

Intercorporeal Splits

seismograph

*Künstlerische Forschung
zur Medialität von
Stimme. Haut. Rhythmus.*

Daniel Fetzner und
Martin Dornberg (Hg.)

Mit Beiträgen von Jean-Luc Nancy, Klaus Theweleit, Christoph Tholen u. a.



plus Audio-CD



Intercorporeal Splits

*Künstlerische Forschung
zur Medialität von
Stimme. Haut. Rhythmus.*

Daniel Fetzner und
Martin Dornberg (Hg.)

Idee, Konzept und künstlerische Forschung: Daniel Fetzner und Martin Dornberg

Grafische Konzeption: Stefan Theiss

Layout, Bildbearbeitung und Satz: Daniel Fetzner und Phillip Hastigsputh

Coverfoto: Maurice Korbel

Lektorat: Rainer Höltschl und Vicky Graz

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung: Pozkal, Inowrocław

Audio-CD

Remix: Ephraim Wegner und Daniel Fetzner

Remastering: Ephraim Wegner

Gefördert durch die Helmholtz-Gemeinschaft Berlin,
Hochschule Furtwangen und Hochschule Offenburg

Im Text angegebene URLs verweisen auf Webseiten im Internet.

Der Verlag ist nicht verantwortlich für die dort verfügbaren Inhalte,
auch nicht für die Richtigkeit, Vollständigkeit oder Aktualität der Informationen.

www.openhouse-verlag.de

Copyright © Open House Verlag, Leipzig 2015

ISBN: 978-3-944122-09-0

Inhalt

Stimme.

Haut.

Rhythmus.

	Manual/Vorwort Daniel Fetzner/Martin Dornberg	9
	Einleitung Intercorporeal Splits Martin Dornberg/Daniel Fetzner	18
Stimme	Voice via Violin Kairo/Freiburg	
	Vorstudie PickUp Daniel Fetzner	54
	Voice via Violin Daniel Fetzner/Martin Dornberg	62
	Be-Finden Harald Kimmig	72
	Reflexionen Jan F. Kurth	80
	Sound-Körper-Stimme Michael Harenberg	82
Haut	Peau/Pli Freiburg	
	Faltungen Daniel Fetzner/Martin Dornberg	94
	Haut Martin Dornberg/Daniel Fetzner	106
	Nachbesprechung Graham Smith/Georg Hobmeier	116
	Essentielle Haut Jean-Luc Nancy	128
Rhythmus	Embedded Phase Delay Bangalore/Freiburg	
	Embedded Phase Delay Daniel Fetzner/Martin Dornberg	142
	Rhythmen. Dritter Körper Klaus Theweleit	152
	Rhythmische Tendenz Ephraim Wegner	176
Reflexionen	Hautnah: Intermedialität als Methode Marion Mangelsdorf	186
	Künstlergespräch mbody mit Michael Harenberg	210
	An zwei Orten fernanwesend sein Gespräch mit Christoph Tholen	226
	Bildteil	254
	Literaturverzeichnis	286
	Bildnachweis	294
	Autorinnen und Autoren	296
	Audio-CD	302

Manual/Vorwort

Daniel Fetzner/Martin Dornberg

Manual

»In der Nähe des Lärms, des Chaos, der tödlichen Unordnung entsteht das Neue.«

Michel Serres

Seit nun sieben Jahren arbeiten wir mit unserer Forschungsgruppe *mbody*¹ an inter- und transdisziplinären Projekten. Die gemeinsamen Wege führen nicht durch den homogenen Raum geordneter Dichotomien, sie suchen vielmehr Passagen der kreativen Unordnung und Störung (*Splits*). Umwege erhöhen die Ortskenntnis.

Unsere Projekte sind Ausdruck dieser Suchbewegungen. Sie bahnen kleine Pfade in ein unbekanntes Terrain, sind offen für Zufälle und Ver-Störungen, sie versuchen, bedeutsame Zwischenräume zu markieren und hodologische Mediosphären² zu schaffen. Die Projekte sind Streifzüge durch Medien und Milieus, die unsere Körper und ihre Umweltbeziehungen in eine zu untersuchende Form bringen.

Auf diesen Wegen arbeiten wir mit Mitteln der Live-Performance und der Improvisation, in deren Reflexion bedienen wir uns einer philosophisch-poetischen Sprache. Der Wellenreiter Doolittle verzweifelt in dem Science-Fiction-Film ›Dark Star‹ (1974) beim Versuch, eine Bombe an Bord seines Raumschiffs zu entschärfen. Der tiefgefrorene Commander Powell empfiehlt nüchtern: »Versuch es mit Phänomenologie, Doolittle. Sprich mit der Bombe!« Immer schön, wenn jemand zuhört.

Wir vertreten eine radikal umweltbezogene Sichtweise. Das vorliegende Buch kartographiert eine medienökologische Versuchsreihe, die innerhalb von drei Jahren realisiert wurde. In einer Zeit, in der Medientechnologien unsere Affekte losgelöst von unserem physischen Erleben analysieren und verwalten, in einer Zeit der Kybernetisierung des Empfindens und des »Imperativs der Interaktion« (Parisi 2013, 38) plädieren wir für eine Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung und des künstlerischen Denkens. Auf der Suche nach Evidenz möchten wir mit der hier praktizierten stilistischen Komplexität den Mono-Logozentrismus der wissenschaftlichen Forschung produktiv stören. Wir versuchen, mit dieser Publikation einen Ausdruck für unsere philosophisch-medialen Experimente zu

¹ Ein 2008 gegründetes Netzwerk von Tänzern, Philosophen, Medienkünstlern, Musikern, Neurologen und Soziologen – siehe www.mbodyresearch.de, gesehen am 21.11.2014

² Von gr. ὁδός, *hodós*, »Weg«. Der französische Medientheoretiker Régis Debray beschreibt das Zusammenspiel von technischem Medium, symbolischer Form und kollektiver Organisation mit dem Begriff der ›Mediosphäre‹.

finden, die assoziativ und transversal wie unser Denken sind und sich impliziten und künstlerischen Elementen der Erfahrung zuwenden. Die dabei eingesetzten Medien betrachten wir als Teil unseres Stoffwechsels – nicht zuletzt das vorliegende Buch. Man soll zwischen den Seiten nach Belieben vor- und zurückblättern, überspringen, vertieft lesen und flüchtig montieren – die Einleitung sei in jedem Fall zur Lektüre empfohlen.

»Was habt ihr denn jetzt eigentlich herausgefunden?«, werden wir häufig gefragt. Eine einfache Antwort ist uns leider nicht möglich. Wir beforschen einen Grenzbereich, an dem das sprachliche Ausdrucksvermögen an Grenzen stößt. Die knapp 270 Textseiten sondieren Ausschnitte unserer Experimente, in denen sich leibliche und mediale Erfahrungen miteinander verbinden.

Wir legen hier keine Mono-Graphie über die drei Themen *Stimme, Haut, Rhythmus* vor. Diese Begriffe sind vielmehr Ankerpunkte in einem theoretisch-praktischen Forschungsgeflecht, welches sie zusammen mit anderen durchqueren, um differenziertere endo- und exobegriffliche Verbindungen aufzubauen. Sie sollen als ›black boxes‹ im Latour'schen Sinn fungieren – durch die die Aktanten und beteiligten Netzwerke ein Stück weit identifizierbarer und prognostizierbarer werden (Latour 1987, 131).

Wir präsentieren auch keine abgeschlossenen Forschungsergebnisse, sondern lassen die Leser an Prozessen partizipieren, die eher Fragen aufwerfen als beantworten. Die hier dokumentierten Performances und die damit in Verbindung stehenden Texte, Bilder und Sounds sind von den beteiligten Akteuren in ihrer Ereignisdichte immer nur singular verstanden worden, wenden sich aber allgemeinen Erfahrungsmöglichkeiten zu. Durch das Buch und seine ›Plateaus‹ sollen sie im Wortsinn weiterentwickelt und kom/piziert, d. h. durch den Gebrauch erneut gefaltet und multiperspektiv werden.

