogner: Naja. Sie nicht mehr so empfinden, so rational.

Kutas: Ja. Also die rationale Zeit (click)

Bogner: Ja.

Kutas: Und die Verkörperlichung?

Bogner: Ich mein, das war halt wie es der Ko Murobushi genannt hat, einfach, den Chronos. Kill Chronos.

Kutas: Ja. Chronos und Aion. Das das, das, das sind auch die Dinge, die mich interessieren. Der Unterschied Chronos, rationale Zeit, Aion, empfundene Zeit.

Bogner: Ah ok.

Kutas: Logisch jetzt, dass du das mit den Gehirnhälften gesagt hast, daran hab ich nicht gedacht aber es ist ähm. Macht Sinn. Und das wirds sein, quasi, logisch gesehen. Und die Verkörperlichung? Verkörperlichung? Was meinst du damit? Verkörperlichung von was? Wem?

Bogner: Naja, ich, sozusagen ein Zurückziehen in sich. Ist das für mich auf eine Art und Weise. Ein sich in sich zurückziehen. Also beziehungsweise Zentrieren halt extrem. Also du ziehst dich halt zusammen in dein Innerstes. Komplett. Das, so fühlt sich an irgendwie, Ja. Also Verkörperlichung, du du denkst mit deinem Körper sozusagen, ja. Das ist es für mich, also du schaltest irgendwie dein Hirn aus und fangst halt nur noch an, zu Spüren und Ja. Ich mein - Körpersprache und Fühlen und Denken und ja.

Kutas: Aber es ist ein Zurückgehen in sich aber man agiert ja auch. Man geht, man zeigt, man schickt quasi Signal auch raus.

Bogner: Ja. Ja, es ist halt auch so. Ich mein, das war nie das, wonach ich jetzt irgendwie so gestrebt hab sozusagen, also für mich wars immer so dieses rein körperliche, aber generell bist du natürlich in einem Doppelzustand, von, von Unterbewusstsein, Unbewusstsein und, und und ah, Bewusstsein. Insofern, dass du natürlich auf der Bühne stehst und natürlich deine Aktionen eine bestimmte Aussage haben und du natürlich auf eine Art und Weise du die Kontrolle behältst aber gleichzeitig versuchst, halt wirklich schon dein Unbewusstsein zu, anzupapfen irgendwie oder eben ja, dem Möglichkeit zu geben, bewusst zu werden in einer körperlichen Art und Form.

Kutas: Ja. Also Ausdruck zu geben.

Bogner: Ja. Genau.

Kutas: Und wie ist es mit dem Gegensatz? Was ja auch ein Thema war, zwischen uns: Musik und Tanz? Wieso macht, wieso ist es so schwierig, oder - weil wir geredet haben irgendwann mal, dass es so schwierig ist, zu switchen. Wieso ist es schwierig zu switchen?

Bogner: Naja, weils komplett verschiedene Zustände sind einfach. Es ist halt, das eine ist halt extrem fokussiert auf Körperlichkeit, einfach - wie agiere ich mit dem Körper und wie drücke ich meine Emotionen aus mit dem Körper und wie verkörpere ich diese Dinge. Und das andere ist halt die Projektion dieser Dinge auf Gerätschaften die du halt irgendwie gelernt hast. Auf ein Instrument und mit dem Instrument, dass du dich in diesem Instrument verkörperst, natürlich auf eine Art und Weise, oder dein Geist in dieses Instrument geht, und du mit dem redest und dich ausdrückst und nicht mit deinem Körper. Und das sind halt zwei verschiedenen Ausdrucksformen, das sind halt zwei verschiedene Sprachen einfach, obwohl sie sehr ähnlich sind und eigentlich dieselbe Sprache sind, aber es sind zwei verschiedene- es ist, als würdest du mit was auch immer, ja deinem Mund reden oder mit mit deinen Händen, was

auch immer.

Kutas: Was ist-

Bogner: Du redest natürlich, aber es sind verschiedene Ausdrucksmittel. Ja, und das ist halt schwierig. Das parallel dann zu machen auch, weil halt immer eins die Überhand hat auf eine Art und Weise schon. Weil du dich halt auch auf eine Art und Weise beschränkst natürlich auch. Wenn du ein Instrument spielst, dann kannst du dich nicht hundertprozentig körperlich ausdrücken. Weil du natürlich immer zu bestimmten Aktionen gezwungen bist, um halt das Instrument zu spielen.

Kutas: Naja man könnte halt das Instrument spielen und daraus nicht die Beschränkung, nicht das als Beschränkung, sondern das als sozusagen, als ---

Bogner: Akzent sehen, fast, als eine- Ja. Also Akzent im Sinne von Sprache mein ich, so, als als, wie eine eben. Eine Abstufung eigentlich, von Sprache. Also ein, ein Teil, ein eigener Teil, eine eigene Sprache.

Kutas: Manche Tänzer zum Beispiel, sie, keine Ahnung, tapen ihren Arm fest, am Körper, und das ist dann die Beschränkung mit der sie tanzen. Oder so. Wobei ich nicht mein, natürlich, du drehst dann an irgendwelchen Knöpfen und wackelst mit dem Arsch oder sowas, sondern halt ein so ein - ich weiß nicht ganz. Der ganze Körper ist in diesem. Ist auch- also sozusagen - man macht Musik aber gleichzeitig gibt es auch ein Bewusstsein dafür, für die, für die visuellen Aspekte dieses Agierens. Oder so. Kein rationales, aber ein (click). Das geht vielleicht, ja. Vielleicht geht das mit Übung. Willst du weiter tanzen? Also ist das eine Idee, oder so halt diesen Aspekt..

Bogner: Ja, natürlich. Also für mich ist das sowieso schon verschmolzen auf eine Art und Weise irgendwie.

Kutas: Mhm.

Bogner: Ich mein, manchmal macht mans halt mehr und manchmal weniger aber es ist schon ein, ein Teil des Repertoires, oder der, der mhm, eben. Ein Teil dieser Sprache auch wieder geworden so. Des Ausdrucks an sich. Es ist einfach eine erweiterte Form des Ausdrucks. Insofern auch nicht mehr wirklich wegzudenken, weil es halt einfach- Du kannst Dinge mit Bewegung sagen, die du mit Musik nicht sagen kannst. Ganz einfach. Auf eine ganz andere, viel direktere, oder eben, es sind halt unterschiedliche Bezugsformen einfach. Ja. Es ist unabdingbar geworden irgendwie auf eine Art und Weise auch.

Kutas: Ist es direkter?

Bogner: Mhm, das war jetzt so eine unmittelbare Assoziation. Es ist schwierig zu sagen. Musik ist insofern direkter, weil du Musik nicht entkommen kannst und vom Tanz kannst du wegschaun. Aber Musik. Du kannst dir die Ohren zuhalten aber du wirst es trotzdem noch irgendwie spüren weil die Schallwellen dich berühren und du musst es einfach annehmen. Schall. Und Bewegung ist eine andere Form von Sprache. Die du anders wahrnimmst. Auch zusätzlich. Und ich mein, Körpersprache ist siebzig Prozent der Kommunikation. Also das hat halt einfach eine andere Wirkung auf den Menschen an sich. Ja.

Kutas: Ja. Wo, glaubst du, kommt das dann an, wenn im Publikum. Oder wo kommt es bei dir an, wenn du, sagen wir, so etwas siehst. Ähm.

Bogner: Was?

Kutas: Musik. Und Tanz. Was sp-. Was bewegt das?

Bogner: Was? In Kombination, oder oder jeweils.

Kutas: Jeweils.

Also grad in diesem Kunst-Kontext find ichs extrem schwierig, weil du halt alles so übertonalisierst und das gar nicht mehr emotional wirken kann auf eine Art und Weise, also es ist, es kommt nur im Kopf an auf eine Art und Weise. Und es ist halt schwierig. Also grad so, wenn wir zum Beispiel das Ensemble haben mit dem Mario und so, aber ich glaub, das löst das eh relativ gut, weil wirs auch nicht so irgendwie als Kunst irgendwie darstellen oder wir auch nicht in diesen Kunst-Räumen irgendwie, Räume im Sinne von Institution und geistiger Raum eben nicht, uns nicht in dem aufhalten, und wir nicht uns in dem bewegen. Aber, weil wir grad mit der Musik eine extrem emotionale Ebene ansteuern also und das ist ja grade diese Dissoziation von Rationalität und Sinn eigentlich in dem Sinn. Genauso wie da Henri Chopin gemacht hat mit der *poésie sonore*, dass er einfach die Worte also ent- also äh ent-sinnt auf eine Art und Weise und nur noch mit Rhythmik. Kunst als subversive Kunst sozusagen. Als das arbeitet. Und ähm ähm, da gibts einen Aufsatz von ihm, 'Why am I the author of sound-

poetry?' Oder sowas in der Richtung oder-

Kutas: Ok

Bogner: Das ist extrem cool, also weil er da genau das behandelt eigentlich, was für mich im Zentrum steht in der Arbeit mit Mario, mit dieser Gruppe eigentlich. und ähm. eben das ist halt diese, diese, das Anspielen auf eine, auf eine, ein emotionale Rezeption des Ganzen. Also. Und da gehts nicht um irgendeinen Intellekt, und um irgendeine über-rationalisierte Bedeutung, die das Ganze haben soll, ich mein das ist damit eine andere Ebene davon, das kann man dann wieder in Verschriftlichung irgendwie wieder hindeuten, aber im Endeffekt sind halt diese, wieder das, was ich vorher gemeint hab irgendwie, also dass. Es ist schwerer irgendwas zu sagen als nichts zu sagen und am Liebsten würd ich oft einfach gar nichts sagen, weil mir das auch am Besten vorkommt und diese Rationalisierung eh nur irgendwie unzuläuf- also unzulässig ist und einfach diese ganzen Worte sind nicht genug. Es gibt nicht genug Sinn in der Sprache um das alles einfach zu sagen, was es eigentlich ist und das ist auch ein Zitat von Henri Chopin. Das alles ist, von wegen: 'It doesn't state precise, it is precise.'

Kutas: Auf was?

Bogner: Es beschreibt nicht präzise, es ist präzise. Es muss nicht beschreiben, beschreiben ist sinnlos, weil beschreiben nie so präzise sein kann wie das präzise ist, und es ist an sich präzise und du musst es nicht beschreiben und durch die Beschreibung verfremdest du es einfach nur und machst es incomplete und, das ist genau der Punkt einfach und in diesem ganzen Kunstkontext von Mumok und Performance und Tanzquartier und was auch immer, da sitzt du einfach drinnen und das ist einfach diese Institution von Kunst und Intellektualität. Du kannst es einfach alles gar nicht emotional wahrnehmen auf eine Art und Weise oder es ist extrem schwierig diesen Raum zu schaffen um in so einer institutionalisierten Kunst einfach eine emotionale Wahrnehmung-

Kutas: -zu generieren

Bogner: Ja, genau. Und das ist eine Grundproblematik einfach.

Kutas: Also quasi das Performance-gewohnte Publikum ist anders, reagiert anders -

Bogner: Naja, ist viel zu intellektuell, also ja, geht auf einer viel zu intellektuellen Basis an das Ganze heran. Und ich mein, ich seh das ja bei mir genauso oft. Nicht, dass ich da jetzt über irgendwelche Leute irgendwie herziehe oder so, es ist ja, bin ja auch ich auf eine Art und Weise. Aber das ist ein genereller Habitus in dieser Szene denk ich mir.

Kutas: In welcher Szene jetzt?

Bogner: Naja, in der, das Kunst-Establishment, was auch immer.

Kutas: Ok. Also so etwas, wenn du spielst an Orten, wo - oder wenn du gehst an Orte, wo, was du jetzt grad erwähnt hast, Mumok, Tanzquartier.

Bogner: Naja, das könntest du sagen mit äh entweder du spielst in der Velak-Gala oder du spielst im Vekks.

Kutas: Ohlala.

Bogner: Naja, das sind zwei extrem verschiedene Pole für mich.

Kutas: Ja.

Bogner: Und im Vekks spielst du und es kommt der Bsuff von der Bar zu dir und erzählt dir, was er alles empfunden hat und wie er das alles, und so weiter, und er liebt dich und so und dann in der Velak-Gala ist es einfach eine Hardcore-Stimmung weil du da im schwarzen Raum unter weißem Licht total klinisch irgendwie, das ganze Ambiente ist schon einfach, so es ist schon, du bist wie unterm Seziertisch, alle nehmen dich auseinander und intellektualisieren was du da eigentlich machst. Und niemand nimmt das irgendwie emotional wahr. Also das ganze Set-up ist ja schon so. Es sind ja zwei extrem, komplett arge, unterschiedliche Welten.

Kutas: Ja.

Bogner: Es ist eine extrem intensive Bühnensituation einfach.

Kutas: Das stimmt. Das stimmt. Intensiv wars sehr.

Bogner: Naja, das ist der einzige Punkt. Aber das ist der Punkt, wo es sozusagen um mich geht, als Performerin. Bin ich in der Lage diese Konzent- also diese Intensität an Konzentration, die von überall her kommt, auf mich zukommt, so richtig zu instrumentalisieren. Für mich. Für meinen Zweck. Für das was ich mache. Und ich mein, als ihr mit Her mit der Frucht! bei der Velak-Gala gespielt habt, das war sehr gut. Also ihr habt es gut instrumentalisiert.

Bogner: Eh.

Kutas: Würd ich sozusagen kommentieren jetzt.

Bogner: Eh. Aber ja. Das war auch das zweite Mal. Aber Velak-Gala ist extrem. Oarg auf jeden Fall, ja.
Kutas: Die wirds jetzt im mo.ë geben.
Bogner: Ja. Ich weiß.
Kutas: Velak-Export.
Bogner: Aber nur einmal jetzt amal. Hats geheißén.
Kutas: Ja genau. Einmal im mo.ë und einmal im HUT.
Bogner: HUT?
Kutas: Das ist ein neuer Raum.
Bogner: Aha.
Kutas: Ich glaube, danke! Es ist ur gut, ja.
Bogner: Na, aber schau dir Chopin an, das ist echt ziemlich flashig.