Der beiliegende Datenträger ist eine auditive Verdichtung der Aktionen – gedacht z. B. für das Autoradio oder den MP3-Player. Videomaterial der Aktionen findet sich im Netz, von deutschen, ägyptischen und indischen Studierenden in Form gebracht und multiperspektiv erzählt.³

³ Siehe Videokanal zum Buch unter vimeo.com/channels/intercorporeal, gesehen am 21.11.2014

Vorwort

»Der glatte Raum ist ein Raum ohne Leitungen und Kanäle. Ein Feld verbindet sich mit einem besonderen Typ von rhizomatischen, nicht-euklidischen Mannigfaltigkeiten, die man nur erforschen kann, indem man auf ihnen entlanggeht.«

Gilles Deleuze / Félix Guattari

»An dem Spalt, an dem etwas als etwas erscheint (...) und der das, was ist, von sich selbst trennt, ist die Repräsentation durch das Mediale angesiedelt.«

Bernhard Waldenfels

Briefe, Telefon und andere Kanäle: Es gibt sicher vielfältige Methoden, sich mit anderen Menschen auf Distanz in Verbindung zu setzen. Seit einer Dekade bedienen wir uns dabei immer häufiger digitaler Livekanäle wie etwa Skype⁴, welche Entfernungen nicht einfach nur überbrücken, sondern einen neuen Typus der Verflechtung schaffen. Wie schon bei der Kulturtechnik des Telefonierens gibt es in dieser Topologie keinen physischen Puffer mehr zwischen dem Hier und dem Dort, kein Dazwischen und schon gar keine messbare Strecke für ein ›In-Between‹ im mediatisierten Raum.⁵

Gleichzeitig greifen die Versprechungen einer neuen Unmittelbarkeit der ›ubiquitous media‹ von ›intelligent environments‹ zu kurz – vielmehr haben wir es gegenwärtig mit einer Priorisierung der Vermittlung zu tun. Die Kernfrage ist, wie sich die Beziehung von Individuum und Milieu in Form technischer Gefügebildungen neu in Beziehung setzt (vgl. Hörl 2013, 122 f.).

Die in diesem Buch dokumentierten Skype-Performances fokussieren nicht auf die trennenden Momente der handelnden Subjekte und ihrer Medien, sondern verfolgen eine radikal techno-ökologische Sichtweise. Im Kern untersuchen wir erweiterte Phänotypen⁶, die durch das fortlaufende Parasitiert-Werden unserer Organismen durch die elektronischen Kanäle entstehen. So gesehen verbinden sich via Skype keine getrennten Personen und Orte, sie bilden vielmehr über die Präsenzerfahrung von Stimme, Haut und Rhythmus

⁴ Skype wurde 2003 auf den Markt gebracht, aber erst 2006 mit einer Videofunktion ausgestattet.

⁵ Dazu der Philosoph Bernhard Waldenfels: »Wer mit einem anderen telefonischen Kontakt aufnimmt oder auch nur an den Entfernten oder die Entfernte denkt, ist zugleich woanders, an einem Ort, wo er oder sie nicht sein kann.« Waldenfels (2007, 82)

⁶ Die Situierung der beteiligten Aktionskünstler auf einem Eselwagen, in einem Insektenlabor oder einer Bubble, die einen Erwachsenen aufnehmen kann, gleicht dem Leben in einem Termitenhügel oder einem Wespenest – siehe hierzu die Theorie von Richard Dawkins: http://de.wikipedia.org/wiki/The_Extended_Phenotype, gesehen am 21.11.2014

eine gemeinsame Umwelt und öffnen temporär einen ›Dritten Raum‹. Mensch, Maschine und Umwelt entwickeln durch die Digitalisierung eine emergente Bezogenheit organischer und anorganischer Milieus. Das ist eine zentrale Annahme unserer Versuchsreihe, die wir in diesem Band zusammenfassen und reflektieren.

In unseren Projekten künstlerischer Forschung geht es um eine anwendungsorientierte Verbindung von Kunst und Theorie, von »Reflection in Action«⁷, von Performance und Text. Wir versuchen theoretisch und praktisch, eine topologische und topographische Skizze des medialen Dazwischen zu entwerfen.⁸ Das ist der Gegenstand dieser Publikation.

Das Projekt *Intercorporeal Splits* ist als Zyklus in drei Skype-Performances mit dazugehörigen Ausstellungen unterteilt. Die translokale Improvisation *Voice via Violin* (2010/11) generiert drittkörperliche Erfahrungen zweier Musiker von digitaler Zwischenleiblichkeit. *Peau/Pli* (2012) will mit Mitteln des Tanzes und signalverstärkender Elektroden Realitätsverschiebungen, Transitionen und Fluktuationen zwischen verschiedenen stadträumlichen Situationen auf- und entfalten.⁹ *Embedded Phase Delay* (2012/13) ist schließlich eine Untersuchung zu dem Helmholtz-Phänomen der »fehlenden Halbsekunde« (vgl. Schmidgen 2009) zwischen einem Tänzer, einem Tablaspieler und einem Musiker, der mithilfe seines elektronischen Equipments die von den anderen Schauplätzen eingehenden Töne überarbeitet und neu formiert zurückspielt.

Auf der Theorieebene bedient sich *Intercorporeal Splits* vor allem der Umweltmodelle des Biologen Jakob v. Uexkülls, der Plateau- und Rhythmusanalysen von Gilles Deleuze, Félix Guattari und Henri Lefebvre sowie des Begriffs der ›Zwischenleiblichkeit‹ des Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty. Mit Jean-Luc Nancy, Klaus Theewleit und Christoph Tholen haben wir uns mit drei zeitgenössischen Denkern ausgetauscht, die einen körperzentrierten, phänomenologischen Ansatz kritisch teilen und sich in den vergangenen Jahrzehnten intensiv mit der medialen Durchdringung unserer Sinneswelten auseinandersetzen.

7 Donald Schön, Alva Noe etc., siehe http://en.wikipedia.org/wiki/Reflective_practice, gesehen am 21.11.2014

8 »Hier und Dort stellen keine pure topologische Differenz her. Ich, der ich ›ich‹ sage, bin hier und nicht dort. Das Hier ist nicht statisch zu denken, sondern mobil als der Ausgangspunkt einer Bewegung wechselnder Annäherung und Entfernung.« Waldenfels (2007, 24)

9 Die Begriffe *Falte* und *Faltung* ziehen sich wie ein roter Faden durch unser Denken und unsere Projekte. Wir beziehen uns hier insbesondere auf das Buch ›Die Falte‹ von Gilles Deleuze (2000).

Um den Performances eine rhythmisch-räumliche Vielschichtigkeit zu verschaffen, wurden die Akteure in ein indisches Insektenlabor, einen südbadischen Media Markt, in das rhizomatische Geflecht der Megacity Kairo sowie in eine ehemalige Arbeiterkneipe in Freiburg/Haslach nomadisch eingebettet. Laut Deleuze werden Rhythmen über »ständige Transcodierungen aus dem Chaos geboren« (Deleuze 1997, 429) und erst über Verknüpfungen von einem Milieu in ein anderes wirksam. Durch das mediale Interplay der Improvisationskünstler via Stimme, Haut und Rhythmus werden in diesen Umwelten lokale »Funktionskreise« mit spezifischen »Temporalstrukturen« (Uexküll 1987) in Gang gesetzt, die in das Geschehen als Tranceinduktion hineinwirken. Das funktioniert gerade deshalb, weil Kairo ein gänzlich anderer Rhythmus innewohnt als Bangalore, die Datenverbindungen anders takten als die Mikrorhythmen des Körpers und Stimmbänder anders schwingen als Lautsprechermembrane.

Die einzelnen Umwelt-Einbettungen erfahren über die elektronische Verbindung eine Asynchronizität, während sich die Künstlerkörper kinästhetisch in ihr lokales Handlungsfeld erweitern. In dieser hyperlokalen, aber zielorientierten Vermittlung wird durch situative Handlungszusammenhänge ein »Strom ohne Anfang und Ende« (Deleuze 1997, 41) erzeugt, der eine künstlerisch-performative Zwischenleiblichkeit unter den Akteuren generiert. Mit den Worten des Mathematikers und Philosophen Alfred North Whitehead liegt während dieser Erfahrungen »das Leben in den Zwischenräumen jeder lebenden Zelle« und in den »Zwischenräumen des Gehirns« (Whitehead 1987, 206) verborgen.

Wie verändert sich während der Performance die Propriozeption, das Körpergefühl, das Zeit- und Raumempfinden der beteiligten Personen? Wie entwickeln sich Takt, Stimmung, Tempo, Dauer, Atem, Körper-Performanz und das bewegte Bild im medialen Dazwischen? Wie »sampelt« das Bewusstsein Zeit und Raum, und wie überformt das Technische dabei unser Sein?¹⁰

Annähernd verstehen lässt sich das, wenn man die Zeit nicht als einen linearen Fluss begreift, sondern als ein Feld sich überlagernder Temporalstrukturen, das sich fortlaufend über diskontinuierliche

¹⁰ Noch mal Waldenfels: »Eugène Minkowski stellt einem Schizophrenen die Frage ›Wo bist du?‹ Der antwortet: ›Ich weiß, wo ich bin, fühle mich aber nicht dort.‹ Das relationale Anderswo der Fremdheit ist nicht mit dem Alles oder Nichts von Nirgendwo und Überall oder mit der Beliebigkeit eines Irgendwo zu verwechseln.« Waldenfels hat in diesem Zusammenhang auch auf die Unterscheidung von Ethnologie und Ethnografie hingewiesen. Man könnte also auch von Topo-Ethnografien bzw. Topo-Ethnologien sprechen (2007, 24).

Transversalen neu formiert. Die Rhythmen einer Situation, eines Gefühls, eines Gedankens lassen sich offensichtlich nicht genau synchronisieren, der Körper ist eben kein Metronom. Sich überlagernde Zeitfenster öffnen dabei zwischen Ereignis und Wahrnehmung eine Vielzahl an nicht ortbaren Zwischenräumen. Gerade deshalb aber entstehen in den Skype-Begegnungen trotz der technischen Latenzzeiten und Komprimierungsartefakte unter den Akteuren Formen digitaler Zwischenleiblichkeit. Das Delay der Datenübertragung vermengt sich mit der »fehlenden Halbsekunde« auf Seiten der Performer und schafft so eine erweiterte »temps perdu« innerhalb komplexer Affektzonen.

Intercorporeal Splits untersucht, wie in diesem Zell- und Handlungsgefüge die oszillierenden Übertragungslücken erlebt werden und mit welchen Interaktionserfahrungen, organischen Schwingungen und gelungenen Momenten sie sich füllen. Der Forschungsprozess der einzelnen Teilprojekte findet in fünf Phasen statt:

1. *Einbettung in mediale und philosophische Diskurse*
2. *Handlungsverdichtung in Form von Live-Performances in urbanen Situationen*
3. *Reflexion in Form von unmittelbaren Nachgesprächen mit den Künstlern und dem Publikum*
4. *Aufbereitung/Verarbeitung/Faltung des gewonnen medialen Materials, beispielsweise in Hochschulseminaren und/oder neuen Projekten/Ausstellungen*
5. *Vorstellung/Diskussion der Ergebnisse z. B. auf Fachtagungen zu Themen der künstlerischen Forschung oder der performativen Philosophie*

Die gezeigten Projekte haben die Flüchtigkeit und Flüchtigkeit eines Experiments, sie

schaffen instabile und überkomplexe Situationen, die alle Beteiligten zum Teil überfordern und oft nur spielerisch zu bewältigen sind. Wenn ein Tänzer in einem Kunststoffball als improvisierender Stadtnomade durch öffentliche Straßen rollt und sich ein Geiger auf einem Eselskarren durch anarchische Räume des postrevolutionären Kairo bewegt, geraten bekannte Ordnungen und gewohnte Bezüge zwangsläufig aus den Fugen. Die neu geschaffenen Situationen können als morphogenetische Felder betrachtet werden, in denen endo- und exobegriffliche »Signalmoleküle« in das umliegende Gewebe diffundieren. Jede Zelle im Körper merkt und wirkt, aber wie funktioniert die Vermittlung zwischen Materiellem und Immateriellem? Von Funktion und Kontrolle kann hier kaum mehr die Rede sein, eher von einer »pathischen Existenz« (Viktor v. Weizsäcker 2005) agierender Subjekte in einer kontingenten Umwelt.

Unsere Projekte verfolgen einen radikal handlungstheoretischen und induktiven Ansatz, der anhand von künstlich geschaffenen, inszenierten, aber letztlich unkontrollierten Situationen die mediale Durchdringung unserer Lebenswelt beforscht.¹² Sie performieren, inszenieren und befragen Phänomene der Einbettung bzw. der Umweltbildung, des Embodiment und der Verlängerung/Veränderung menschlicher Existenz und unseres Geistes (»extended mind«) unter der Maßgabe realzeitlicher Improvisation.

Mit Mitteln der künstlerischen Forschung sollen neue epistemologische Felder in ihrer Sinnlichkeit erschlossen und imaginativ erkundet werden. Die dabei betriebenen Prozesse und Diskussionen richten sich besonders auf

Topologien und Topographien der Zwischenleiblichkeit in translokalen Räumen und auf Figuren des körperlich-geistigen Dazwischen.

Auch die Autorenschaft der beiden Herausgeber (Fetzner/Dornberg bzw. Dornberg/Fetzner) möchte sich einem Dazwischen gedanklicher und künstlerischer Arbeit verschreiben und zugleich eine eindeutige Zuordnung zu einem einzelnen Autor zurückweisen. Damit ist auch eine Kritik an Praktiken wissenschaftlichen Publizierens verbunden.¹³

Credits

Was sich jetzt hier wiederfindet, war anfangs nicht als Buch gedacht. Der Band hat sich aus forschenden Suchbewegungen, aus menschlichen Begegnungen und vielen weiteren glücklichen Fügungen entwickelt. Dabei herausgekommen sind im Wortsinn *Projekte*, also vor sich hingeworfene Ideen, die mit sehr wenig Geld, dafür aber mit viel Neugier, Idealismus und sozialer Energie realisiert werden konnten.

Die hier dokumentierten Arbeiten sind in enger Verzahnung mit Kollegen und Studierenden in einem Zeitraum von vier Jahren in Deutschland, Ägypten und Indien entstanden. Ein herzlicher Dank geht an die beteiligten Künstler unserer Forschungsgruppe, die meist ohne oder mit sehr geringen Gagen mitunter waghalsige Risiken eingegangen sind. Vorneweg ist hier Graham Smith zu nennen, der sich beim Tanz in der Bubble seine Schulter verletzte. Harald Kimmig ist während der Fahrten auf der Ladefläche des Pick-up über die Kairoer Stadtautobahn glücklicherweise nichts zugestoßen, *Al-hamdu lillāh*. Vielen Dank auch an Georg Hobmeier, Jan F. Kurth und Amjad Khan. Ephraim Wegner war nicht nur beteiligter Performancekünstler und Mitautor, sondern Co-Produzent der beiliegenden Audio-CD. Danke an Astrid Wegner für die geduldige Klärung der GEMA-Rechte. Und Dank auch an Jürgen Reuß für die Begleitung als rasender Reporter und kritischer Berichterstatter der Badischen Zeitung – seine Texte haben stets geholfen, die eigenen Projekte besser zu verstehen.

Besonderer Dank geht an die zahlreichen Studierenden, die mit viel Einsatz, kritischen Fragen und Beiträgen, mit ihrer Begeisterung

¹¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Signaltransduktion>, gesehen am 21.11.2014

¹² »The skin is faster than the word«, schreibt der Philosoph Brian Massumi (1996, 217). Sein Kollege Mark B. Hansen (2011) ergänzt, dass Medien nicht länger unsere Sinne, als vielmehr unser Empfindungsvermögen vermitteln. Anstelle der agency des Einzelnen tritt eine umweltliche Handlungsmacht, treten also Erfahrungshybride, die in den Kanten und Knoten der Netzwerke beheimatet sind.

¹³ Vgl. die Passagen zur »künstlerischen Forschung« in der Einleitung.

zum Gelingen der einzelnen Projekte beigetragen haben. Stellvertretend seien an dieser Stelle Joey Schubert, Moritz Glaser, Amaelle Jalowy, Astrid Creuzburg, Janna Nguyen und Patricia Bechler genannt, die unter anderem die Interviews transkribiert haben.

Nicht zuletzt auch Dank an alle Mitglieder der Forschungsgruppe *mbody* sowie an die TeilnehmerInnen der Seminare im Lehrbereich Philosophie bzw. Anthropologie und Gender Studies der Universität Freiburg über Bachelard, Bense, Deleuze/Guattari, Derrida, Foucault, Fuchs, Heidegger, Merleau-Ponty, Nancy, Nietzsche, Schmitz, Jakob und Thure von Uexküll, Weizsäcker u. a., besonders an Olivier Heitzelmann und Vega Damm sowie an Hans-Helmut Gander und Regula Giuliani vom Husserl- bzw. Waldenfelsarchiv in Freiburg.

PickUp und *Voice via Violin* entstanden 2010/11 unter Leitung von Daniel Fetzner (Idee, Konzept) in Zusammenarbeit mit den Improvisationskünstlern Harald Kimmig und Jan F. Kurth sowie Martin Dornberg (Konzept, Philosophie), Magdalena Kallenberger (Konzept, Organisation, Kamera und Schnitt), Bernd Dudzik (Technik), Julien Schmid (Kamera und Schnitt), Sara Elias (Schnitt), John Hakiem (Kamera), Juliane Henrich (Kamera), Sebastian Kraft (Postproduktion), Stefan Reisinger (Technik) und Katja Wahl (Technik). Das Projekt war integriert in das Seminar Mobile Media Interventions an der German University in Kairo unter besonderer Mitwirkung der Studierenden Mohamed Aboelwafa, Mona Diab, Emma Benany, Ali Hezaize, Ayman Abou El Kheir, Sara Elias, Aicha Mansour, Kareem Mousa Mohamed Moustafa

und Nadia Wernli. Die beiden ägyptischen Projekte entstanden in einer Zeit großer politischer Unruhen und Umwälzungen. Ohne den großartigen künstlerischen und menschlichen Einsatz insbesondere von Magdalena Kallenberger, Bernd Dudzik und Julien Schmid wären die Projekte nicht realisierbar gewesen. Dank auch an Martin Kraus, Kurator des T66 in Freiburg, für seine Unterstützung unserer dortigen Ausstellung und Lecture-Performance. Herzlichen Dank an Robert Eikmeyer für das Kuratieren von *PickUp* im Kunstverein Pforzheim und für die zweijährige Lehrvertretung an der Hochschule Furtwangen während der Zeit in Kairo.