XII.3.3. Gespräch Brigitta Bödenauer und Susanna Gartmayer, 31.01.2014 Café Standard

Befragte: Brigitta Bödenauer
 Befragte: Susanna Gartmayer
 Befragerin: Réka Kutas

Kutas: Ich lass da mal gleich mitlaufen weil es ist, es steigt irgendwie sozusagen sofort ein in das Thema.
Gartmayer: Also diese, diese Art der Rolle die halt so verbreitet ist, grade in diesen Impro-Bereichen, dass man sich extra nicht schön anzieht und, extra nicht besonders performt, und so, als würde man bei sich Zuhause am Küchentisch Musik machen ein bissl.
Bödenauer: Was war das? Tanz, oder. Was war das?
Gartmayer: Das war ja, also ja ich war die einzige Musikerin, also die Elisabeth Flunger, die is aber, die hat sehr performative Aspekte, wenn ihr die kennts. Sie macht so Schrott-Perkussion.
Kutas: Schrott?
Gartmayer: Also die hat so, immer so Taschen voll mit Metallschrott, den sie dann so ausbreitet und dann teilweise bewegt sie es so durch den Raum oder wirft irgendwas oder tut auf, wie auf dem Schlagzeug drauf spielen. Und dann war noch eine Tänzerin, die Isabelle Holzer und eine Poesie-Performerin, die Emanuelle Pellegrine die auch Texte gelesen hat. Und da hab ich mit meiner Rolle eine, eben eine Riesenkrise gekriegt. Das war, das war ganz schrecklich. Es war aber auch interessant. Das hat dann damit geendet, dass ich ausgestiegen bin aus dem Projekt, nicht mehr mitmachen wollt.
Kutas: Oh, sogar.
Gartmayer: Mhm. Also ich hab natürlich alle Konzerte gespielt aber dann hab ich mich ins Off geschossen. Ich glaub die sind jetzt alle ur böse auf mich.
Kutas: Wie? Du hast alle Konzerte gespielt?
Gartmayer: Ja und dann nachhher hab ich gesagt, dass ich nicht mehr mitmachen.
Kutas: Aber was war dann, was wär dann noch-
Gartmayer: Es war eine Tour. Es war eben eine Tour.
Kutas: -gekommen.
Gartmayer: Na, sie wollten dann noch weitermachen. Wir haben dann noch mit Gästen auch noch gespielt und dann wollten sie zu viert weitermachen und dann hab ich gsagt: Ohne mich.
Bödenauer: Und was hättest du da machen sollen?
Gartmayer: Na was ich gemacht hab, war; eigentlich war ich, hab ich die, wirklich diese Musiker-Rolle da auf der Bühne quasi gespielt, dass, also auch dass die dann teilweise da zu mir gekommen sind und mich anperformt haben, diese Performerinnen.
Kutas: Wie?
Gartmayer: Dass ich so dagestanden bin und so eine unter meinen Füßen durchgekrochen ist

und irgendwas mit mir gemacht hat und so. Auch. Na, ich mein, es war definitiv nicht uninteressant aber ich hab mich die ganze Zeit extrem unwohl gefühlt einfach bei diesen Auftritten. Ich hab mich da nicht reinfinden können in diese Rolle.

Kutas: Ja. Ja, ja, ja, total. Und ähm die, wie heißt sie, die das..

Gartmayer: Die Elisabeth Flunger hats eigentlich ursprünglich initiiert.

Kutas: Was ist sie? Ist sie Schauspielerin?

Na. Sie hat eigentlich klassisches Schlagwerk studiert und hat jetzt eben diese Schrottperkussion da als ihr Ding.

Kutas: Ahm. Aber es ist, das Ganze ist nicht nur Musik, sondern es ist quasi noch..

Gartmayer: Schon, ja. Also es ist, bei ihr ist es, gehts eigentlich auch in Installation und so, also weißt du so den ganzen Raum einbezieht mit ihrem Zeug, dass das dann überall ist, verteilt und dass sie sich dann bewegt durch den Raum und so.

Kutas: Ok. Und hat sie auch so etwas wie tänzerische Bewegungen, also Körperarbeit-mäßig. Das hört sich auch danach an, als ob das irgendwie

Gartmayer: Na ich glaub schon dass sie sich prinzipiell für sowas interessiert aber auf der Bühne kommt das nicht so raus, also es ist jetzt ein ganz andres paar Schuhe als die Sabine Holzer die wirklich Tänzerin ist.

Kutas: Ja, ja.

Gartmayer: Aber halt wenn sie ihr Zeug so vor sich herschiebt, zum Beispiel, hat das natürlich schon damit zu tun.

Kutas: Ja. Ja.

Gartmayer: Das braucht performativen Ausdruck auch, abgesehen vom Sound.

Kutas: Ja, ja, ok. Das heißt, sie hat Sound gemacht und du hast Musik gemacht

Gartmayer: Mhm. Na und die zwei haben dann eh auch manchmal gesungen die Performerinnen.

Kutas: In Abhängigkeit von dir, also. War das ausgemacht?

Gartmayer: Es war nicht so ganz klar, wie das alles zusammenhängt.

Kutas: Wo ist es zur Aufführung gekommen?

Gartmayer: Das erste Mal in der Sammlung Essl. Das war die erste Begegnung und dann in Frankreich und Luxemburg hamma gespielt..

Kutas: Ja, ich hab ja, also ich hab bei so etwas ähnlichem, also mit bildender Kunst hat das auch zu tun gehabt, im Tanzquartier mit der Linda Samaraweeroova und dem Karl Karner, das ist so ein Paar und die arbeiten halt auch an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Performance. Und Tanz oder so. Sie ist, sie hat glaub ich in Brüssel Tanz studiert, die Linda, und ist jetzt auch Yogalehrerin. Und halt das macht sie. Und ähm. Womit ich Schwierigkeiten hatte in diesem ganzen Prozess war der, war das, dass die Linda dann tatsächlich nicht mitgemacht hat, sondern Regie geführt hat und äh diese Rollen, meine Rolle als. Ich hab mich nicht so gut re- re- regisseurieren lassen. Würd ich sagen.

Gartmayer: Hast du dich nicht so wohl gefühlt, dir was sagen zu lassen wie da dabei?

Kutas: Ja, ja. Ja, im Prinzip, genau.

Gartmayer: Äh da wird man dann zur Schauspielerin, oder?

Kutas: Jajaja. Es ist ein an-, also es ist ein anderer Prozess vielleicht.

Gartmayer: Na ich hab eben auch das Problem gehabt, dass ich das Gefühl gehabt hab, ich werd unfreiwillig zur Schauspielerin, und ich bin eine grottenschlechte Schauspielerin.

Kutas: Jaja.

Gartmayer: Und ich will eigentlich keine sein. Und ich will nicht.

Kutas: Logisch.

Gartmayer: Obwohl ich eben ja halt auch eine Rolle spiel. Aber diese reduzierte.

Kutas: Naja, das ist die Frage. Deswegen, mir gehts, ich mein, in meiner Diplomarbeit, ist es eh ein bisschen, dieser Begriff 'Performativität', der hat unendlich viele Implikationen. Sprachwissenschaftliche, historische. Es ist ein extrem breites Feld. Und ähm. Was mich interessiert, quasi an euch, und an anderen Leuten, die ich befragt habe, oder befragen werde noch, ist ahm, wie, wie das sozusagen verstanden wird, wie das gelebt wird, wie dass ausagiert wird, diese - abgesehen von der Musik, dass man Musik macht, aber was man dann quasi noch zusätzlich, was, was, was halt etwas macht, was mit Theater zu tun hat. Und bei euch ist das, bei euch ist das halt das Verkleiden. Am Ehesten. Das Einzige im Prinzip.

Gartmayer: Ja. Naja bei der Velak-Gala wars so eine Art von Inszenierung mehr als eine

Verkleidung, na.

Bödenauer: Hm.

Gartmayer: Aber es ist schon halt noch ein Bild mitliefern. Mit der Musik noch zusätzlich ein Bild.

Kutas: Wie ist das entstanden?

Gartmayer: Ich glaub wir haben darüber gesprochen, dass uns das beide interessiert, irgendwie so. Ich mein, du bist ja auch so mit Mode oder Kleidung, sehr speziell, also so empfind ich das immer, sehr bewusst.

Bödenauer: Echt?

Gartmayer: Ja, schon.

Bödenauer: Die Superheldinnen war der Anfang.

Gartmayer: Das war der Anfang, ja. Das war aber zuerst der Titel von dem. Die erste Begegnung war, wir sind eingeladen worden, zusammengewürfelt, wir zwei sollen jetzt spielen, beim 'Blöden Mittwoch', und dann haben wir ein Thema gegeben. Ich glaube wir haben gesagt das Thema heißt 'Die Superheldinnen'.

Bödenauer: Wegen dem sind wir dann auf die Verkleidung gekommen.

Kutas: Das war Super. Ihr habt diese knappen Shorts angehabt und so Schweißbänder, und-

Gartmayer: Sowas in der Richtung, ja.

Kutas: -so blonde, lange Perücken.

Bödenauer: Rosa.

Gartmayer: Ja.

Kutas: Rosa?

Gartmayer: Bei dem Licht hat man das nicht so gsehen. Und Masken, also so Augenmasken.

Kutas: Aja genau.

Bödenauer: Zorro-mäßig.

Kutas: Also, ich muss sagen, dich hab ich damals noch nicht so gut gekannt, aber dich hab ich schon gekannt, und ich hab dich nicht also, bin einfach nur dort gestanden und - ich mein, ich war ein bisschen bekifft, aber es war einfach - ich wurde katapultiert durch dieses Kostüm in eine vollkommen andere Welt.

Gartmayer: Das ist natürlich sehr gut.

Bödenauer: Anderer Planet? Cool.

Kutas: Jajaja, also es war einfach, äh es war eindeutig, irgendwie. Ihr habt nicht nur ein Bild mitgeliefert, sondern noch irgendwie-

Gartmayer: Einen Inhalt, meinst du?

Kutas: Ähm, pfu. Naja, pfu, naja, vielleicht soetwas wie eine Geschichte. Vielleicht. Also wenn schon jetzt nicht, sagen wir Inhalt, im Sinne von rational oder intellektuell, Worte und so etwas. Weil Ihr habt ja - Ihr habt nur Musik gemacht. Aber ähm. Es war auf jeden Fall unglaublich faszinierend. Und - was noch ein großer Aspekt war, für mich, dass - ich kenne dich so einfach eher burschikos. Und dann auf einmal, warst du unglaublich sexy und es war halt auch irgendwie, es war, es war, das ist es, es war so lustig, weil es war so leicht, es war so spielerisch, es war so egal. Es war so, wir verkleiden uns jetzt und machen das.

Gartmayer: Naja ich hab ja in meiner allerersten Band immer verkleidet gespielt, immer.

Kutas: Echt?

Gartmayer: Aber das hat auch ein bissl mit dem zu tun ghabt, dass ich Bühnenangst ghabt hab.

Kutas: Ah.

Gartmayer: Und aber, was ich eigentlich sagen wollt, bei Verkleidungen, bei uns auch, aber jetzt auch in den nachfolgenden Programmen, was für mich immer ganz wichtig gewesen ist, ich muss mich immer total wohlfühlen damit, ich muss total dahinter stehen, hinter diesem Bild, und dann eben auch wenn man überlegt, was liefert man damit, oder wie wirts dann angeschaut. Also wenn ich mich wohlfühl damit, dann ist das total angenehm so auf der Bühne zu stehen.

Bödenauer: Ich - es, die drei Male haben wir uns auch immer thematisch eigentlich zur Musik -

Kutas: mhm.

Bödenauer: - passend, also beim ersten Mal haben wir eher so komische außerirdische Sounds, also ich zumindest, hab so komische, so Sirenenzeug, und und, eher so Science-

Fiction. Und wir haben auch so abstrakte Passagen drinnen gehabt, äh - und beim zweiten Mal wars ah. Allerheiligen. Es war irgendwie vorgegeben. Aber da wars auch irgendwie, also es-. Ich find schon, dass es die Musik auch immer gespiegelt hat, auch wenns so Feinheiten sind, die sich geändert haben.

Kutas: Dass es in Verbindung steht.

Bödenauer: Und vor Allem, ich find schon, also Verkleidung, finds wie. Also ich hab ja nie ein Instrument auf der Bühne gespielt, das einen Ausdruck braucht hat. Keine Gitarre, keine Klarinette, also, ich schau aus, als würd ich emails lesen. so.

Kutas: Was?

Bödenauer: Ich schau aus, als würd ich emails lesen. Und, wie das aufgekommen ist, haben ja so viele begonnen mit diesen live-Visuals in den 90ern. Also Laptopkonzerte in den 90ern. Und natürlich, egal ob das jetzt Tina Franke, Michaela Gschwendtner, oder wer da aller eben dabei war, Ende der 90er, nicht Anfang, Ende der 90er. Das hat natürlich was zur Musik gemacht. Also die Visuals. Also das waren ja jetzt Fragmente, die was erzählt haben. Und ich find das sehr ähnlich zu Verkleidung, eigentlich, also du kannst ja, du kannst immer die Augen zumachen. Ich glaub schon, dass das Publikum auch, dass das was macht. So wie du eben grad erzählt hast.

Kutas: Ja.

Bödenauer: Und auch so wie Anfang - Ende definieren. So wie, das ist jetzt Aufführung und dann leg ich das wieder ab, und es ist wieder Alltag und so.

Kutas: Ja, das ist, ähm, das mit den Augen zumachen, das ist lustig, dass du das sagst, weil ähm, gewissermaßen, zum Beispiel der Daniel, er hat sozusagen eher einen, ich würd mal sagen, puristischen Ansatz, was Musik betrifft. Also, er, für ihn, sozusagen ist, glaub ich, logisch, und ich bin auch vollkommen seiner Meinung, Klang, das ist das Um und Auf, das soll gut sein. Was rundherum passiert, dem Daniel zumindest, ist also ähm, er steht da auch eher auf Reduktion, zumindest halt auf der visuellen Ebene. Und ähm, wie du das gesagt hast, dass es so, quasi einen, es ist fast wie ein Code, wenn man so Musik macht, dass man halt irgendwie Understatement zumindest angezogen ist. Also auf keinen, es passiert nie, dass man irgendwie, dass, dass jemand so schwarze Sachen zum Beispiel mitnimmt und sich dann umzieht vor einem Konzert oder so. Eher.

Gartmayer: Also mir ist, normalerweise sieht man mir wahrscheinlich nicht an, aber ich zieh mich eigentlich immer um vor einem Konzert. Zieh halt ein anderes Leiberl an. Das gleich ausschaut, wie das, was ich vorher angehabt hab. Aber das ist so ein, es ist angenehm.

Kutas: Ja, es ist lustig, weil nämlich, wenn ich ein Konzert hab, oder so, ich denk absolut drüber nach, was ich anzieh. Weil ich muss mich wohlfühlen. Also es - es ist bewusst. Also es ist nicht- Also das ist kein Widerspruch, ähm.

Gartmayer: Ja.

Kutas: Wiederum. Und das mit dem-. Hast du auch das mit dem Verkleiden? Wie die Susanna gesagt hat, dass sie früher in einer Band gespielt hat, wo sie immer verkleidet war, weil sie - sowas hast du nicht, und auch nicht, ähm.

Bödenauer: Perücken. Ab und zu.

Gartmayer: Beim Spielen.

Kutas: Ok. Was für welche?

Bödenauer: Zum Beispiel im brut mal bei der Sauna einen schwarzen Pagenkopf. Also schlicht, so, dass du es nicht gemerkt hast, wenn du mich nicht kennst.

Kutas: Das hat sicher gut ausgesehen.

Bödenauer: Aber ich bin da auch ganz bei der Susanna, ich könnt nicht mit eine Clownmaske spielen oder so. Also es, irgendwas was es-

Gartmayer: Bei der Velak-Gala wär das mal gut.

Bödenauer: Ja, also des Verkleidens willens würd ichs nicht tun. Oder Kasperl, Meerjungfrau auch nicht. Wer weiß. Aber-

Kutas: Also ich mein, das war schon relativ ex- ex- wie heißt das? Exzentrisch. Was ihr da angehabt habt. Im Rhiz. Zum Beispiel.

Bödenauer: Also ich glaub, dass es sehr speziell ist für die Wiener Szene. Diese Understatements. Im Jazz kenn ich mich nicht aus, ich glaub, das ist eher immer so, oder.

Impro-Jazz.

Gartmayer: Im Jazz-Jazz.

Bödenauer: Ja.

Gartmayer: Naja na da gibts schon noch so Anzugleute, und die Sängerinnen, da wird ja sowieso immer drüber geschrieben was sie anhaben also es ist ziemlich wichtig was für ein Kladl sie anzieh'n.

Gartmayer: Also ich glaub, dass das nicht auf experimentelle Musik umlegbar ist. Und du machst ja immer was. Also auch der Daniel, wenn er da sitzt, ruhig und nichts, kein Ausdruck oder wenig. Nichts anderes, als würde, Stefan Kushima zum Beispiel, hab ich kürzlich gesehen, der sitzt halt und macht ein fröhliches Gesicht und wippt, also ist auch ne Haltung, ich glaub dass das schon, ein Wiener Szene-immanent. Recht unauffällig und Understatement.

Gartmayer: Total auffällig war doch der Auftritt, eh wo wir gspielt haben, bei der Velak-Gala, nachher von der Maria Chavez. Das ist allen so aufgefallen, dass sie normal daherkommt, sich dann umzieht, in hochhackige Schuh und Kladl und dann so hinsetzt und dann nachher zieht sie sich wieder normal an. Das ist eigentlich ziemlich schlecht angekommen bei den Leuten, na-

Bödenauer: Das fand ich ziemlich spannend, weils viel mehr über die Szene aussagt, als über sie, also weils so. Ich find, das ist ein Wiener Ding.

Kutas: Ja, .. ja. Da war sie also sozusagen ein bisschen Alien. Eine Fremde. Damit.

Bödenauer: Ja, aber du hast es ja sonst in ganz vielen Musikbereichen, also Pop oder Rock. Da ist es stinknormal, dass die Leute sich herrichten unter Anführungszeichen und da wird nicht irgendwie 'Naja, das ist aber schon komisch', sondern es ist einfach-

Kutas: Es ist vollkommen-

Bödenauer: -das ist jetzt irgendwas besonderes, da ist das Publikum, da präsentier ich jetzt mich mit meinem Werk quasi. Oder Klassik auch. Orchester.

Kutas: Mhm, ja. Selbstverständlichkeit ist das.

Gartmayer: Hip-Hop. Uniformen.

Kutas: Naja. Da kommen wir wieder in einen Bereich wo das eine in das andere hinübergeht, weil Hip-Hopper, die ziehen sich nicht extra um, glaub ich.

Bödenauer: Oja, das glaub ich schon.

Gartmayer: Die haben immer ihre Auftrittsuniform an.

Bödenauer: Ich glaub da wird sehr wohl drauf geachtet was sie genau bei der Aufführung anhaben.

Kutas: Jaja. Aber das mein ich mit, zum Beispiel ich achte auch schon darauf. Es ist so ein zusammengesetztes Ding, Wahnsinn. Na und, du hast da aber keine Scheu gehabt vor-, Also vor einem Auftritt.

Bödenauer: Du meinst, dass ich mich deswegen verkleidet hab oder wie? Nicht, dass ich mich erinnern kann. Ich war ja davor auch nicht maskiert.

Kutas: Und deine Band-Mitglieder damals? Waren die auch verkleidet?

Gartmayer: Ja.

Kutas: Ok. Und was war das Konzept? Oder-

Gartmayer: Nie eins. Naja, doch, also wir ham, also es hat keins. Das hat mich auch gestört, dass es kein durchgängiges Konzept gegeben hat. Das hat mich zum Schluss dann schon richtig genervt. Aber

ursprünglich wars so, dass wir Masken aufgehabt haben, alle ungefähr dieselben.

Kutas: Und zwar?

Gartmayer: Ich hab so eine ausgeschnittene Goldene. Es hat ein bisschen so grausam ausgesehen. Beim ersten Konzert-

Kutas: Grausam?

Gartmayer: Beim ersten Konzert, das vor ziemlich genau zehn Jahren war, haben wir alle die Unterwäsche meiner Urgroßmutter angehabt auf der Bühne. Das-

Kutas: Was?

Gartmayer: -war recht spektakulär, weil ich hab so einen Riesensack. Weil damals, zu Zeiten von meiner Urgroßmutter, da hat man noch die unglaublichsten Sachen unter den Kleidern angehabt. So Hosen mit so Rüschen und dann noch drüber so ein Kleid und drüber und drüber und drüber, diese Schichten und dann hamma diese weißen Dinger angehabt.

Kutas: Wahnsinn.

Gartmayer: Später warens dann, manchmal warens dann nur die Masken, dann hat sich eben, eigentlich jeder individuell was überlegt und das fand ich dann, das hat mich dann ein

bisschen gestört. Später waren dann die Masken mir zu unangenehm zum Spielen, vor allem weil ich dann immer, meine Nase hat dann angefangen zu rinnen [unverständlich]. Später haben wir uns dann immer angeschmiert im Gesicht. Ich war immer weiß angeschmiert dann.

Kutas: Also es ist mit der Zeit, es ist praktischer geworden. Bissi.

Gartmayer: Aber doch so, dass man immerhin die Rolle-. Also was ich gar nicht gut find, ist, wenn man auf der Bühne die Rolle ablegt, weil das hab ich auch schon erlebt. Leut, die verkleidet auf die Bühne gehen und denken sich jetzt das ist unpraktisch und dann legen sie es ab. Also das geht überhaupt nicht.

Kutas: Wirklich?

Gartmayer: Mhm. Also es ist schon wichtig, dass mas, dass man dass dann durchzieht.

Kutas: Ja, auf jeden Fall.

Bödenauer: Mhm, Find ich auch. Tschuldigung, ich muss schon wieder auf die Toilette.

Kutas: Und was war das, ihr habt erst drei Konzerte gehabt bis jetzt, erst zusammen?

Gartmayer: Mhm.

Kutas: Und das im Rhiz, war im Prinzip.

Gartmayer: Das erste.

Kutas: Naja, ich hab mir das so mir gedacht, dass ihr schon halt voll die Band seid. Oder halt länger oder so.

Gartmayer: Wir haben für jedes Konzert sehr viel geprobt. Na.

Kutas: Ja. Dann seids ihr jetzt eine Band. Aber damals war ich so. Es war so also, es war so straight und es war so schon fertig.

Gartmayer: Mhm.

Kutas: Also da haben sie eine. Der Noid und wer auch immer das vorgeschlagen hat, das bestimmt hat. Die haben ein gutes Gespür gehabt.

Gartmayer: Na ich find das auch spannend.

Kutas: Und wo waren die anderen Konzerte?

Gartmayer: Im Echoraum.

Kutas: Bei was, also bei der Angelica?

Gartmayer: Das war-, Genau, dieses, die Nacht der Toten.

Kutas: Und was habts ihr da angehabt?

Gartmayer: Ich kann die Photos zeigen, ich hab meinen Laptop da.

Kutas: Ja!

Gartmayer: Da hamma- soll ichs erklären, oder einfach zeigen?

Kutas: Ja. Erklären, erklären ist auch gut, weil dann ist es.

Gartmayer: Da... also das Tüpfelchen auf dem i ist dann immer von dir gekommen. Ich hab dann immer die Schuhe von dir gekriegt. So, dass es dann wirklich durchgängig ein Ding war. Outfit. Im Echoraum, da haben wir so riesige Tütenhüte aufgehabt, so ganz hohe, spitze. Und die Gesichter einbandagiert gehabt, so, dass das nur so rausschaut. Und dann sowas Dunkles, Langes und eben auch Schuhe, Stiefel.

Kutas: Ok, das klingt ziemlich beängstigend. Und was, und was warts ihr da?

Gartmayer: Irgendwas Totes.

Bödenauer: Spitzhüte. Spitzhüte mit Bandagen.

Gartmayer: Burgfräuleinzombies.

Bödenauer: Aja genau, Burgfräuleinzombies. So genau, ja, klar, Zombies waren wir.

Kutas: Ah, und habts ihr dann Zombiemusik gehabt? Was habts ihr dann, also was habts ihr musikalisch für spezielles,-

Gartmayer: Ich würd einmal sagen, es war düsterer als im Rhiz, ja. So mehr so flächig, auch.

Bödenauer: Und so, ich glaub, ich hab mehr Base-drum-Zeug stehn, verwendet, so ganz düster, so Industrial, am Anfang, glaub ich, war ich doch auch recht düster. Glaub das wars. Im Rhiz nicht, oder.

Bödenauer: Ahm ich weiß nicht, spiel - hast du da eigentlich ein anderes Gefühl, wenn du immer verkleidet bist? Weil da iss ma nämlich total aufgefallen im Echoraum. Also-

Gartmayer: Im Echoraum ist ja diese Geschichte, an die ich jedes Mal denken muss und mich kaum einkrieg. Also wir haben diese Hüte und uns angezogen, und alles fixiert, damit auch nichts rutscht und diese Dinger, und dann geh ich Richtung Bühne, und dann- hab ich meinen Klarinettengurtvergessen. Und dann war irgendwie das- Wie kommt der jetzt dahin, dieser, ich hab schon versucht mit dem Hut aufzuspießen, der war schon so hoch, dass ich mit den Armen

- das war eine bescheuerte Szene, und dann hab ichs irgendwie geschafft und bin raus und war echt so hö hö hö bin ich gestanden, am Anfang hab ich mir ein bissl schwer getan mim Spielen.

Kutas: Yes.

Bödenauer: Ich hab ma immer nur gedacht, um Gottes Willen, wenn ich schon so hineinsabber, wie ist es dann bei dir mit diesem.

Gartmayer: Ich das, es ist dann auch so in den Mund hineingerutscht. Bandagen.

Bödenauer: Also ich hab da immer in die Bandagen gesabbert. Und was ich super fand, ich hab so grad, also normalerweise ist die Gefahr so groß, dass ich so mach und hinterm Monitor mich so versteck. Und dass dann nichts runterfällt, ich hab immer so Stehen müssen, also es war so ein anderes Spielen für mich. War ganz interessant.

Kutas: Aber es gab, gab es etwas Fixes, was es so fixiert hätte?

Gartmayer: Die Hüte.

Kutas: Ja, die Hüte.

Gartmayer: Mit so einer Schnur

Kutas: Und den Hut musstest du halten sozusagen.

Bödenauer: Was?

Kutas: Den Hut. Du konntest nicht einfach so-

Bödenauer: Genau, ich hab mich nicht nach vorne bücken, sonst ist er dauernd abgestürzt. Und irgendwas war. Also eben so diese das Ansabbern vermeiden bei den Bandagen.

Gartmayer: Dir hamma ja sogar den Mund zu-bandagiert.

Bödenauer: Ich glaub ich hab den Mund ganz zugehabt. Stimmt.

Gartmayer: Kein Wunder, dass du gesabbert hast.

Bödenauer: Ja stimmt.

Kutas: Also ein anderes Körpergefühl halt ich mal fest.

Bödenauer: Ja.

Gartmayer: Jaja, schon. Klar.

Kutas: Wie war das mit den Perücken? Weil, genau, also im Rhiz, das Konzert vorher, weil was also, es war, es war einfach ziemlich sexy, aber ihr habt euch trotzdem wohl gefühlt.

Gartmayer: Mhm. Also nicht ausgesetzt, sondern-

Bödenauer: Mhm.

Gartmayer: -mächtig, oder wie sagt man so.

Kutas: Ja, das ist, glaub ich, wenn, wenn Verkleidung das macht, dann ist es gut.

Bödenauer: Es ging ja lustigerweise sehr schnell, also auch dieser, ich finde diesen Überraschungseffekt, der war total lustig im Rhiz für mich, also weil uns ja beide niemand, nie jemand spielen gesehen hat. Und ich glaub schon nach dem ersten Mal, aber auf jeden Fall nach dem zweiten Mal, hab ich ein Mail gekriegt: Ich bin schon neugierig wie ihr verkleidet sein werdet. Also es war so-

Kutas: Das nächste Mal.

Bödenauer: Genau. Also vorm brut kann ich mich erinnern hab ich drei vier mails-, also es war spannend, dass das so wie ein Teil von unseren Konzerten so schnell geworden ist.

Kutas: Ja, ja, die Idee ist also begeistert aufgenommen worden. Es besteht die, die, das Interesse anscheinend.

Bödenauer: Ich glaub wir haben den großen Vorteil, dass die Wenigsten tun.

Kutas: Ja, eben.

Bödenauer: Also jetzt.