Peau/Pli entstand 2012 unter Leitung von Daniel Fetzner und Martin Dornberg (Idee und Konzept) mit Graham Smith (Tanz), Georg Hobmeier (Schauspiel), Juan A. Romero (Musik), Maurice Korbel (Fotografie) sowie den Studierenden Nana Saskia Fiedler, Christofer Henn, Hanna Mai und Gennarino Romano der Hochschule Furtwangen. Mit freundlicher Unterstützung des Theaters Freiburg sowie des Kulturamts der Stadt Freiburg. Ganz herzlichen Dank an Florian Tiedje, Initiator und Kurator des Schaufenster in Sélestat, für seine tatkräftige Unterstützung unserer dortigen Ausstellung. Dank auch an Heike Piehler für das Kuratieren von *Peau/Pli* im Rahmen der Regionale 2013 im E-Werk Freiburg.

Embedded Phase Delay entstand 2012/13 unter Leitung von Daniel Fetzner und Martin Dornberg (Idee und Konzept) mit Graham Smith (Tanz), Amjad Khan (Tabla), Ephraim Wegner (Elektronische Musik), Jens Dreske (Video), Jo Zahn (Video) in Zusammenarbeit mit dem Center for Experimental Media Arts CEMA/Bangalore, der

Hochschule Furtwangen, dem Theater Freiburg sowie der künstlerischen Forschungsgruppe *mbody*. Mit besonderem Dank an Vasanthi Mariadass, Meena Vari, Tanvi Talwar, Sutanoy Chaudhury, Ayisha Abraham (Srishti School Bangalore), Raghavendra Gadagkar, Rohini Balakrishnan, Sekhar Muddu, Jean-Jacques Braun, Souvik Mandal, Sreelash K. (Indian Institute of Science, Bangalore), Nana Fiedler, Christofer Henn, Hanna Mai, Jonas Konstandin, Gennarino Romano, Miriam Vosseler (Hochschule Furtwangen) und Mario Medewaldt (Media Markt Freiburg). Mit freundlicher Unterstützung des Media Markt Freiburg, der Sparkasse Freiburg, des Kulturamts der Stadt Freiburg sowie der Helmholtz-Gemeinschaft in Berlin.

Unser besonderer Dank gilt den Mitautoren des Buches, vor allem Marion Mangelsdorf (Universität Freiburg/*mbody*), die alle Projekte kritisch und freundschaftlich aus ethnographischer Perspektive begleitet hat. Herzlichen Dank auch an Stefan Theiss (Buchgrafik), Wolfgang Klüppel (Kurator Finkenschlag), Sebastian Finckh (Architektur), Ulrich Mescheder (Prorektor für Forschung an der Hochschule Furtwangen), Eng. Essam Hamouda (German University in Cairo), Günther Hasenkamp (Goethe Institut Kairo) und Angela Bittner (Helmholtz-Gemeinschaft Berlin). Und nicht zuletzt der Lektorin Vicky Graz und unserem Verleger Rainer Höltschl, der mit unseren tektonischen Verschiebungen im Grenzbereich von Kunst und Philosophie seine Reihe *seismograph* eröffnet.

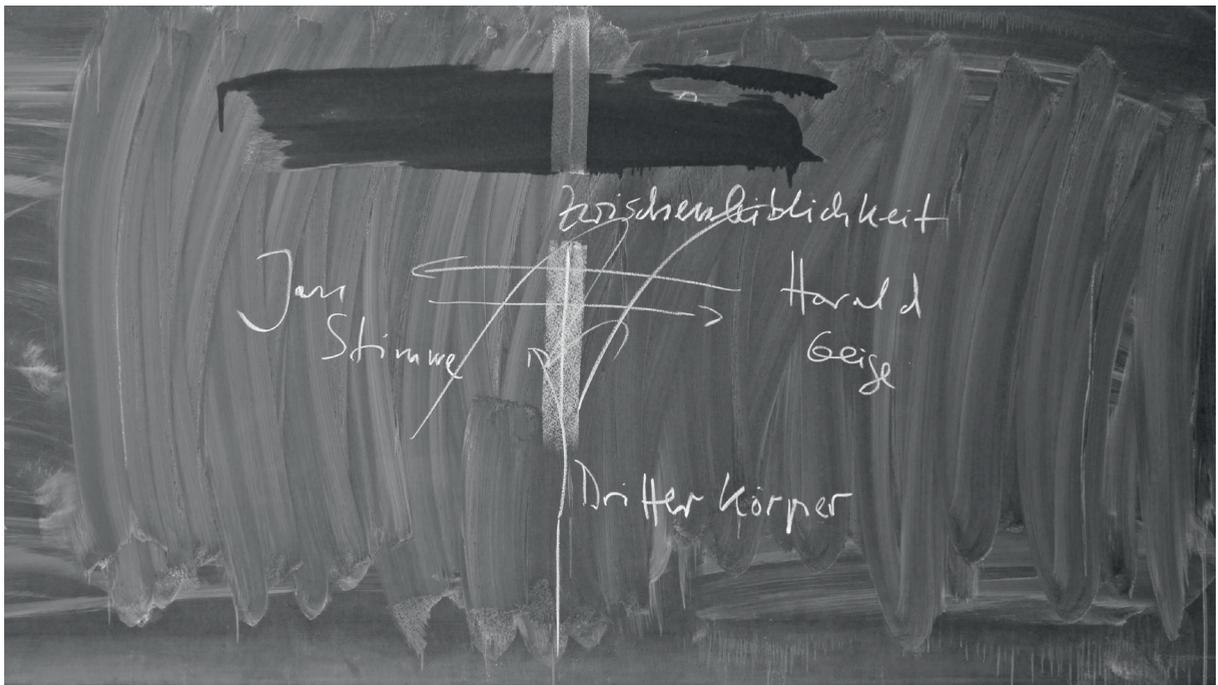
Freiburg im Dezember 2014

Daniel Fetzner / Martin Dornberg*

* PP für CC / Otto, Jakob und Alicia

Einleitung Intercorporeal Splits

Martin Dornberg/Daniel Fetzner



»Zwischen Dingen und Zeichen besteht eine Alarmbeziehung.«

Michel Serres

»Der Ort der Technik befindet sich im Herzen der Erfahrung und nicht an ihren Rändern oder in bloßen Enklaven.«

Bernhard Waldenfels

Der Projektzyklus *Intercorporeal Splits* generiert Verbindungen zwischen Philosophie, Medien und Kunst. Drei Skype-Performances versuchen, die Frage nach dem Eigenen im Fremden¹ auszustellen. Als »Experimentalsysteme«² (Rheinberger 2001) mit den Schwerpunkten Medialität von Stimme/Haut/Rhythmus durchqueren sie Räume des Nicht-Wissens. Der Dreiklang legt Transversalen durch unbekanntes Terrain und exploriert Topologien der Hyperlokalität. Wie verändert die Kommunikation über digitale Kanäle unser Bewusstsein, unsere Einbettung in die Welt und unsere Sinnesbezüge?

Die drei Teilprojekte fokussieren auf das partizipatorische Gelingen medialer Zusammenkünfte und auf daraus resultierende Phänomene der Zwischenleiblichkeit.³ Die beteiligten Künstler praktizieren ihre Kommunikation über elektronische Kanäle. Im Mittelpunkt stehen die Erzeugung, Faltung und Untersuchung von Stimmungen, Spannungen, Störungen, Schwingungen und Passungen (vgl. Schmitz 2008, Stern et al. 2012), die sich im Verhältnis von Menschen, Dingen und Orten einstellen. Die darauf bezogene künstlerische Forschung verfolgt einen umweltbezogenen Ansatz und zielt auf eine Situationsbestimmung verkörperten Bewusstseins in aktiven Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozessen.