Kutas: Es gab in Venedig, im 18. Jahrhundert, da gabs die Gepflogenheit, dass man, also adelige Leute, hatten immer Masken an. Sie sind rausgegangen auf die Straße, und Venedig damals, eh auch jetzt, aber halt damals so, es gab ganz viele enge kleine Gassen und damit man die Anonymität, also, und damit man, also anscheinend war so eine Situation in der Stadt, dass es so eng war, dass die Leute mit den Masken ihr Anonymität erzeu-, erst erzeugt haben, erzeugen mussten, anscheinend, und es gab irgendwie. Und äh man hat gewusst, wenn man diese Masken gesehen hat, dass ist eine adelige Person, und man hat nicht gewusst wer, und die konnten also im Prinzip deswegen-, so halt in der Stadt ihren Geschäften nachgehen. Oder ihren Affären. Oder alles, was sie machen und sie waren halt immer versteckt, in Sicherheit sozusagen. Und das ist auch ähm. Vielleicht ein interessanter Aspekt an Masken. Man ist, man wird dadurch anonym.

Bödenauer: Ja und nein. Also nachdem wir beide ja irgendwie nichts tragen würden, was nicht d'accord wär, oder wo wir uns unwohl fühlen würden, äh, also. Würd ich jetzt sagen, es ist immer ein Teil, der sowieso in uns vorhanden ist, wär das sehr melodramatisch. Es ist nicht so gemeint, dann versteck ich ja nichts, sondern beton ich einfach den Aspekt beim Konzert, der da ist.

Kutas: Ja, absolut.

Bödenauer: Also und insofern fühl ich mich eigentlich nicht geschützt im Sinne von anonym oder so.

Gartmayer: Na, anonym nicht, aber ich kenn schon das Gefühl, nämlich auch damals schon mit der andern Band, dass ich so wie aus einer, wo rausschau, wie aus einem Ding wo ich drinsitz, rausschau. Anders, als wenn ich jetzt einfach nur dasteh.

Kutas: Anonymität nämlich vielleicht auch im Sinne von über dem Ego, also über der Persönlichkeit, also etwas, was sozusagen einen sicheren Raum gibt, also etwas, wo, ja, also das versteh ich nämlich total, dass es sozusagen ein Teil ist. Ein Ausdruck von einer Persönlichkeit. Und ähm. Dieser Ausdruck von deiner Persönlichkeit ist aber, man kann halt dein Gesicht nicht sehen. Das heißt, keine Emotionen und ähm, und deswegen eine Anonymität im Sinne von 'Ich mach meine Kunst', von mir aus, aber es ist nicht, äh es hat nicht mit meinem Ego zu tun.

Bödenauer: Naja im Brut hatma uns schon gsehn.

Gartmayer: Im Brut wars auch ein bisschen anders.

Bödenauer: Anders, ja.

Gartmayer: Also da haben wir ja ewig überlegt, und sind dann zu dem gekommen, dass ma die Masken einfach nur präsentieren.

Kutas: Mhm, mhm.

Gartmayer: Und das Licht war halt das Konzept. Das war alles.

Kutas: Da waren die Masken also am Tisch.

Gartmayer: Also Anonymität, ich weiß nicht. Es ist schon eine Art von Rolle, die man einnimmt, oder spielt, ohne sie zu spielen, weil die Rolle spielt sich selber. Die Maske ist einfach ein bestimmter Ausdruck für irgendwas anderes und man macht dann sonst gar nichts mehr. Man überlegt sichs zwar vorher, sehr genau,-

Bödenauer: Mhm.

Gartmayer: Aber das wars dann.

Bödenauer: Und wie ist es jetzt? Öh, mit deiner Auftritts-, also wie hast du dich daran gewöhnt? Dass du normal, unverkleidet spielst?

Gartmayer: Naja, indem ich oft gespielt hab, gewöhnt- ich bin noch immer manchmal ganz schrecklich nervös. Man siehts mir halt kaum an. Aber es ist hin und wieder noch ganz schlimm.

Kutas: Aber es hat eine gewisse Normalität bekommen.

Gartmayer: Na so das auf die Bühne gehen üben, wie im Celeste da bei den Sessions, das war schon sehr wichtig. Also, ich mein, ich war ja eine Zeitlang wirklich sehr konsequent eigentlich einfach jeden Montag und hab halt einfach geübt auf die Bühne gehen. Und keine Depression kriegen, wenns halt nicht so toll war.

Kutas: Oh, ja.

Gartmayer: Ja, mein Gott.pfrrr. Vielleicht wars gar nicht meine Schuld, dass es scheisse war.

Kutas: Ja, oh, na klar. Und was ist hier also Schuld. Aber Wahnsinn im Celeste, da im Prinzip, ich hab auch da, also ich hab auch vor Allem dort begonnen, öh, und ich war so nervös, am Anfang immer.

Gartmayer: Ich auch, schrecklich. Bei meinem ersten Mal, da hab ich auch gespielt und nachher sofort zampackt und bin gegangen, weil ich mir gedacht hab-

Kutas: oh Gott.

Gartmayer: -ich kann mich jetzt nicht mal mehr mit den Leuten unterhalten.

[...]

Bödenauer: Ich glaub, ist ein Unterschied, wenns. Fuckhead kennst du, oder?

Kutas: Ja.

Bödenauer: Da ist ja quasi wie so ein Gesamtkunstwerk. Oder auch äh, und auf der anderen

Seite hast du auch, jedes Instrument bedarf einer Performance-Körperhaltung. Und da ist der Susanna sicher spannender zuzuschauen als ich. Also als Laptop-Leute oder so. Und dann gibts die, die damit, sie zeigen, dass sie jetzt, eben, wie hast du gesagt, von oben, Eingebung? Sie stehen und ro-, also auch am Laptop, na, die rocken dann sich einen ab, und in Wirklichkeit spielst ein File ab, also das betont etwas, was eigentlich nicht zu betonen ist. Weil ich spiel das, so wies--weniger oder es is.

Kutas: Also jetzt nicht noch an Aktion.

Bödenauer: Also jetzt überspitzt, weil ich mein ich wipp auch vor mich hin, natürlich. Ich muss kan Kopfstand machen, um einen Drehregler zu drehen, oder keinen Liegstütz, oder so zusätzlich. Und wenn das dann quasi so eine - artifiziell, das klingt ja jetzt eher in artifiziell, was du erzählt hast,

Gartmayer: Also genau, ja, was schon-

Bödenauer: -wo ich mich auch total unwohl fühl. Also wenns weder ein Gesamtkonzept gibt, das genau so wichtig ist, oder wichtiger Teil so wie die Musik, dann ok. Aber ich würd jetzt nicht ein komisches Ding inszenieren wollen. Zweimel, nur damit. Schuhplattln oder so. Oder ein Drama. Die spitzen Mützen fallen lassen, also so an den Haaren herbeigezogene Dinge.

Kutas: Ja ja ja ja. Und was ist euer nächstes Projekt, Konzert?

Gartmayer: Glaub, wir wollen jetzt mal eine Platte machen. Haben wir heut auf der Besprechung, zumindest. Also angehen.

Kutas: Cool.

Gartmayer: Es ist ja immer mehr so in die komponierte Richtung gegangen, sozusagen, also. Sehr genau, wie wir die, wir wir uns die Sachen ausgemacht haben. Immer mehr und mehr. Und jetzt, sind es Stücke die wir einmal ablegen können. Also das würd ich gern mal so einspielen.

Kutas: Und ganz am Anfang wars ganz improvisiert. Oder wars nie,-

Gartmayer: Na wir haben trotzdem viel geprobt. Aber von meiner Seite wars viel mehr improvisiert. Damals.

Bödenauer: Ich hab nie Impro-Musik gemacht. Also ich hab ein Software-Improvisations. Also ich spiel live und änder Dinge aber ich improvisier nicht. Das ist für mich ein großer Unterschied.

Kutas: Du kommst eigentlich im Prinzip mehr von der bildenden Kunst, hab ich das. Weiß ich das richtig? Nein.

Bödenauer: Mhm. Ich mach abstrakte Animationsfilme und Installationen. Und musikalisch war der Ursprung das Auflegen. Genau. Wie kommst du auf die Bildende?

Kutas: Wieso ich das jetzt angenommen hab? Na, weil. Na eh, eigentlich im Prinzip so Filme oder vor Allem abstrakte Filme, fällt für mich ziemlich, eigentlich, auch oft in diesen Bildende-Kunst, Installationen. Installationen, das ist auch ein sehr interessanter Punkt, äh, was Installationen sind, im Prinzip. Womit das zu tun hat. Weil, natürlich ist es Musik, oder halt, ich würde sagen, es ist Musik, aber es ist auch bildende Kunst quasi, weil es mit dem Raum, weil, weil es ist nicht ein Konzert - man geht hin, es hat einen Anfang und ein Ende, sondern es ist etwas temp-, also es ist öh etwas, meistens etwas was mehr im Raum ist.

Bödenauer: Ja. Installation ist immer raumbezogen.

Kutas: Ja.

Bödenauer: Aber äh, Installationen, ich arbeite auch stark visuell, also Licht. Das Projekt mim Peter Kutin, zum Beispiel. So. Hat ne Riesen-visuelle Ebene gehabt, ich weiß nicht, ob du ---

Kutas: Ich war einmal in der alten Schmiede.

Bödenauer: Ah, ok. Genau. Also ich unterscheid da eigentlich gar nicht so. Die Herangehensweise ist für mich recht ähnlich.

Kutas: Was? Installation und Konzert?

Bödenauer: Wenn ich jetzt Musik mach, dann ist das für mich auch eine Art von Geschichte erzählen. Und das kann ich visuell genauso machen. Also natürlich ist a Unterschied wie ich arbeite. Und wo ich alle le und so. Und Filme zu machen hab ich eigentlich auch nur begonnen wegen Sound. Also ich find schon ein großer Unterschied zwischen Klangkunst und Musik. Das sind zwei paar Schuhe.

Kutas: Und als Klangkunst würdest du, was, wie - das mit dem Peter? Oder Installationen im Allgemeinen. Oder was fällt da noch rein.

Bödenauer: Also Klangkunst, denk ich, vor Allem als erstes an Raum und Zeit.

Kutas: Ja.

Bödenauer: Oder spezifische Situationen, wo gar nicht das, also da wird geschaut, oder --- also da passiert viel mehr, als jetzt bei einem Konzert. Also, passiert was anderes. Genau, jajaja. Auch die Haltung ist ne andere. Ich setz mich nicht in einer Reihe auf, oder so und schau nach vorne, sondern bewege mich. Ich hab das jetzt auch nicht so fix abrufbar, aber es gibt da definierte -- zwischen Klangkunst, Klanginstallation, Klangobjekt. In Englisch dann wieder anders belegt als auf Deutsch, also Sound-Art-Object. Sound-Object. Ich weiß bei manchen Arbeiten eigentlich auch nicht genau, wo eigentlich die Grenze verläuft.

Kutas: Ja. Diese klaren Definitionen sind ja auch ein bisschen relativ. In der Zeit, also, relativ. Was es heute bedeutet, und was es, was auch immer, in fünfzehn Jahren bedeuten wird.

Bödenauer: Ja, zum Beispiel, das, was wir gemacht haben in Graz, das war ja auch nicht, ahm, ein Konzert, aber ohne diesen schwarzen Raum hätte das ja nicht gut funktioniert, dieser Faden der läuft.---

Kutas: Ja. Hast du jetzt gesagt, es war ein Konzert, oder es war kein Konzert.

Bödenauer: Es war schon ein Konzert, aber der Raum war genauso wichtig wie, für mich, wie das, fast, wie das Instrument oder so.

Kutas: Ja, ja.

Bödenauer: Weil wenn das ganz weiß ausgemalt wär, dann hätten die Wände so geleuchtet.

Kutas: Hättet ihr nicht das machen können, was ihr gemacht habt. Das heißt, es ist einander übergefließen im Prinzip. Installation und Konzert.

Bödenauer: Weiß gar nicht, ob ich das Installation nennen würde, aber es war ein raumbezogenes Konzert.

Kutas: Ja! Ja, logisch, aber im Prinzip, äh, ist ein Konzert nicht immer raumbezogen?

Bödenauer: Nein. Njii. Du kannst den Raum mitkalkulieren, berücksichtigen, auf ihn eingehen, aber natürlich ist es immer raumbezogen. Ich hab einmal im Rhiz aufgelegt, ähm, es war ganz bizarr, weil da hat, das war eigentlich ein Dubstep-Abend, und ich hab die Drone-Intro gemacht. Und der Christian, der das organisiert hat, hängt immer den Raum ab, mit ganz dickem Molton. Das heißt, das Rhiz hat ganz anders geklungen, als ichs normal kenn. Und was ich gemacht hab, ich hab nicht vorgehört, sondern ich hab die Kopfhörer abgelegt, und hab übern Raum aufgelegt. Also echt immer so, hm. Und das ist für mich jetzt schon was anderes als wenn ich über Kopfhörer aufleg, und natürlich mach ichs über den Raum aber ich geh anders auf den Raum ein, wenn ich... mhm wenn die Susanna mit der Klarinette rumgeht, dann klingt die auch überall anders im Bezug zu Raum, Publikum und Reflexion und so. Es ist was anderes, als würd sie vorne auf der Bühne stehen und stereo ausgegeben, hinten, also insofern das Ausmaß der Raumbezogenheit ist sehr unterschiedlich.

Kutas: Ja.

Gartmayer: Es ist Musik wie im Dampfbad hier.

Bödenauer: Bissl, ja. Es ist auch so warm wie im Dampfbad. Aber warum verkleidest du dich nicht?

Kutas: Ich war bei der Tanzquartier-Sache, die ich vorher erwähnt hab, war ich verkleidet, also - ich hab, glaub ich, Schminke gehabt. So als Clown. Letzten Endes fand ich das-

[...]

Gartmayer: Na in meinem Solo-Programm, da geh ich auch immer im Raum herum. Also ich hab fünf Positionen im Raum. Die ich mir vorher aber ganz genau überleg. Wenns geht. Und wechsel die Position. Einmal hab da sogar irgendwelche Vertuschungsstrategien, damit das gehen nicht zur Performance wird, erfunden.

Kutas: Wie machst du das?

Bödenauer: Da beamst du dich?

Gartmayer: Na das war in der Kirche, da war das dann so gefährlich, dass das sowas wird, und dass man es hört.

Kutas: Hast du in der Ruprechtskirche gespielt?

Gartmayer: So, und dann hab so Soundfiles abgespielt noch dazwischen. Oder mal mit Metronom so Sound gemacht dazwischen.

Kutas: Es, damit man das hört, und nicht das Gehen. Ja. Macht voll Sinn. Und was? Im Raum. Fünf Positionen, immer, in jedem Raum, egal wo du es machst.

Gartmayer: Gestern wars ein bisschen schwierig. Gestern hab ich das auch gespielt.

Kutas: Ah. Wo?

Gartmayer: In der Bike-Kitchen

Bödenauer: Gestern war das, ich hab gedacht das ist erst.

Gartmayer: Ja. Ich mein, das war- Das ist eigentlich was, was wirklich konzentrierte Atmosphäre braucht. Dann wollt ich zuerst ein Stück weglassen, was mir extrem leid tan hätt, und dann hat aber, dann wollt ich noch eine Zugabe und dann einer geschafft, totale Ruhe zu machen für die Zugabe. Dann hab ich noch das ganz letzte Stück am Schluss gespielt. Das war total super. Da war ich glücklich.

Kutas: Wahnsinn

Gartmayer: Aber ich glaub, da kommts schon raus, dass ich keine Performerin bin, sondern dass es halt wirklich um den Klang geht. Weils so eindeutig ist, wenn sich, von a, also der Klang sich wechselt, im Raum, man merkt das ja, wie sichs verändert. Das ist eindeutig, dass es ums Hören geht, na.

Bödenauer: Muss man nicht hinschaun.

Réka: Das kriegt man auch mit, wenn man die Augen geschlossen hat.

Bödenauer: Wonach suchst du dir die Positionen aus, also was spielst du? Was ist dein Programm?

Gartmayer: Es sind fünf Stücke, die sehr genau bestimmt sind, vom Klangmaterial und es ist zwischen extrem leise und sehr laut, und hat auch für mich so eine Art emotionalen Inhalt, die Stücke und das hat auch mit den Positionen zu tun, die ich mir aussuch. Aber die Positionen haben auch sehr mit der Raumakustik zu tun. Also wenn es irgendwo ein halligeres Eck gibt, dann eignet sich das besser für eines. Und aber auch mit dem - in welche Richtung das Publikum ist, wenns kein Stehpublikum ist. Wenns, wenn die sitzen, dann mag ich sehr gern, von hinten eben auch ihnen, ins Genick zu spielen.

Kutas: Ja. voll. Und wenn du das einrichtest, machst du das mit jemandem zusammen, der, oder die?

Gartmayer: Na, ich machs jetzt allein, ich mein, am Anfang hab ich mir gedacht, es ist sehr schwierig, aber bis jetzt ist eigentlich gegangen, dass ich das selbst bestimm. Aber ich brauch schon relativ lang. Gestern war das eher so ausm Boden gestampft. Normalerweise überleg ich mir das ganz genau. Nämlich auch grad mit den Wegen, wie ich das mach.

Kutas: In, hast du in der Ruprechtskirche gespielt? Und wann spielst du es das nächste Mal?

Gartmayer: Fünfzehnter Februar. Unter St.Veit. Ja, aber das ist wieder so ein Wohnzimmer. Da wird wieder ein bisschen reduziert mit der Raumperformance.

Kutas: Ja. Normal. Man kann ja nicht die Lampe umwerfen, oder ich weiß nicht. Und wie bist du drauf, jetzt, was hat dich dazu inspiriert, mit dem Raum? Und fünf Positionen,-

Gartmayer: Naja, zuerst war der, für die Ruprechtskirche, da wars für mich ganz logisch, dass ich mit dem Raum was mach, weil dieses Instrument halt sehr praktisch ist, da braucht man nichts dafür, und man kann mit der Akustik spielen. Und dann hat sich herausgestellt, dass das in allen möglichen Räumen funktioniert.

Kutas: War das überraschend?

Gartmayer: Äh, ja. Doch auch, ich mein, wenn mans. Also gestern wars wirklich schon an der Grenze. Da wars dann eher einfach nur der Positionswechsel, weil der Raum einfach dermaßen nichtakustisch war, mit den ganzen Fahrrädern und so, aber das eigentlich in ganz vielen Räumen verschiedene akustische Situationen gibt, das war mir vorher nicht immer so bewusst. Also ich mein, selten ist einem das bewusst. Wieviele Möglichkeiten, wie viele akustische Möglichkeiten ein Raum hat.

Kutas: Oder die Veränderung ist auch relativ subtil, dass man es auch irgendwann lernt, im Laufe des Musikerlebens, zum Beispiel.

Gartmayer: Das zu hören.

Kutas: Mhm. Diese Unterschiede. Mmmm. Wenn du Installationen machst, Brigitta, wie ist es dann mit dem Raum? Wie viel Vorbereitungszeit, oder wie intensiv kann das sein?

Bödenauer: Was?

Kutas: Die Vorbereitung.

Bödenauer: Du meinst jetzt, im Bezug auf den Raum oder im Bezug auf die Installation.

Kutas: Auf den Raum.

Bödenauer: Äh, das hängt von der Installation ab, also jetzt zum Beispiel bei den 'How far is five Centimeter' war es insofern wichtig, also wenn keine Leinwand gibt, muss ich irgendwo hinprojizieren. Also das Licht. Und, ich hab das einmal aufgeführt in Cino, bei der Cino, also bei der Viennale, und das war ein Raum, das war ein Torbogen, ein alter. Also ein, wie heißt das. Wie ein Überwachungsturm, oder so groß, ja. Und die hatten so Riesen-ähm, Steinblöcke als Wand. Dunkel. Was ich vorher nicht wusste. Weils ein, mich umgelegt haben in den anderen Raum für die Performance. Da hab ichs als Performance aufgeführt. Und das ging nicht. Das heißt, das haben wir machen müssen, eine Leinwand bauen müssen. Ich hab, also jetzt die visuelle Einrichtung. Das Akustische, also ich entweder, also unterschiedlich. Entweder es gibt ein Set-Up und ich hab einen Tag oder so, das im Raum einzurichten, oder ich machs absolut raumbezogen. Und für die Installationen ist immer, Tisch, Video, und drei Körperschallwandler. Da hab ich dann einen eigenen Raum reingebaut. Also so eine Blackbox, dass es ganz finster ist. Das war auch am Tag, oder so. Also es ist immer unterschiedlich. Dann hab ich den Raum extra gebaut. In den Raum hinein.

Kutas: Ok. Was noch eine kleine Frage ist, womit ich mich beschäftigen möchte, in meiner Arbeit, aber ich weiß noch nicht genau, wie das aussehen wird, aber es ist Zeit. Und die Zeitwahrnehmung, wenn man halt- Die Zeit, Chronos, die Uhr, die reglementierte, die normale Zeit, im Gegensatz zum Aion, der Zeit die man empfindet, wenn man was macht, zum Beispiel ein Konzert spielt oder so etwas. Ich glaube, oft, Musiker, Musikerinnen, die haben oft eine relativ gute Zeitwahrnehmung von diesem Chronos. Wenn man sagt, ok, man spielt eine Viertelstunde, oder ein halbe Stunde, dann spielt man meistens ein Viertelstunde oder eine halbe Stunde. Also das, was, das kann man sich, irgendwie die Erfahrung hab ich gemacht.

Gartmayer: Es ist, es ist eigentlich ganz eigenartig. Grad jetzt, vorgestern hab ich gespielt, wir haben gesagt, wir spielen eine dreiviertelstunde und Punkt acht muss es aus sein, weil sonst gibts ein Kollision mit dem anderen Raum. Und wir haben gespielt, ich hab das Gefühl gehabt, es ist total kurz gewesen, und es war haargenau eins vor acht aus, also als hätten wir einen Timer gesetzt gehabt, also-

Kutas: Jajajaja.

Gartmayer: Das ist aber immer wieder so. Meine normale Konzertlänge sind so siebenunddreißig Minuten. Und es kommt mir manchmal eh ganz lang und manchmal. Und es ist ganz oft einfach siebenunddreißig Minuten. Es hat aber nichts mit meinem Empfinden zu tun, beim Spielen, na-

Kutas: Ja!

Gartmayer: Aber wenn man mim Computer spielt, ist es natürlich wieder was anderes, wenn man die ganze Zeit. Du schaust da nicht hin?

Bödenauer: Also außer, es gibt irgendwie so etwas, so ausgemacht Cues, die auf die Uhr bezogen sind. Eigentlich so gut wie nie. Ich vergess, genau, ich vergess zu Beginn immer auf die Uhr zu schauen. Ich könnt gar nicht schauen, wie lang das schon her ist.

Gartmayer: Ich hab immer vergessen, auf 'record' zu drücken.

Bödenauer: Zum Beispiel. Aber das hast du ja überall. Das hat mit Musik für mich gar nichts zu tun. Also Wahrnehmung, Unterschied zwischen Chronos und Aion.

Kutas: Absolut.

Bödenauer: Hat für mich nichts Musik-

Kutas: Voll. Logisch. Es ist die ganze Zeit. Ich versuchs nur sozusagen, an Musik auch-

Bödenauer: Du machst ein schwieriges Feld auf, wenn du da reingehst, glaub ich. Da machst du ein schwieriges Feld auf.

Kutas: Mit der Zeit?

Bödenauer: Mhm, gefährliches Feld. Also jetzt für wissenschaftliche Arbeit. Riesig.

Kutas: Ja, mh, es ist eigentlich was vollkommen Philosophisches, nichts Wissenschaftliches.

Bödenauer: Ich glaub eher nicht an Zeit.

Kutas: Jajaja. Voll. Aber was heißt, wie glaubst du-

Bödenauer: Ich kanns dir nicht erklären. Sie existiert nicht.

Kutas: Jajajaja, Voll.

Bödenauer: Also die lineare Zeitrechnung ist vom Mensch erfunden. Um quasi, ich weiß nicht, Züge aufeinander abzustimmen, oder Öffnungszeiten aufeinander abzustimmen.

Kutas: Oder vergangene Sachen zu ordnen.

Bödenauer: Genau. Aber jetzt die Welt hats schon vorher geben.

Gartmayer: Woher willst du das wissen?

Bödenauer: Eh, gute Frage. Ich hab gestern, Kennt's ihr Baba Banga? Das ist eine bulgarische Hellscherin gewesen, die dann Heilig gesprochen worden ist, die was, ich glaub, bis 4000 Prophezeiungen gemacht hat. Oder bis 5000. Die hat auch gewusst wann die Welt untergeht. Das erleben wir nicht mehr mit.

Gartmayer: Schade eigentlich.

Kutas: Ja. Das wär interessant.

Bödenauer: Also die hat. Die Listen sind bekannt, und die unterschiedlichen Übersetzungen vom Bulgarischen ins Deutsche.

Kutas: Die Listen von Sachen, die passieren werden?

Bödenauer: Ab wann China Weltmacht wird. Und ab wann Islamismus dann Europa vereinnahmt hat, und so. Der dritte Weltkrieg hätte schon sein sollen. Und ab wann Planeten von welchen außerirdischen Wesen besetzt wird und ab wann wir mit Gott direkt kommunizieren. Die hat die Zeit involviert, in ihre Prophezeiungen. Die hat die Zeit involviert. Zeitplan.

Kutas: Hat sie involviert.

Bödenauer: Aber ist total lustig zum Lesen.

Kutas: Sie heißt wie?

Bödenauer: Baba, also Tante glaub ich, heißt das, Baba, Babuschka, Großmutter, Baba Wanga.

Gartmayer: Wanga.

Bödenauer: Mit V glaub ich. Wanga. Die hat so wie Hildegard von Bingen, so Heilmethoden, für alle möglichen. Die ist erst vor ein paar Jahren gestorben, glaub ich.

Kutas: Aber was ist mit dem dritten Weltkrieg? Der ist dann.

Bödenauer: Der ist nicht passiert, glaub ich. Oder wie mas sieht, vielleicht -

Kutas: Virtuell war der doch schon, oder? Oder vielleicht passiert der jetzt grade.

Bödenauer: Nur, weil er in Europa war, heißt's nicht, dass woanders der Krieg war, aber-

Kutas: Ja, eh.

Bödenauer: Irgendwas ist noch nicht passiert. Ein paar Sachen.

Kutas: Na geh.

Bödenauer: Irgendwelche chemischen Waffenangriffe hat sie, glaub ich, prophezeit, die dann nicht eingetreten sind.

Kutas: Ja, das ist so eine Sache mit der Phantasie und dem, was man kennt, vielleicht, sicherlich, sie hat nicht falsch etwas gedeutet, falsch ausgedrückt vielleicht, vielleicht sind die chemischen Waffen was anderes gewesen. Was sie aber noch nicht sehen konnte, weil vielleicht weiß sie gar nicht darüber Bescheid. Hat gewusst. Hat es gedeutet als chemische Waffen.

Bödenauer: Es ist auch, ich glaub ich hab ein paar Übersetzungen gefunden, die alle so anderen Deutungsnuancen,- Ich glaub, es ist besser, sie auf Bulgarisch zu lesen. Die Vorhersagen. Aber es ist witzig, na, wenn man es so liest, im Hinblick auf - Erleb ich das noch? Also so, es gibt so ne chronologische Berechnung, wo du dir denkst, aha, es könnt sich noch ausgehen, und nicht ahm. Es gibt, es gab einen Schweizer Philosophen, der ganz viel über Zeit und Raum geschrieben hat. Ganz unbekannter, Jean Gebbser.

Kutas: Jean Gebbser?

Bödenauer: Der eben von der Aufhebung von Raum und Zeit. Raum in- Der hat so Abschnitte beschrieben, die die Menschheit durchlaufen hat, den Archaischen, den Schamanischen, den Mentalen, und wir gehen jetzt grad über in den Ah, kop, wie nennt ers? In den Aperspektivische Zeit, glaub ich. Das ganz interessant, wenn dich Zeit interessiert.

Kutas: Mhm. Wie schreibt man seinen Namen?

Bödenauer: Gebser, ganz einfach, Gustav, Emil, Berta, Siegfried, Emil, Richard.

Kutas: Ok. Ich schreibs mir auf, und ich danke euch.

XII.3.4. Gespräch mit Matija Schellander, 25.02.2014

Befragter: Matija Schellander

Befragerin: Réka Kutas

Schellander: Improvisierte Musik ist auch so eine Sache finde ich. Weil: was ist improvisiert? Wo fängt das an?