Eine zentrale Methode und künstlerisches Stilmittel der drei Projekte von *Intercorporeal Splits* ist die Improvisation. Sie exponiert das Mit-Sein aller Beteiligten, das Werden einer »lokalen Ökologie« (Hörl 2014, 125), einer Umweltbildung. Dabei wird die Konstitution eines lokalen Milieus erlebbar und zugleich beobachtbar und beforschbar. In einer Spannung (Split) zwischen Ge- und Misslingen, zwischen Partizipation und Störung kommt es zu Momenten »umweltlicher Handlungsmacht« (Hansen 2009, 113 f.), welche alle technischen,

¹ Sowohl im Hinblick auf die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit der künstlerischen Forschungsgruppe *mbody* als auch in Form von längeren Forschungsaufenthalten im post- und nachrevolutionären Kairo sowie in Bangalore.

² »A basic unit of experimental activity combining local, technical, instrumental, institutional, social, and epistemic aspects.« Rheinberger (1997, 238)

³ Der nachfolgende Projektzyklus *Buzz* stellt hingegen die Figur des Parasitären in den Mittelpunkt, siehe <http://buzz.metaspaces.de>, gesehen am 5.12.2014

menschlichen, dinglichen, umweltlichen Aktanten miteinbezieht. Durch das künstlerische Mittel der Improvisation werden Sequenzen genuiner Partizipation einerseits sowie des Parasitären, der Unterbrechung von Zugehörigkeiten, von »Partizipation ohne Partizipation« (Hörl 2014, 130) andererseits evident.

In den hyperlokalen Begegnungen von den via Skype miteinander interagierenden Improvisationskünstlern werden dissonante Präsenzerfahrungen evoziert. Welche Orts-, Zeit- und Körperbeziehungen bilden sich aus, wie wird die hyperlokale Begegnung von den Akteuren erlebt und wie wird der Mangel direkten körperlichen Kontakts kompensiert?

Leiblichkeit und Interface

Soziale Beziehungen, Orte und die eigene Leiblichkeit werden vermehrt über elektronische bzw. mediale Interfaces erlebt. Die Frage nach der Konstruktion von Räumen, der Beschaffenheit des Körpers und seinen Grenzen muss daher neu gestellt werden. Die hier dokumentierten Projekte werfen einen Blick auf das äußere Handeln und das innere Erleben im Gebrauch von medialen Schnittstellen, um theoretische und praktische Beiträge zur Beforschung der aktuellen Mensch-Umwelt-Beziehung zu leisten. Im Rahmen dieser Fragen entstanden künstlerische Projekte zu den Begriffsachsen der Zwischenleiblichkeit und der Hyperlokalität.⁴ Im Spannungsfeld der beiden Phänomene bilden sich sowohl im zwischenmenschlichen Erleben als auch in der Interaktion mit technischen Medien spezifische Resonanzmuster, gegenseitige Übertragungen und Lösungsphänomene aus.

Medien sind Mittler zwischen Menschen und Dingen und beeinflussen das körperliche und sinnliche Erleben von Wirklichkeit. In allen medialen Prozessen werden daher auch Zwischenleiblichkeitserfahrungen wirksam, in denen die Frage des Ortes und die Entstehung von »Eigenzeiten« (Nowotny 1993) zentral sind. Der Projektzyklus untersucht, inwiefern die Phänomene der Zwischenleiblichkeit, Hyperlokalität und Eigenzeit in der medialen Erfahrung zusammenspielen.

⁴ Das Phänomen der Hyperlokalität wird im Rahmen von *Intercorporeal Splits* nicht ausschließlich im Kontext der digitalen Medien gesehen, sondern in Relation zu Begriffsbildungen von Martin Heidegger (Schwelle), Michel Foucault (Heterotopie), Marc Augé (Non Lieu).

Die Allgegenwart von mobilen Kommunikationstechnologien und die Durchdringung des Alltags mit digitalen Interfaces haben paradigmatische Veränderungen der Leiblichkeit und der organischen Konstitution zur Folge. Die zunehmende Verflechtung der menschlichen Existenz mit digitalen Prozessen und Technofakten führt neben einer »Technisierung des Organischen« (Weber 2003, 130) zu Dehnungen und Stauchungen im zeiträumlichen Erleben des Bewusstseins⁵. Diese Phänomene verändern sowohl die Vorstellungen, aber auch die Beschaffenheit von Körperlichkeit, was im subjektiven Raum-, Zeit- und Ich-Erleben zu Dissonanzen führt. Das eindeutige Hier des Körpers und das Jetzt der Gegenwart werden in ein neues Verhältnis gesetzt.⁶

Wir verbringen viel Zeit in transmedialen Räumen; Zustände der Dislozierung und Phänomene der Deterritorialisierung sind die Folge und fordern unser Integrations- und Imaginationsvermögen auf neue Art.⁷ Der Aufenthalt in diesen imaginativen Handlungsräumen hat nicht nur Auswirkungen auf das seelische, sondern auch auf das körperliche Erleben von Wirklichkeit. Der Körper als Medium interpersoneller Begegnung ist zunehmend verwoben mit digitalen Interfaces, was zu veränderten Beziehungsmustern zwischen dem Mensch und seiner Umwelt führt.⁸ Die Erfahrung des ›Zur-Welt-Seins‹ scheint anders form-, gestalt- und beherrschbar, was neue Abhängigkeiten und Interdependenzen schafft. Der menschliche Organismus entwickelt neue Sensorien und kulturelle Techniken, um sich in der rasant verändernden Welt und den dazugehörigen Verflechtungen einzubetten, was fortlaufende Anpassungsprozesse der »Seele im technischen Zeitalter« (Gehlen 1957) erfordert.

Die Qualität der Wahrnehmung hängt von ihrer Geschwindigkeit ab (vgl. Tholen 2002) und ist daher unmittelbar von der Taktung auch mit technischen Instrumenten abhängig. Der Mensch verwirklicht sich auf sozialer Ebene nicht mehr nur im »Blick des Anderen« (Sartre 1993, 457), sondern im interaktiven Blick- und Handlungsfeld omnipräsenter Apparaturen. Nahezu in ›Echtzeit‹ wird der menschliche Organismus neben der leiblichen Situierung in das Wechselspiel von leiblicher Interaktion mit technischen Interfaces und Algorithmen in technomobile Reiz-Reaktionsschemen eingebettet,⁹

5 Haraway (1995, 91) bezeichnet die vier großen Komplexe der Technoscience Militär, Industrie, Umwelt und Medien jeweils als »Apparate der körperlichen Produktion«.

6 Pieterse (1998) unterscheidet das territoriale von dem translokalen Kulturverständnis. »Territoriale Konzepte sind innenorientiert und endogen, fokussiert auf Organität, Authentizität und Identität. Translokale Konzepte von Kultur sind außenorientiert und exogen, fokussiert auf Hybridität, Übersetzung und fortlaufende Identifikation.« Zit. nach Hepp (2013, 65). Bjung Byung-Chul Han (2005, 59): »Der Übergang und der Transit gehören nicht zur hyperkulturellen Räumlichkeit. Die Hyperkultur erzeugt ein singuläres hier.«

7 Siehe etwa die Raumkategorie des »Non-Lieu« von Marc Augé (1992) und der »Walkman Effekt« von Shuhei Hosokawa (1987). Der Soziologe Manuel Castells spricht in diesem Zusammenhang vom Phänomen des »Space of Flows« als »new type of space that allows distant synchronous, real-time interaction« Castells (2004, 146). Han (2005) beschreibt das »raumlose Hyperpräsenz«, Hartmut Rosa (2005) das Konzept der »timeless time«.

8 In Ergänzung der Kategorisierung des impliziten Körpergedächtnisses nach Thomas Fuchs (2009) kann dieser Adaptionprozess zur Ausbildung von einer Art ›Interaktionsgedächtnis‹ führen.

9 Siehe hierzu Tiqqun (2007) und De-muth (2010).

was nicht zuletzt zur Veränderung der Wahrnehmung des öffentlichen Stadtraumes führt.

Das subjektive Leibempfinden wird zunehmend in den Flow technomedialer Feedbackprozesse und in ein neues Wechselspiel von Merk- und Wirkorganen (Uexküll 1973) eingebunden. Der Körper als »Interface zwischen den Medien« (Meyer 2004, 286) und die linear diskursive Körperlichkeit der Schrift werden durch veränderte Drittkörperlichkeiten¹⁰ und Formen technozyklischen Leibempfindens¹¹ ergänzt. Eine zentrale Fragestellung unserer Projekte und Forschungen ist daher, welche trans- bzw. intermedialen Formen von Körperlichkeit sich daraus ergeben, welche »Medialitäten der Nähe«¹² bzw. Formen von Ort und Raum¹³ entstehen und welche Verbindungsmuster zwischen den unterschiedlichen Aktanten dieser neuartigen Weltgeflechte¹⁴ erkennbar werden.