Kutas: Ja.

Schellander: Zum Beispiel Fuckhead ist mir eingefallen. Kann man auch darüber reden, ob die was Improvisiertes dabei haben.

Kutas: Ich hab sie noch nie live gesehen.

Schellander: Bei denen ist es auch immer konzeptioneller geworden. Sollen wir jetzt einfach so dahinplaudern?

Kutas: Ja. Auf jeden Fall.

Schellander: Also diese Stücke, die ich da gemacht habe, um die es jetzt geht, die sind eigentlich komplett durchorganisiert und durchkomponiert. Und durchchoreographiert. Aber es hat trotzdem improvisierten Charakter, weil klar ist, was passiert, aber es ist natürlich nicht hundertprozentig klar.

Kutas: Ja, ja. Das ist absolut ein Graubereich.

Schellander: So wie die Performativität auch.

Kutas: Ja. Die Performativität. Ich mein, jede musikalische Performance ist eine Performance. Damit fängts schon an. Ganz einfach. Also, ok. Wie hast du begonnen, Musik zu machen?

Schellander: Überhaupt Musik zu machen?

Kutas: Ja.

Schellander: Wie weit zurück soll ich gehen? Weil die erste Erinnerung, die ich hab, an mein Musikschaffen ist, als ich eine Ukulele hatte mit vier oder sechs ungefähr. Und hab mit der Ukulele improvisiert und gesungen und mein Vater hat das aufgenommen.

Kutas: Wirklich?

Schellander: Ja. Die Kassette gibts noch und sie wird Verwendung finden in meinem nächsten Projekt.

Kutas: Das ist ziemlich gut.

Schellander: Und dann, am Rande erwähnt, der hat gesagt, das hört man auch auf der Kassette, 'Ah, jetzt spiel was gscheits, das ist ja schade ums Band.' Und dann hat er auf Stop gedrückt. Und dann gibt es ein Klavier bei meiner Oma, ein Pianino, und ich hab auf dem, weil ich viel Zeit bei meiner Oma verbracht hab nach der Schule, da hab ich auch improvisiert, eigentlich immer. Als Kind. Und sogar so überzeugend, dass meine Oma einmal gesagt hat: 'Ich hab gar nicht gewusst, dass du so gut Klavier spielen kannst.'

Kutas: Hat sie?

Schellander: Hat sie wirklich gesagt. Also, daraus schließe ich, dass ich was rüberbringen konnte. Ich hab natürlich nicht genau gewusst, was ich spiele an Harmonien und Tonhöhen oder Rhythmus, aber ich hab halt gegroovt, was auch immer das heißt. Ich war voll drinnen und es hat mir voll Spaß gemacht. Genau. Und dann, Musikschule, Blockflöte von meiner Mutter, und dann hat es geheißen, ich soll Klavier lernen, aber dafür muss ich eben Blockflöte zuerst lernen. Und dann hab ich Klavier gelernt, das hat mir überhaupt nicht gefallen, Keyboard eigentlich. Und ich hab es gehasst und hab damit aufgehört, und dann mit dreizehn oder zwölf hab ich Rockmusik gehört, und hab mir eine E-Gitarre gewünscht und auch bekommen. In der Schule gab es Bandversuche. Und dann war ich mit fünfzehn auf Punkrock unterwegs und hab den Matthias Kalo kennengelernt. Zuerst hab ich Schlagzeug gespielt in unserem Duo, weil wir keinen Schlagzeuger hatten, und dann hab ich E-Bass gespielt. Genau. Und dann hat meine Mutter gesagt, wenn ich E-Bass wähle, muss ich auch Unterricht nehmen. Und dort hab ich einen Kontrabass gesehen, den probiert, hab den gestrichen, und hab ich diese Vibrationen gespürt, und den Sound, und wie das alles im Raum steht und so, und am Körper die Vibrationen. Deswegen bin ich beim Kontrabass gelandet. Und hab mich dann auch begonnen für Jazz zu interessieren, und hab Charlie Mingus und Charlie Hayden-Platten

geschenkt kriegt hab. Die haben mir total gut gefallen, und deswegen bin ich auch beim Kontrabass geblieben. Und dann hab ich verschiedenste Formen von improvisierter Musik gemacht. Komplett frei improvisiert mit einem Freund, und mit einem anderen Freund auch Jazz-artiger. Workshops hab ich dann gemacht, und hab irgendwann gewusst, ich muss so etwas machen. Ohne zu wissen, was das heißt, professionell. Da war ich Siebzehn. Ich hab Aufnahmeprüfung gemacht, und hab studiert, ab dem Jahr Zweitausend.

Kutas: Alright.

Schellander: Und da fällt mir ein, weil wir über Performativität reden, Martin Höck hat der geheißt, mit dem haben wir improvisiert, frei improvisiert. In der Zeit hab ich übrigens einen Workshop beim Franz Hautzinger gehabt, was auch ziemlich interessant war. Und beim Jamaaladeen Tacuma-

Kutas: Wer ist das?

Schellander: Das ist ein E-Bassist aus Philadelphia, der mit Ornette Coleman gespielt hat, in den Achtzigern, und jetzt mehr oder weniger so Free-Funk spielt. Aber der ist, der hat mir, der hat mich sehr beeindruckt. Voll starke Energie, voll interessant, was der erzählt hat, und wie eben sein Zugang zur Musik und so weiter. Hat mich voll motiviert. Ja. Und mit dem Martin, da haben wir ein Konzert gehabt, eben, da waren wir zu dritt, es war ein bissl Hippie-mäßig angehaucht, ich eh nicht so wirklich, aber die andern beiden, und wir haben bei diesem einen Konzert, uns die Gesichter angemalt. Ich hab mein Gesicht komplett schwarz angemalt, und die anderen ganz weiß. Das kann man auch erwähnen, in diesem Zusammenhang.

Kutas: Total! Und wie war das?

Schellander: Der Effekt war dann so wie, als hätte ich eine Sonnenbrille auf. Also eben, ich hab mich mehr getraut, war irgendwie versteckt. Sonst muss ich aber sagen, Auftreten war immer furchtbar für mich. Ja, das war stressbehaftet.

Kutas: Warst du nervös?

Schellander: Ja, nervös, ja. Viele Leute sehen, hören.

Kutas: Was für Auftritte?

Schellander: Egal was. Auch Referate in der Schule, fürchterlich. Aber auch so Konzerte. Begonnen, dass es so furchtbar ist, glaub ich, hat das in der Volksschule. Da hab ich einen Clown-Workshop gemacht, und die haben mich ein bissl auflaufen lassen, weil - da ich wollte da eigentlich nicht mitmachen, und dann haben sie mich trotzdem bei der Abschlussveranstaltung auf die Bühne gezwungen, ohne Maske, und dann haben die Schauspielerinnen die, die Clowns waren, gesagt, na, das war nichts. Aber gut. Ich war bei Auftritten immer so, es war nicht so lustig.

Kutas: Aber das muss sich irgendwann geändert haben.

Schellander: Es hat sich geändert. Es hat immer damit zu tun gehabt, wenn ich das Gefühl gehabt hab, ich kann etwas nicht gut genug für meine Ansprüche, dann hab ich mich nicht so gut gefühlt. Beim Auftreten.

Kutas: Mhm.

Schellander: Was wahrscheinlich logisch ist.

Kutas: Logisch.

Schellander: Genau, und ich glaub, der Knackpunkt, wo ich das so richtig genossen hab, war mein Bogenstück 'ich wär so gern eine hummel, ...'. Weil, ich hab davor schon Solo-Konzerte gehabt, so allein auf der Bühne, und ein Set quasi, aber das war elektronische Musik, mit Synthesizer und Laptop, und da kann man sich gut dahinter verstecken, das geht von alleine auch, im Zweifelsfall. Aber, das Bogenstück war dann eigentlich mein erstes Konzert, so allein auf der Bühne, mit akustischem Instrument, und dann nicht einmal mit Kontrabass in der Hand, sondern nur mit den Bögen, und, da bin ich dann schon über mich hinausgewachsen, kann man sagen, weil ich hab das eingereicht aus einer Laune heraus, also, ich hab spontan eine Idee gehabt, und hab die eingereicht, und die wurde ausgewählt bei den Klangmanifesten, und dann hab ich ein halbes Jahr Zeit gehabt, darüber nachzudenken, was ich da mache, oder das zu entwickeln und das hab ich dann auch wirklich gemacht. Ich war ja zu der Zeit in Berlin, und hab mich sehr viel mit diesem Stück beschäftigt, wie das funktioniert. Und hab das entwickelt. Und hab Videos von mir selber gemacht, und hab das extrem gut vorbereitet, und konzipiert, diverse Versionen verworfen, bis es dann das geworden ist, was es war, und bin dann auf die Bühne gekommen, und hab genau gewusst, wie das geht, was passieren wird, wie das aussieht, was ich mache, wie das klingt, alles. Es war ganz klar,

und ich hab das gespielt, und dann war ich so in einem Zustand, den du sicher kennst, wo man was tut, aber gleichzeitig tut man es nicht bewusst, und es funktioniert total gut, es ist ein super Gefühl einfach, und die Aufmerksamkeit ist im Raum, überall, beim Ding selber, gleichzeitig, und das hat mir sehr gut gefallen. Und auch das Stück, bin ich nach wie vor sehr stolz drauf, es ist, wie alt ist das jetzt, zwei Jahre? Zweieinhalb? So lang sollte das Stück schon halten, aber immerhin trotzdem. Und das ist auch als Rückmeldung vom Publikum gekommen. Das ist am Besten angekommen von allen Sachen, die ich bisher gemacht hab.

Kutas: Eine Grenze.

Schellander: Eine Grenze?

Kutas: Übersritten, gewissermaßen.

Schellander: Ja. Schon, sicher. Ich hab prinzipiell immer, wenn ich Musik gemacht hab, versucht, etwas zu machen, wo ich denke, das ist richtig. Das stimmt. Für mich. Ohne darüber nachzudenken, was ist das, also hm, im Sinn von - ist das jetzt, äh, passt das jetzt-, also ich hab früher auch Sachen komponiert, irgendwie. Aber passt das jetzt, in der Form von, einer Jazzkomposition, ist das was anderes, brauch ich so, irgendwelche Regeln, dies halt so gibt. Ich hab da immer nur geschaut, dass es mir gefällt. Einfach. Aber bei diesem war das nochmal auf einer anderen Intensitätsstufe, weil ich da eigentlich eine Geschichte über mich selbst erzähle. Über diese Phase, in der ich grad war, in meinem Leben. Wie man sehr deutlich aus dem Titel herauslesen kann, und der Titel ist so ein bissl poetisch, und das Stück an sich ist sehr streng irgendwie, in der Form, obwohl ich das immer ein bissl anders spiele, je nach Raum. Es ist sehr durchorganisiert und durchdacht, aber es erzählt eben die Geschichte, mit dem Titel. Und dazu gekommen bin ich überhaupt so, dass ich mir gedacht hab, erstens möchte ich mal konkret was erzählen über mich, das über etwas Abstraktes hinausgeht-

Kutas: In der Nachricht?

Schellander: Was?

Kutas: In der Message?

Schellander: In der Message. Ja. In der Message. Message im Sinn von-

Kutas: Also im Inhalt.

Schellander: Im Inhalt.

Kutas: Inhaltlich, einfach.

Schellander: Ja. Also ich hab geschaut, dass es für mich ableitbar ist, dass es ganz klar meine Geschichte erzählt, ich hab das da reingepackt, aber auch, es ist nicht wirklich ableitbar, was ich mir wirklich gedacht hab. Vermute ich zumindest. Das war mir schon wichtig, weil ich möchte jetzt keinen Roman erzählen, also keine Geschichte, kein Märchen, keine Story, sondern irgendwas transportieren-

Kutas: Es ist ja offen.

Schellander: Ja, genau. Ja. Genau, und ich wollt etwas, was über abstrakte Klänge hinaus geht, und etwas erzählt. Ein Kontext, das war mir total wichtig. In der Zeit hab ich auch meine Solo-CD gemacht

Kutas: Die was-CD?

Schellander: Meine Solo-CD, mit elektroakustischer Musik. Das ist auch so ein bisschen ein Konzeptalbum, und jeder Titel von diesen sieben Tracks ist eine Referenz auf dystopische Science-Fiction. Film oder Literatur. 1984 von George Orwell, und Fahrenheit 451, auch diverses von Philip K. Dick. Und das nur am Rande erwähnt. Wenn man jetzt die Titel wegnimmt, und sich diese Musik anhört, ist es elektroakustische Musik, relativ abstrakt, würd ich sagen, man kann ungefähr erkennen, wo die Klänge herkommen, aber es ist nur Musik. Und mit dem Titel und dem Cover auch wird was erzählt. Und das find ich gut. Das wollt ich von Anfang an erreichen, dass man irgendwas mehr erzählt dadurch. Und wenn zum Beispiel Laibach, diese Gruppe aus Slowenien, die Popgruppe, oder Industrial, oder wie auch immer man das nennen möchte, Rockband, auf der Bühne daherkommt, aber eben in Uniformen, ist es ein Theaterstück eigentlich, was die aufführen, und mit den Covers, und mit den Texten, da kann man stundenlang darüber reden, was da alles drinsteckt, und die transportieren eben auch irgendwas. Und über den Sound auch.

Kutas: Ja.

Schellander: Und der Sound an sich, ohne Text, ohne Titel, ohne Kontext. Man kann das nicht wissen, was das transportiert. Oder kann man das? Das ist die Frage. Aber in der Phase wollt ich einen Kontext zu meiner Musik schaffen. Ich hab auch einmal darüber nachgedacht, es

wär eigentlich super, ein Buch zu schreiben. Fiction.

Kutas: Hm, hm.

Schellander: Aber - das ist nicht das Medium, das ich benütze im Endeffekt-

Kutas: Vielleicht später.

Schellander: Vielleicht später. Ich mach ja auch gerne Klänge, oder Musik. Und bei diesem Bogenstück, da kommt jemand auf die Bühne, und es ist irgendwie auch ein Konzert, aber es ist auch eine Performance, im Sinn von Performance, wie Performance-Art. Aber es ist beides nicht so wirklich. Es ist irgendwo dazwischen und das find ich so spannend, bei diesen Sachen. Und auch bei diesem anderen, wo ich im Kreis geh, gibt es verschiedene Aspekte, die mir da wichtig sind. Klang ist da total wichtig, aber auch die, ja, die Choreographie, im Endeffekt-

Kutas: Du hast auch mit dem Licht was gehabt.

Schellander: Ja, mit dem Licht hab ich ein bissl so Versuche gemacht, weil sich auf dem Kontrabass das Licht spiegelt, aber im Endeffekt ist es dabei geblieben, dass es nur ein weißer Spot ist, der aber einen ziemlich starken Schatten wirft. Und ich hab rausgefunden, dass es am Besten ist von leicht vorn. Da gibts am Boden Schatten und es gibt hinten Schatten, und so ist es auch ein Schattenspiel.

Und mit diesem Bogenstück, so hats begonnen, und dann bin ich im, ja. Bin da rausgetreten quasi schon, so für mich selber, so aus dem Musiker, rein-Musik, komm auf die Bühne, spiele Musik, und hab was anderes gemacht.

[...]

Kutas: Mhm.

Schellander: Ja, das auch, weil die, wenn wir jetzt drüber reden, wo fängt das an, was ist die Performativität bei einem Musiker, wie mir zum Beispiel. Aber es eine Art Grundverständnis, oder einen Art Neutralzustand, also hat für mich gegeben davor. Ich geh auf die Bühne und spiel eine Konzert, und so passiert das. Aber bei dem Bogenstück hab ich eindeutig was anderes gemacht.

Kutas: Und es war dir vorher klar, oder währenddessen?

Schellander: Ja. Ja, klar. Sicher. Angfangen hat das in der Entwicklungsphase. Die Idee war schon sehr stark etwas zu machen, nur mit den Bögen. An Musik. Oder an Sound. Das war schon der Ausgangspunkt, eigentlich. Und mit dem Titel eben, der Aspekt, eine Kontext zu erzeugen, eine Geschichte zu erzählen. Dass das dann so stark in Richtung Performance geht, das hat sich dann im Laufe der Zeit herausgestellt. In der Vorbereitungs- und Entwicklungsphase.

Kutas: Und die anderen Stücke?

Schellander: Also des Kreisstück und das Bogenstück, und das Dritte, dann diese drei Sachen sind jetzt eine Art Einheit für mich, also man kann sie auch getrennt spielen, finde ich, aber sie gehören auf eine Art zusammen. Und rein auf der klanglichen Ebene, diese Rausch-, diese Impulse, die ziehen sich durch in diesen drei Stücken, auf diversen Ebenen. Und auch Übergänge, also Crossfades, die ziehen sich durch, und dass es mehrere Rhythmen gleichzeitig gibt, dass sich ständig was ändert, aber wenn man einen Schritt zurück geht, ist es immer dasselbe. Und auch das Körperliche daran. Also vor Allem das Kreisstück, das geht an körperliche Grenzen. Ich versuch bei dem immer alles so schnell wie möglich im Kreis zu gehen, und auch maximal Sound herauszuholen mit dieser Präparierung, die ich da verwende, und die Schritte möglichst stark zu haben. Also das sind die klanglichen Aspekte, aber es ist auch der Aspekt, jemand gibt da alles auf der Bühne und es geht auch darum, kipp ich jetzt um, oder nicht.

Kutas: Bist schon umgekippt?

Schellander: Bitte?

Kutas: Bist du schon mal umgekippt?

Schellander: Nein.

Kutas: Was genau ist das Dritte Stück?

Schellander: Das Dritte heißt Matija Schellander 2012. Ja, kurz erklärt, da hab ich, also die Saite, die tiefe Saite ist auf die Raumfrequenz gestimmt, also wos halt maximal Klang gibt, und die anderen Saiten sind in Logik zu dieser Saite gestimmt, so dass sie mitvibrieren, das ist

a bisschen wie bei dem Eliane-Radigue-Cello-Stück. Die vibrieren mit und man kann die irgendwie halt mit den Fingern und so weiter halt blockieren, und ich schieb die Saite, die A-Saite zu E-Saite hin, so, dass es diverse Vibrationsklänge gibt, ähm. Und es ist mehr oder weniger ein Drone. Und irgendwann kommt zu diesem Drone auf der Seite von, auf der Zarge wird gestrichen auch, also ich streich halt diesen Drone, und dann mach ich so ksch-, ksch. Und dieses ksch wird immer länger, und irgendwann wird dieser Drone unterbrochen, und der Drone wird immer kürzer und das Rauschen wird immer länger, und das wird, das ist der Crossfade. Am Schluss ist nur mehr Rauschen und kein Drone mehr. Eine Metamorphose. Ja. *Kutas*: Alles klar.

[...]

Schellander: Und es gibt auch noch ein anderes Stück. Das heißt: 'Ohne mich wär alles noch viel schlimmer'.

Kutas: Ja. Ich würd gern dazu mehr wissen.

Schellander: Das habe ich gemacht für das Reheat-Festival. Das Thema war Blödmaschinen. Die Ausschreibung war so, dass es diverse Titel zur Auswahl gab. Die waren alle aus einem Buch über Blödmaschinen. Und Blödmaschinen sind Medien, Fernsehen, Radio, und so weiter, Sachen, Internet wahrscheinlich auch, die laut diesem Buch die Gesellschaft verblöden. Und ein Titel aus dieser Liste war eben 'Ohne mich wär alles noch viel schlimmer'. Und, kurz erklärt, ich hab aus Radio und Internet Sachen gesampelt. Aus Talkshows, diversen dummen Sendungen und Popsongs, die 'ohne mich', bzw. 'ohne dich' im Titel haben. Und das alles hab ich zusammen collagiert zu einem 8-Stunden-Tape. Und das hab ich abgespielt über einen Lautsprecher, der in einem Lehnstuhl eingebaut war, und hab mich davor gesetzt. Und das war so gebaut, dass wenn man davor sitzt, dämmt man diesen Lautsprecher ab, und jemand, der draußen steht, hört kaum mehr was. Ein bisschen was hört man, weil es ist nie perfekt natürlich, aber wenn man das nicht dämmt, ist es eindeutig viel lauter, und viel nervender, so dass man sich kaum unterhalten kann. Aber wenn jemand da sitzt, dann geht es. Und das war am Reheat-Festival, acht Stunden, bin ich dort gesessen, ein wenig abseits von dem ganzen Geschehen. Der Gedanke war: Ich, als Person, als Performer, stellvertretend für das ganze Reheat-Festival, deswegen hab ich auch ein Reheat-T-Shirt angehabt, und eigentlich für alle, die Kunst machen, nehmen einen Platz ein für unsere Gesellschaft, der-

Kutas: Ein Filter.

Schellander: Der sonst aufgefüllt wär durch Schlechtes.

Kutas: Lauter Schlechtes.

Schellander: Ja, ja. Das war mein Gedanke und ich bin dann dort gesessen, und es war relativ entspannt und die Leute sind ständig kommen, und haben gefragt, was das ist, ich hab sie auch probieren lassen, aber es war ein Missverständnis oft, dass es eine Installation ist, wo man sich hinsetzt, so wie ein Massagstuhl oder sowas.

Kutas: Vibrationen.

Schellander: Genau, der, der da sitzt, oder die, die da sitzt, ist Publikum, haben die Menschen gedacht. Das ist es aber nicht. Es ist nicht Publikum, es sind Ausführende.

[...]

Kutas: Wie ist es mit Konzertkleidung?

Schellander: Ja. Ja, das ist ein Thema. Weil es gibt ja den Spruch 'Don't dress for the stage', so aus dem Bank herauskommend, 'Don't dress for the stage', aus Bank-

Kutas: Aus dem Bankbereich?

Schellander: Nicht Bank, sondern Punk.

Kutas: Punk.

Schellander: Ja. Und meine ersten Konzerte waren als Punkband. Es ist natürlich ein bisschen lustig, weil das ist ja irgendwo auch eine Kostümierung, so wie Punks sich anziehen. Es ist eigentlich alles eine Kostümierung, so. Im Endeffekt. Und wenn man jetzt auf die Bühne geht, das hängt natürlich vom Kontext ab, aber ich überleg mir des schon. Und wenn ich jetzt zum Beispiel, es kommt immer auf den Kontext an. Was ich mach. Bei diesen Solo-Sachen, ist, hab ich jetzt kein bestimmtes Ensemble, dass ich immer anziehe, sondern es ist, je nachdem. Aber

es ist, ich überleg mir das schon. Genau. Und natürlich ist es, was weiß ich. Bei Wien Modern hat Low Frequency Orchester gespielt, im Porgy&Bess zwar, aber es war Wien Modern, und dann wurde ausgemacht, wir ziehen uns alle schwarz an. Um ein einheitliches Ensemble zu symbolisieren. Und dann gibts auch natürlich die Improvisierte-Musik-Konzerte, wo das irgendwie, das Individuum. Der persönlich Ausdrucks-Ding irgendwie, das ist halt sehr wichtig in dieser Weise, von Konzerten, oder Szenen, und da gibt es das natürlich nicht, dass man sich das ausmacht. Es gibt es natürlich schon auch. Aber es ist keine einheitliche Kleidung. Weils ja auch keine einheitliche Musik ist, was weiß ich. Naja, das transportiert im Endeffekt.

Kutas: Ja, ich ähm. Das. Über das haben wir eh mit der Susanna und der Brigitta halt voll geredet. Öh, dass es ein bisschen so einen Code gibt, äh, es ist einfach Understatement.

Schellander: Ja.

[...]

Kutas: Und verkleiden? Hast du jemals, musstest du jemals?

Schellander: Nein.

Kutas: Wirst du jemals.

Schellander: Ich habs in nächster Zukunft einmal nicht vor. Mich zu verkleiden. Obwohl, was heißt verkleiden?

Kutas: Sich eine Maske anzuziehen. Also Nicht-Alltag.

Schellander: Also sich so wirklich extrem verkleiden, so mit Maske oder Kostüm, hab ich jetzt nicht vor.

Kutas: Hast du in normaler Kleidung gespielt, bei dem Dschungel-Stück?

Schellander: Dschungel? Ihr?

Kutas: Im mit der-

Schellander: Ja, na da-Stimmt, ja ok. Stimmt. Da hab ich mit der Katharina. Ähm, nein, da haben wir so Kostüme gehabt. Also son Overall. So, so ein Teddybär-Overall. Also mit Kapuze und so. Aber das war ein Theaterkostüm. Ja. Für dieses Kindertheater. Ja, eindeutig.

Kutas: Ja. War das besser, lustiger? Also, nicht besser, aber-

Schellander: Ja, es war schon besser, weil das da ganz klar Sinn gmacht hat, weil mh, es ging ja um die Schauspieler, und die Kinder und den Zauber, für dieses Kinderstück, dieses Märchen, quasi, zu erzeugen. Und das war halt so inszeniert und insofern hat das Sinn gemacht, wenn wir schon auf der Bühne sind, dass wir da nicht rausfallen, sondern auch irgendwie dazuhören, so. Aber es ist, von der Bühnenbildnerin, oder vom Regisseur wurde es so bestimmt. Es war nicht meine Produktion. Ich war da nur Musiker. Bei dieser Produktion.

Kutas: Gabs da auch irgend so einen performativen, etwas, was ihr machen musstet?

Schellander: Die Katharina ist einmal auf der Bühne, und hat, weil das, das, du warst dort, oder? Sie hat einmal auf diesen Blumentöpfen, die Teil des Bühnenbilds waren, getrommelt. Aber ich, ich nicht.

Kutas: Und es war, es ist alles glatt gelaufen.

Schellander: Glatt gelaufen?

Kutas: Ihr warts Musiker, ihr hattet eure Aufgaben.

Schellander: Ja, die Musik haben wir uns ausgedacht, komponiert, unter gewissen Vorlagen vom Regisseur, während der Proben wurde die Beste ausprobiert, so es gab natürlich, ah, zum Beispiel die Aufgabe von der Katharina, dass sie halt, ahm, einzählt, weil die Kinder, die der Chor waren, in diesem Stück, quasi, haben gerappt, und für die hat sie einzählt, diesen Hip-Hop, den wir immer wieder gespielt haben. Und es gab halt Cues, auf den Text, so Stichwörter, so wie halt Theatermusik halt funktioniert, ja.

[...]

Schellander: Aber-

Kutas: Bitte!

Schellander: Na, i wollt nur sagen, diese-, wenn jetzt die Grenzen, also, ja, so auf der Bühne, Instrumentalist - gibts, wo fängt das an, eben, was ist, und wo ist die Grenze zwischen das Instrument spielen, und Performance. Weil, wenn man sich jetzt vor allem klassische Musiker

anschaut, die, die so, sich bewegen, irgendwie so mit dem Kopf irgendwie, aber das ist eine Frage des Dirigierens, auch, bei Kammermusik. Sehr. Es ist aber auch so, wenn sich Leute selber dirigieren. Irgendwie, Spannung erzeugen, und dann das spielen erst, so sich vorstellen was gespielt-, in der Mimik kommt des schon rüber. Auch in improvisierter Musik, Joëlle Léandre, zum Beispiel fällt mir da ein. Die hat, der spielt im Kopf, also in Gesicht- und Körpersprache alles ab, was sich in der Musik auch abspielt. Da ist eben auch die Frage, wie viel, ja, was, weil ist es vielleicht, dass es über das Instrument spielen hinaus geht? Was dann Richtung Performance deutet?

Kutas: Mhmhm.

Schellander: Oder ist es, kann man, weiß ich nicht. Ja. Und. Na, weil so Mimik, und so, so manches mal, und Gestik, ist oft bei Musikerinnen sehr stark ausgeprägt, oder Musikern. Schlagzeuger. Die den Kopf verdrehen, bei jedem Schlag. Was ist, ja. Ist das jetzt. Weiß nicht. Rockmusiker machen das zu Show dann auch. bewusst. Oder machen sie das unbewusst?

Dass, einfach-

Kutas: Oder machens vielleicht auch manchmal Impro-Musikerin oder Musiker zur Show?

Schellander: Ja, sicher. Aber manche machen das wahrscheinlich auch, um besser zu spielen. Oder besser rüberzubringen, die Spannung zu erzeugen.