Unter besonderer Berücksichtigung des Körpergedächtnisses werden in den drei Projekten von *Intercorporeal Splits* die oben genannten praktisch und theoretisch relevanten Problemfelder und Phänomene generiert, aufgeführt, ausgestellt, beobachtbar gemacht und zur Diskussion gestellt. Ziel der jeweiligen Eingriffe ist die Erzeugung von künstlerischen, medialen, theoretischen, aber auch praktisch-anwendungsbezogenen Bedeutungsemergenzen.¹⁵ Diese werden zusätzlich auch aus Beobachtungen, Interviews und Gebrauchsanalysen der künstlerischen Interventionen entwickelt. Die so herausgearbeiteten »Patterns« bzw. »Plateaus« (Deleuze/Guattari 1997) sollen leibliche Interaktionen mit Orten und Medien in Prozessen aktiver Wahrnehmung und Gestaltung verstehbarer machen. Durch die eingehende Betrachtung und Analyse der durch die Experimente in Gang gesetzten Handlungen, Prozesse und Situationen¹⁶ sollen neue Bezüge im Denken und Erleben von Zwischenleiblichkeit in hyperlokalen Räumen gewonnen werden.¹⁷ Dem durch die künstlerischen Interventionen hervorgebrachten Erfahrungswissen kommt dabei eine entscheidende Rolle zu.

Zwischenleiblichkeit und Störung

Die drei Teilprojekte von *Intercorporeal Splits* stellen also Experimentalsysteme künstlerisch-philosophischer und medienpraktischer

10 Vgl. Dornberg (2013, 2014)

11 Siehe auch v. Uexkülls Konzept von »Merk- und Wirkwelt« (1973) sowie des »Drehtürprinzip« von v. Weizsäcker (1940). Demuth (2010) spricht vom Zeitalter der »Zyklomoderne«.

12 Vgl. Abend et al. (2012)

13 Vgl. Schlitte et al. (2014)

14 Vgl. dazu z. B. die Musterbeschreibungen von Christopher Alexander (1995) und das zweite Symposium unserer Forschungsgruppe *mbody* »Körper – Medien – Sinnlichkeit« <http://www.metaspaces.de/Main/2013>

15 Siehe hierzu das BMBF-Verbundprojekt »Bedeutungsemergenzen in Sprache und Bewegung« (2010-2012).

16 Künstlerische Forschung in ihrem Grundsatz verstanden als »Reflection in Action« (Schön 1983, 10) bzw. wie zuerst von Frayling (1993, 1) beschrieben als »Research through Design«.

17 Indem beispielsweise der Wirkqualität von Bewegungen nachgespürt wird.

Forschung zum Thema der Zwischenleiblichkeit (Interkorporalität) und ihrer Diastase-, Differenz- und Splitphänomene (vgl. Waldenfels 2002, 173 ff.) dar. Der Begriff Zwischenleiblichkeit wurde von Maurice Merleau-Ponty in seiner ›Phänomenologie der Wahrnehmung‹ entwickelt und in ›Das Sichtbare und das Unsichtbare‹ (Merleau-Ponty 1986) ausgeweitet. Er ist heute einer der Zentralbegriffe phänomenologischer Forschung, insbesondere in Grenzbereichen zu Psychosomatik und Kognitionswissenschaft (vgl. z. B. Fuchs 2009).

In unseren Forschungen zum Thema des Körpers und insbesondere des Körpergedächtnisses, welche zu unserer ersten Tagung »Spuren – Körpergedächtnisse in Medien, Somatik, Tanz und Philosophie« führten¹⁸, beschäftigte uns immer mehr dessen soziale, intersubjektive oder überpersonale Konstitution. Der Leib des Menschen bildet für uns ein Ensemble von gewachsenen Bereitschaften und Vermögen des Wahrnehmens, Handelns, des Begehrens und des Kommunizierens. Er ist Mittel bzw. Medium, unsere Vergangenheit zu aktualisieren und uns dadurch in Situationen fortlaufend neu einzubetten. Die Erfahrungen des Leibes, im Körpergedächtnis verankert, legen sich über die Umgebung wie ein unsichtbares Netz, das uns zu den Dingen und Menschen in Beziehung bringt. In den leiblichen Erfahrungsstrukturen ist aber auch der Andere immer schon enthalten: Er wird im gegenseitigen Ausdrucksverhalten verstanden, im Begehren intendiert. Bevor ich reflektiere, was ich gestisch oder sprachlich mitteile, stiftet mein Leib immer schon ein Miteinander-Sein; er drückt sich aus in Haltung und Gestik und reagiert zugleich auf den Eindruck des Anderen. Diese »Zwischenleiblichkeit« bildet ein übergreifendes, intersubjektives System, in dem sich von Kindheit an leibliche Interaktionsformen bilden und immer neu aktualisieren. Die Sphäre umfasst das Selbst und die Anderen, Bewusstes und Unbewusstes: »Die Anderen brauche ich nicht erst anderswo zu suchen: ich finde sie innerhalb meiner Erfahrung, sie bewohnen die Nischen, die das enthalten, was mir verborgen, ihnen aber sichtbar ist« (Merleau-Ponty 1966, 166).

¹⁸ Siehe <http://mbody.metaspace.de>,
gesehen am 21.11.2014

Das Phänomen der Zwischenleiblichkeit haben wir vor allem anhand der Auseinandersetzung mit den sogenannten Baumsägeexperimenten von Christian und Haas, zwei Heidelberger Mitarbeitern

aus der Arbeitsgruppe Viktor v. Weizsäckers, beforscht (Dornberg 2013, 2014).

Zwei Personen arbeiten an einer zweigriffigen Baumsäge. Ihre Bewegungen werden von einer Apparatur registriert, und das subjektive Erleben der Beteiligten wird laufend abgefragt, aber auch die quantitative Leistung wird erfasst. Aus diesen Experimenten können eine Fülle von Schlussfolgerungen über gelingende Interaktionen aufeinander bezogener Menschen und auch über aufeinander bezogene Lebensprozesse abgeleitet werden. Gelingene Leistungen entstehen durch gelingende Abstimmungsprozesse untereinander und über die Art der Aufgabe (den Baumstamm bzw. die Sägeleistung). Rückmeldeprozesse finden bei allen Beteiligten gleichzeitig durch den Gesamtprozess sowie die realisierte Leistung statt. Die einzelnen Individuen, ihre Körper und Aktionen, verschmelzen mit dem Gesamtgeschehen und der Leistung zu einem neuen Ganzen: zu einem Gesamtkörper, den wir in Anlehnung an eine Formulierung Klaus Theweleits »Dritter Körper« genannt haben (Theweleit 2007).¹⁹

¹⁹ Siehe auch den Beitrag von Klaus Theweleit in diesem Band.

Dabei ist das Neue, Emergente und das, was die Interaktion fundiert und motiviert, der Prozess der Leistungsherstellung bzw. der Prozess der Interaktion selbst. Dieser Prozess und dessen prozedurales Gelingen sind leib-körperlich sowie durch den Charakter der jeweils interagierenden Medien bestimmt. Dieses Neue ist zudem nicht oder nicht komplett vorherbestimmt und zeigt in Teilen oder als Ganzes absolut neue Eigenschaften. Damit ist Leiblichkeit – wie sie in den Improvisationen der drei Teilprojekte beforscht wird – immer polysystemisch in verschiedene soziale, mediale und technische Umwelten eingebettet und nur über die Herstellung überpersonaler, komplexer Handlungskörper und deren emergente »Drittkörperlichkeit«, aber auch deren »Entzugs-«, »Diastase- und Differenzcharakter« (Waldenfels 2002) angemessen zu verstehen.

Dabei ist das Neue, Emergente und das, was die Interaktion fundiert und motiviert, der Prozess der Leistungsherstellung bzw. der Prozess der Interaktion selbst.

Ähnliche Gedanken werden zurzeit in der Kognitionswissenschaft diskutiert, wobei uns insbesondere die Forschungen im Umkreis des mit uns eng verbundenen Heidelberger Psychiaters und Philosophen Thomas Fuchs stark beeinflusst haben. In dem Aufsatz »Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making and mutual incorporation« (2009)²⁰ zeigen die Autoren Thomas Fuchs und Hanne De Jaegher auf, dass die aktuell dominanten kognitions- und repräsentationsorientierten Theorien sozialer Kognition von einem enaktiven, intersubjektiven und partizipatorischen Paradigma abgelöst werden sollten. Gegenwärtige zeitgenössische Theorien sozialer Kognition seien hauptsächlich auf repräsentationalistischen Grundlagen errichtet und würden die Phänomene menschlicher Interaktion und Kommunikation nur auf eine reduzierte und deformierte Art verstehen. Vielmehr gelte es, von der Interaktion und Koordination zweier verkörperter Handelnder auszugehen bzw. von Prozessen gegenseitiger Verkörperung und Zwischenleiblichkeit innerhalb derer »the lived bodies of both participants extend and form a common intercorporeality« (Fuchs/De Jaegher ebd., 465).