Kutas: Das ist mein, was ich annehme, wenn ich jemanden sehe. Im Idealfall. Jemand macht es nicht, weil es geht um Theaterspielen, sondern es geht um Musik. Aber, was die Susanna so gesagt hat, ist halt, dass sie extrem-. Sie hat auch eine Solo-Performance, und da hat sie so fünf Teile, und dazwischen geht sie herum.

Schellander: Ich hab es gesehen, bei uns in der Ruprechtskirche. A-e-i-o-u, aber in anderer Reihenfolge ist der Titel.

Kutas: Ich habs nicht gesehen.

Schellander: Ah, ok.

Kutas: Auf jeden Fall, sie hat gesagt, sie hat extra, wenn sie geht, hat sie einen anderen Sound, den sie abspielt. Der währenddessen abgespielt wird.

Schellander: Der abgespielt wird? Wie abgespielt?

Kutas: Zum Beispiel ein Metronom hat sie einmal. Oder Soundfiles. Hat sie gesagt. Das hat sie erwähnt. Damit nicht die Schritte Teil der Performance werden.

Schellander: Ah, stimmt. Stimmt, ich kann mich erinnern.

Kutas: Ich fand das einen total interessanten Ding.

Schellander: Also die, hat sie gemeint-

Kutas: Ihre Schritte.

Schellander: Der Sound von den Schritten. Der Klang. Oder das Gehen.

Kutas: Damit sie nicht-

Schellander: An sich, als optische-

Kutas: Das Gehen als Klang, und optische Dings, dass es nicht, dass sie nicht in dieses, sich unangenehm-Fühlen kommt, weil sie das Gefühl hat, alle Blicke sind auf ihr, und sie muss jetzt etwas repräsentieren. So. Hab ichs verstanden.

Schellander: Ja.

Kutas: Aber du hast die Schritte benutzt. Den Klang miteinbezogen.

Schellander: Ja gut, bei diesem Kreisstück ist es, ja sicher. Das ist-

Kutas: Nja, du sagst, ja sicher.

Schellander: Ja, na, ich sag ja sicher, weils halt nicht zwischen Stücken ist, sondern das Stück besteht aus den Schritten. Insofern ist es, ist es, ja, das ist, bewusst-

Kutas: Aber man könnte auch sozusagen die-

Schellander: -gemacht.

Kutas: Ich mein, Schritte zwischen den Stücken von der Susanna. ich habs ja nicht gesehen, aber, es könnte sozusagen alles ein Stück sein.

Schellander: Ja.

Kutas: Ich würds so machen. Vermutlich.

Schellander: Ja. Ja. Also so sehr ins Detail, es ist jetzt auch schon ein bissl länger her. Seit ichs gesehen hab, genau, was kann ich nicht sagen, ja sicher, ich kann jetzt nur zum Beispiel über meine Solo-Performance sagen, ich wechsele ja zum Beispiel zwei-. Ich komm auf die Bühne. Hab die Bögen in der Hand. Meistens schon, dann spiel ich das Bogenstück, wo ich stehe, zuerst, und dann geh ich in die Knie, und arbeite am Boden, und in verschiedenen

Positionen am Boden und am Bass, und steh dann wieder auf, geh auf die Position, spiel es zu Ende, und dann ist es zu Ende; dann leg ich die Bögen hin, gehe zu meinem Kontrabass der dort liegt, nehme ihn, und geh wieder zur Position, wo ich vorher war, und dann beginnt das Stück. Und, also diese Wechsel, die hab ich mir schon überlegt, wie ich die mache, genau. Mhm. Aber ich find, da irgendwas kaschieren zu wollen, irgendwie, das würd keinen Sinn machen. Weil, das gehört dazu.

Kutas: Ja. Zum Leben. Von einem Platz zum anderen kann man nicht fliegen.

Schellander: Naja, es geht nicht anders. Insofern mach ich es bewusst.

Kutas: Es ist eine funktionale Bewegung.

Schellander: Ja, ja.

Kutas: Aber trotzdem, dir ist bewusst, dass es, du bist auf der Bühne, die ganze Aufmerksamkeit-

Schellander: Sicher. Ich hab mir auch Feedback geben lassen von einer Choreographin.

Kutas: Oh-

Schellander: Auch speziell, aber unter anderem auch, über, wie das zwischen diesen drei Teilen funktioniert.

Kutas: Was hat sie gesagt?

Schellander: Sie hat gesagt, dass es Sinn macht, dass es keinen Applaus gibt, zum Beispiel dazwischen, weil das stört, das Bühnengeschehen, und dass es eindeutig klar ist, dass ich das sehr effizient mache, und so weiter, und würde das jetzt noch nahtloser gehen, wär das jetzt so aus tänzerischer, oder choreographischer Sicht besser, aber: Es geht dann nicht schneller. Oder effizienter, oder so. Insofern hab ich das eh als - genommen. Dass ich jetzt, äh, keine Tanz-Ausbildung in irgendeiner Form oder so genossen habe, ist klar, deswegen kann ich jetzt nicht irgendwie-

Kutas: Machts nicht soviel Sinn-

Schellander: Ja, ich kann nur das verwenden,

Kutas: -zu posen.

Schellander: -was ich, was ich hab, kann. Und das kann ich halt ständig weiterentwickeln. Aber jetzt irgendwie, ja, eben, etwas zu posen, oder zu schau-, Schau zu spielen, oder sowas, mach ich nicht. Das ist mir schon, ja, das ist wichtig. Weil in diesen Stücken eigentlich alles, was ich mache, hat auch klangliche Gründe.

Kutas: Ja.

Schellander: Das ist schon wichtig.

Kutas: Was nochmal, was noch so ein Thema war, ist dieser Zustand, ein, der spezielle Zustand, wenn man auf der Bühne ist. Im Gegensatz zum Zustand, wenn man nicht auf der Bühne ist.

Schellander: Wenn man nicht auf der Bühne ist.

Kutas: Also, wie-

Schellander: Also, was anders ist, oder?

Kutas: Wie du das – Was dir das gibt?

Schellander: Ja, das ist schw-, das ist eine schwierige Frage. Weil. Wenn man jetzt so wie wir jetzt da im Kaffeehaus sitzen, das ist auch anders, als zu Hause. Aber das Publikum ist der Unterschied. Oder die Kamera, wenn man ein Video dreht, oder so. Aber oder Photos schießen lässt. Es ist irgendwie ein Kommunikation findet automatisch statt. Glaub ich.

Kutas: Ja. Was ist das für eine Art von Kommunikation, wenn so viele Leute, zum Beispiel im Publikum sind, und die ganze Aufmerksamkeit liegt auf dir.

Schellander: Im Idealfall ist es so, ich erzähl was, und, ah. Ich erzähl was. Glaub ich. Glaub, das kann man so beschreiben. Vor allem bei den Solo-Sachen, wo ganz klar ist, es gibt keine Leute, oder sowas auf der Bühne, es ist irgendwie, oder an Film. Wo Aufmerksamkeit, sich verteilt. Da ist es halt am Stärksten, am Deutlichsten. Dann auch, der Raum gehört mir. Es ist schon so a Gefühl. Ich kann das jetzt, es hängt auch von mir ab, ob ich jetzt das behalten kann. Oder ob das an Sinn macht, dass ich jetzt die Aufmerksamkeit bekomme. Aber es geht dann, es geht dann echt um das, was ich zu sagen hab, zu sagen im übertragenen Sinn, natürlich, aber, es ist, es ist ganz speziell. Das ist schwer zu beschreiben. Es gibt übrigens ein Forschungsprojekt auf der Musikuni, von, von Johannes Steiner, der das untersucht, was passiert mit Menschen auf der Bühne, wenn sie performen, und da bin ich, da werd ich untersucht. Weiß nicht, wie genau das passiert. Das ist am 4. Mai. Vor Publikum natürlich. Die

Lisa Kortschak auch. Sonst weiß ich nichts.

Kutas: Was wird gemacht? Also wie?

Schellander: Ich weiß es nicht genau. Er hat es mir nicht gesagt, es ist geheim. Ja, er hat mich letztes Jahr im Sommer eingeladen, dazu, und er hat gesagt, er kann mir noch nicht mehr erzählen, weil er verhindern möchte, dass das irgendwie rauskommt. Oder, ja. Bevor die Studie aus ist.

Kutas: Also darf ich das auch nicht weitererzählen.

Schellander: Publiziert ist. Na, das schon.

Kutas: Die Methode.

Schellander: Die Methode weiß ich nicht. Ich weiß auch nicht, wieso, warum er so ein Geheimnis wirklich drum macht, aber-. Vielleicht will er mich auch nicht beeinflussen, vorher. Das kann auch sein. Aus wissenschaftlichen Gründen, keine Ahnung. Kann ich dir nicht sagen. Weil wenn er mir sagt, ich krieg so Sensoren, und es wird mein Puls gemessen, dann kann ich mich irgendwie vielleicht drauf einstellen. Vielleicht nimmt das einen Einfluss, weiß ich nicht. Vielleicht, weiß ich nicht.

Kutas: Kannst dich entweder schon ein halbes Jahr vorher drauf einstellen, oder zwei Minuten.

Schellander: Damit ich gute Werte hab.

Kutas: Zum Beispiel. Spannend. Interessant. Auf jeden Fall, dieser Zustand, ich mein, eben, das sind so gemeine Fragen, weil ich mein, ich kanns auch-, ich weiß, was du meinst-

Schellander: Aber es zu formulieren, ist halt, ist für jeden a bissl anders.

Kutas: Ich hab auch gelernt, es zu genießen, ich glaub, anscheinend ähnlich wie du, weil wenn du nervös warst, aber dann irgendwann kann man es nehmen, und damit arbeiten.

Schellander: Es hat natürlich, es hat sich auch geändert, weil zum Beispiel, bei diesem, jetzt, letzte Woche Jeanne D'Arc, war ich auch ziemlich aufgeregt davor. Also nervös war ich nicht, ich war aufgeregt. Und das ist, es ist eher was Positives, oder es macht Spaß. Während, wenn man nervös ist, das macht nicht so Spaß. Und, da war das aber eher so, weil du kennst das Stück, des ist eineinhalb Stunden, fast, gleiches Tempo halten, gleichen Rhythmus, also gleichen Strich, gleichen Bogenstrich, mit sehr vielen Variationen, aber trotzdem immer sehr schwer, Beat. Es ist halt so körperliche Ausformung. Und da war eher die Aufregung, ob ich es durchhalte, ob ich es gut spielen werde, aber, aber diese Aufregung hat sich verlagert von 'Jetzt sieht mich wer', oder so, eher zu dem, wie mach ichs, und so weiter, Konzentration, ja. Natürlich, schon auch die Frage, wie viel Leute kommen, und wer kommt, kenn ich wen, und so, natürlich. Aber das ist irgendwie, das ist jetzt nicht mehr so. Also, es ist nicht so schlimm.

Kutas: Es ist nicht so schlimm.

Schellander: Nja, so so Psychologie und so, also Selbstvertrauen, und solche Dinge spielen in deiner Fragestellung schon eine große Rolle, hab ich das Gefühl. Also in der Fragestellung, es steckt ja in diesem Thema drinnen. Ich mein, dieser Aspekt. Weil du gsagt hast, bei den anderen Gesprächen ist es auch auf solche Sachen-.

Kutas: Ja. Ich hab das nicht gesteuert. Die Susanna ist gleich damit, irgendwie rausgerückt, die ist einfach, hat sich-, am Anfang hatte sie eine Band, wo sie immer verkleidet war, immer eine Maske angehabt hat, und sie hat gesagt, explizit, es hat ihr geholfen. Und dann hat sie noch gesagt, im Celeste, immer, die Regelmäßigkeit. Was mich interessiert, ist sozusagen diese, wohin entwickelt es sich, wo ist die Grenze, wie wird sie verschoben. Von, von wem, wie wird sie verschoben. Musik?

Schellander: Na, versteh noch nicht genau die Frage.

Kutas: Es gibt keine Frage.

Schellander: Na, oder den Gedanken.

Kutas: Ja. Es- Wo-, Wohin es sich ausbreitet. Es ist Musik, aber was wird noch miteinbezogen. Einfach das. Und sozusagen, wie, wo ist die Grenze: Ist es dann noch Musik, ist es Installation? Was hat es mit Performance zu tun? Ja. Solche Sachen, die man eh nie final feststellen kann, muss, aber es ist so ein, so etwas, wie eine Zeit-. Jetzt arbeitet ihr an diesen Sachen. Ich find das, ich ich ich kenne euch. Ich freundschaftshhch. Und, natürlich es spielt eine Rolle, weil ich so etwas mache.

Schellander: Ja.

Kutas: Ich finds spannend.

Schellander: Ja. Ich auch. Aber, es stimmt schon, natürlich muss man auch, ähm, also, es

spielt eine Rolle, wenn was Neues konzipiert wird, wie man dorthin kommt. Oder was man machen möchte, vielleicht. Aber ich glaub, der Punkt ist, für mich jetzt, dass es diese Möglichkeiten alle gibt. Und, welche Seite man stärker betont, in der neuen Arbeit, ist vielleicht von der Idee abhängig. Vom Inhaltlichen. Ursprünglich. Von der Ursprungsidee. Aber wie das Endergebnis dann ist, lässt sich schwer steuern. Aber das ist gut, vielleicht. Ja, weil wenn man, ich versuch immer, es so zu entwickeln, die Sachen zu entwickeln, wie sie Sinn machen, in sich. Es ist schwer zu sagen, irgendwie. Aber ich setz mich nicht hin, und sag: Ich möchte ein neues Performance-Stück machen. Weil das jetzt gut funktioniert. Das kann ich nicht. Wenn jetzt jemand kommt, und sagt, Auftragsarbeit für soundso. Es muss sowas sein. Es wird (sonst) sehr schwierig. Aber ich hab jetzt für November eine Einladung für ein Festival, ein 30-minütiges Solo-Konzert, quasi, das ist aber offen. Da hab ich vor, was Neues zu machen. Des ist offen eben. Vielleicht wird das wirklich, diesmal nur ein Konzert. Nur Musik. Weiß ich noch nicht. Aber die Möglichkeiten sind offen. Die Tür, also, ist offen.

Kutas: Vielleicht schreib ich noch eine Doktorarbeit. Wie es weitergeht.

Schellander: Wo schreibst du das jetzt eigentlich, auf der-

Kutas: Theaterwissenschaft.

Schellander: Theaterwissenschaft.

Kutas: Deswegen. Matija, danke!

Schellander: Gern. Ich danke auch.