20 <http://link.springer.com/article/10.1007%2F511097-009-9136-4>, gesehen am 22.11.2014

Fuchs und De Jaegher sprechen davon, dass die Intentionen beider Interaktionspartner und deren Körper sich miteinander verbinden und auf spezifische Art mit ihrer jeweiligen Umwelt und den Absichten des anderen verschmelzen. »Their body schemas and body experiences expand and, in a certain way, incorporate the perceived body of the other. This creates a dynamical interplay which forms a particular phenomenal basis of social understanding and which we will describe as mutual incorporation« (ebd., 472). Sie betonen, dass dieser Prozess gegenseitiger Verkörperung nicht nur die beiden Körper und Bewusstseine der Interaktionspartner miteinander verschränke, sondern auch spezifische größere Einheiten mit der Umwelt bilde. »Incorporation is not restricted to that which is near the skin, however – the lived body extends to whatever object it is interacting with« (ebd., 473).

Ähnlich wie der Blinde mit seinem Blindenstock seinen Körper in die Umwelt hinein verlängert, dieser zum Beziehungs- oder Tastorgan wird, und der Blinde nicht mehr weiß, wo sein Körper bzw. der Stock aufhört und die Umwelt beginnt, verlagert sich die Umwelt

und ihre Fähigkeit, zu handeln und Wahrnehmungsorgane auszubilden, ihrerseits über den Blindenstock, die Luft, über Geräusche und anderes in den Organismus des Blinden hinein (vgl. ebd., 472). Ähnliche Prozesse finden sich – so Fuchs/De Jaegher – auch im Sport, z. B. beim Tennisspiel (vgl. ebd., 474).

Ohne auf die Gestaltkreis-Theorie Viktor von Weizsäckers oder die Baumsäge-Experimente von Christian und Haas direkt Bezug zu nehmen, betonen Fuchs/De Jaegher, dass der gemeinsame Interaktionsprozess eine eigene Wirkmächtigkeit entfalte und eigene emergente Fähigkeiten, wahrzunehmen und zu handeln, ausbilde: »The in-between becomes the source of the operative intentionality of both partners« (ebd., 476).

Fuchs und De Jaegher arbeiten in ihrem Artikel bezogen auf die von ihnen gesuchte operative Intentionalität Aspekte »bipersonaler« oder »trilogischer« (Christian/Haas 1949) Entitäten heraus, zum Teil mit anderer Terminologie, aber mit ähnlicher Stoßrichtung wie bei Christian und Haas:

1. Die Prozesslogik wird zur Quelle der operativen Intentionalität beider Partner.
2. Sie kann nicht nur einem Partner zugeschrieben werden, sondern muss Wert-, Ziel-, Umwelt- und je spezifische Prozessvariablen und deren Bedeutung miteinbeziehen.
3. Die sich entwickelnden Fähigkeiten von »Merken« und »Wirken« sind jeweils auf den Anderen sowie auf die spezifischen Prozess- und Umweltvariablen bezogen.
4. Die Prozesslogik bekommt eine neue, emergente Qualität, welche sich beiden Interaktionspartnern mitteilt und ihnen (dadurch auch) operativ besser zur Verfügung steht. Hier ist eine spezifische Medialität in und durch die gegenseitige Bezogenheit impliziert.

In der Spätphilosophie von Merleau-Ponty wird die Philosophie der Zwischenleiblichkeit weiterentwickelt und der Leib als ein »zwei-blättriges Wesen« (Merleau-Ponty 1986) verstanden, welcher mich nicht nur mit dem anderen Menschen, sondern auch mit der Materialität der Dinge und der Welt verbindet. Der von Merleau-Ponty in diesem Zusammenhang verwandte Begriff des »Chiasmus« bezeichnet genau die Überkreuzung, durch die sich die beiden Seiten des Blattes verflechten, demselben Sein angehörig: »Diese Vermittlung durch Umkehrung und dieses Chiasma bewirken, daß es nicht einfach eine Antithese Für-sich Für-Anderer gibt, daß es ein Sein gibt, das alles dies in sich enthält, zunächst als sinnliches Sein und dann als Sein ohne Einschränkung (...). Das Chiasma ist nicht nur Austausch Ich-Anderer (...), es ist auch Austausch zwischen mir und der Welt (...): was als Ding beginnt, endet als Bewußtsein des Dinges, was als »Bewußtseinszustand« beginnt, endet als Ding« (Merleau-Ponty 1986, 274).

Allerdings ist diese Zwischenleiblichkeit zwischen den Menschen oder zwischen Menschen und Dingen nie ein-deutig, sondern von Negativität durchtränkt, störungs- und verletzungsanfällig, diastatisch/gesplittet. In Bezug auf das Sehen erscheint bei Merleau-Ponty z. B. das Unsichtbare als etwas, das eng mit dem Sehen verbunden ist. Die Distanz erweist sich für die Sichtbarkeit als ebenso notwendig wie die Nähe. »Die Negativität (...), das Unberühbare des Berührens, das Unsichtbare des Sehens (...) ist die andere Seite oder die Kehrseite (...) des sinnlichen Seins« (Merleau-Ponty 1986, 321). Die Kommunion bzw. die Koexistenz zwischen Ich und Welt ist also stark durch Nähe und

Andersheit charakterisiert. Das Sein ist immer ein Beim-Anderen-Sein, oder wie Jean-Luc Nancy es nennt, ein »Mit-Sein« (Nancy 2005).

Der Leib, der sehend und gleichfalls sichtbar ist, ist das Scharnier (charnière) dieser Wechselwirkung, welche Merleau-Ponty »Fleisch (chair)« nennt. Insofern die Natur die andere Seite des Menschen ist und das anonyme Sichtbare sich durch den Menschen realisiert, bildet also das Fleisch die Textur zwischen den Dingen und dem Mensch. Der Begriff des Fleisches ist das Ergebnis und zugleich Ausdruck der Verflechtung, des Chiasmus: »Wo sollen wir die Grenze zwischen Leib und Welt ansetzen, wenn die Welt Fleisch ist?« (Merleau-Ponty 1986, 182). Die Dinge sind eine Verlängerung meines Leibes, ebenso wie mein Leib eine Verlängerung der Welt ist.²¹ Wenn Merleau-Ponty behauptet, das Subjekt sei aus demselben Stoff wie die Welt, bedeutet das, dass wir Menschen unsere Leiblichkeit mit den Dingen teilen, d. h. beispielsweise unsere Sichtbarkeit, aber auch Unsichtbarkeit. Was man aber von den Dingen sagen kann, kann man erst recht von den anderen Leibern sagen.

Die zwischenleibliche Verwobenheit von Mensch, Welt und Ding ist im Innersten auch von Unsichtbarkeit, Differenz, Verwundbarkeit und Störanfälligkeit geprägt. Die Aspekte von Störung und Diastase, Differenz und Delay sind bei allen drei Skype-Performances zentraler Forschungsbestandteil und zugleich künstlerisches Element.

Ludwig Jäger spricht in diesem Zusammenhang von einer »Epistemologie der Störung« (Jäger 2004), welche er zeichentheoretisch erklärt. Bei jeder Bezugnahme von Zeichen auf Zeichen können zwei Bereiche unterschieden werden: das Stadium der unproblematischen Geltung von Sinn (Stadium der Transparenz) und das Stadium kultureller Rekonzeptualisierung, der Störung und Fragilität (Stadium der Opazität).²² Realismus wird einerseits dann erzeugt, wenn die gewählten medialen und symbolischen Mittel uns »vertraut bzw. normnah« erscheinen, oder andererseits, wenn das Reale sich durch Störung und Brüche »bemerktbar macht«.²³

Störungen sind für jede Form von Kommunikation, Interaktion, Zwischenleiblichkeit und chiasmischer Verbindung zur Welt

21 »Das Fleisch ist nicht Materie, es ist nicht Geist, nicht Substanz. Um es zu bezeichnen, bedürfte es des alten Begriffes ›Element‹ in dem Sinne, wie man ihn früher benutzt hat, um vom Wasser, von der Luft, von der Erde oder vom Feuer zu sprechen, d.h. im Sinne eines generellen Dinges (...), als eine Art inkarniertes Prinzip, das einen Seinsstil überall dort einführt, wo ein Teil davon zu finden ist. Das Fleisch ist in diesem Sinn ein ›Element‹ des Seins.« Merleau-Ponty (1986, 184)

22 »Störung und Transparenz sollen dabei verstanden werden als zwei polare funktionale Zustände medialer Performanz, die konstitutiv eingeschrieben sind in das Verfahren der intra- und intermedialen Transkription. Die Transkription ließe sich dann beschreiben als der jeweilige Übergang von Störung zu Transparenz, von De- zu Rekontextualisierung der fokussierten Zeichen/Medien. Während Störung als Ausgangspunkt das transkriptive Verfahren der Remediation in Gang setzt und das Zeichen/Medium als (gestörter) Operator von Sinn in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, lässt sich Transparenz als der Zustand ungestörter medialer Performanz ansehen, in dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt, den es mediatisiert, verschwindet, transparent wird.« Jäger (2004, 317)

23 »Störung soll also jeder Zustand im Verlauf einer Kommunikation heißen, der bewirkt, dass ein Zeichen/Medium (operativ) seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird, und Transparenz jeder Zustand, in dem die Kommunikation nicht gestört ist, also das Zeichen/Medium als Medium nicht im Fokus der Aufmerksamkeit steht.« Jäger (2004, 318)

unhintergebar und konstitutiv. In Theorien der Improvisation, der Entwicklungspsychologie und der Psychotherapie avancieren sie sogar zu einem zentralen Konzept; etwa, wenn die Prozesse zwischen Mutter und Säugling oder Therapeut und Patient als ein Oszillieren zwischen Passungsverlust/Störung und Passungswiederaufnahme beschrieben werden (vgl. Stern 1998, 2010; Stern et al. 2012).

Bernhard Waldenfels (z. B. 2002), welcher die Initiativen unserer Forschungsgruppe zuletzt sehr interessiert begleitete²⁴, hat ausgehend von den Werken Merleau-Pontys, Levinas' und Derridas den Aspekt von ›Diastase und Differenz‹ in seinem gesamten Oeuvre stark betont. Jedes ›Zwischen‹ beinhalte »Prozesse der Scheidung, die dem Abschied, der Abgeschiedenheit und dem Verscheiden« (ebd., 175) verwandt seien. Diese Prozesse seien zeitlich – »Die Verschiebung gewinnt einen radikal zeitlichen Sinn, wenn wir die Vorgängigkeit eines Widerfahrnisses mit der Nachträglichkeit der eine Antwort produzierenden Wirkung zusammendenken« (ebd., 178) – und zugleich räumlich zu verstehen: »Verschiebung besagt (...), dass etwas oder jemand sich in der Verschiebung herausbildet, so dass der ›verschobene Eindruck‹ niemals durch eine eindeutige Identifizierung vereinheitlicht wird« (ebd., 179). Waldenfels spricht von einem »Zeit-Raum, der sich in der Vereinigung von Diachronie und Diatopie andeutet« (ebd., 180).

Ausgehend von diesen Überlegungen haben sich unsere Projekte dem Begriff des »Parasiten« und dem Werk von Michel Serres (1987) angenähert²⁵, in dem das Konzept der Störung zentral ist. »Die Kommunikationstheorie beherrscht das System, sie vermag es mit dem rechten Signal zu zerstören, sie vermag es funktionieren zu lassen. Dieser Parasit (der Lärm, das Rauschen) ist Parasit im Sinne der Physik, der Akustik oder der Informatik, im Sinne von Ordnung und Unordnung, eine neue, und das ist wichtig, kontrapunktische Stimme« (ebd., 15).

Serres entwickelt seine »Parasitologie der Störung« anhand des Phänomens des Lärms, der stört und zugleich produktiv ist, Ordnungen stürzt und neue schafft: »Der Lärm bringt ein neues System hervor, eine Ordnung von höherer Komplexität, als diese einfache Kette

²⁴ Vgl. seinen Beiträge zu unserem Symposium »Körper – Medien – Sinnlichkeit« 2013, <http://www.metaspacede/Main/2013>, gesehen am 22.11.2014

²⁵ <http://www.metaspacede/Dokumentation/Buzz>, gesehen am 22.11.2014

sie hat. Auf den ersten Blick führt dieser Parasit eine Unterbrechung herbei, doch auf den zweiten bringt er eine Konsolidierung. Er gewöhnt die Ratte an die Stadt, er immunisiert sie. Die Stadt macht Lärm, aber der Lärm macht die Stadt« (ebd., 29).

Man könnte von einem Zusammenwirken von Parasitologie und Immunologie, von Störung und Emergenz sprechen. In diesem Sinn parasitieren alle drei Projekte von *Intercorporeal Splits* einen sozialen (urbanen) Raum, stören, durchbrechen Grenzen und schaffen zugleich neue Verkörperungsformen, Anreize und Zwischenleiblichkeiten. Alle drei Projekte hatten auch direkt mit Störungen zu tun, performierten und befragten sie – die Unterbrechung der Skype-Verbindung bei *Voice via Violin*, deren reale Verwundbarkeit bei *Peau/Pli* und die Fragen des Delay, der Möglichkeit von Verbindung in einem sehr diastatischen Raum bei *Embedded Phase Delay*.

Bei Michel Serres wird das Gefüge von Immunologie und Parasitologie durch ein eigenes Konzept des »Dritten« ergänzt, das für unsere Projekte (die ja stark an Drittkörperlichkeit orientiert sind und diese beforschen) weitere Verstehens- und Vervielfältigungsmöglichkeiten bereitstellt. Nicht die Beziehung Sender-Empfänger ist fundamental, sondern die von Kommunikation und Rauschen. »Das Hintergrundrauschen ist der Grund des Seins, das Parasitentum ist der Grund der Beziehung« (ebd., 83).²⁶

Unsere Projekte haben sich so durch ihre eigene Dynamik von einem mehr gelingensorientierten, ergebnisbezogenen Pol hin zu einer komplexeren, störungsorientierteren Ausrichtung verändert. Auch hier liefert Serres eine gute Beschreibung für das Potential einer solchen Fokussierung: »Der Austausch ist weder die Hauptsache noch ursprünglich noch fundamental (...). Das Verhältnis des einfachen, nicht umkehrbaren Pfeils, der nur eine Richtung und kein Zurück kennt, dieses Verhältnis tritt an die Stelle des Austauschs. Der Mensch ist des Menschen Laus. Und so ist auch der Mensch des Menschen Wirt« (ebd., 14).

Dabei wird Produktion durch den Prozess ergänzt, durch die Position des Rezipienten, des Forschers, des Zuschauers verschoben, diastasiert, parasitiert. Prozesse der Auswertung, Elicitation und

26 »Der Parasit ... hat also ein beständiges Verhältnis zu den Störungen; sie sind ihm vertraut, er weiß sie zu zähmen, er selbst ist akklimatisiert. Er ist durch die Parasiten geimpft. Ein abendlicher Gast durchbricht plötzlich diesen Brauch. Und damit wechselt der Parasit seinen Platz. (...) Der Dritte ist der Zweite, der Zweite wird zum Dritten, das System oszilliert, sein Aufbau verändert sich. Gegeben seien also zwei Stationen und ein Kanal, der beide verbindet. Der Parasit, der sich dem Fluß der Relation aufpfropft, ist in der Position des Dritten. Bislang reichte dieses Schema aus; es war das Grundelement des Systems. Doch nun wechseln wir die Positionen. Wer zuvor Gast war, wird nun zum Unterbrecher; was Rauschen war, wird zum Gesprächspartner; was zum Kanal gehörte, wird nun Hindernis und umgekehrt. Die Antworten auf die Fragen: Wer ist nun der Dritte? Und wo ist der Dritte? fluktuieren in Abhängigkeit vom Rauschen, von der Zeit und auch von den neuen Beziehungen der Gleichheit oder Ähnlichkeit zwischen den Ausdrücken.« Serres (1987, 84 f.)

Dokumentation sowie der Ethnographie haben uns immer stärker beschäftigt. Die Position des partizipierenden Beobachters²⁷: »Der Beobachter ist das Nicht-Beobachtbare. Zumindest ist es nötig, daß er auf der Kette des Beobachtbaren der letzte sei. Wenn jemand an seine Stelle tritt, so wird er zum Beobachteten. Er ist also in der Position des Parasiten. Nicht allein, weil er die Beobachtung nimmt und nicht gibt, sondern auch, weil er die letzte Position in der Folge einnimmt. (...) So ist der Parasit das stillste unter allen Wesen. Der Beobachter macht stets weniger Lärm als der Beobachtete. Er ist daher für den Beobachteten nicht beobachtbar. Subjekt ist nicht, wer gar keinen Lärm macht, sondern, wer den wenigsten Lärm macht« (ebd., 365 f.).

Embodiment/Verkörperung

Die drei Projekte stellen künstlerisch-forschende Apparaturen bzw. »Experimentalsysteme« im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers (2001) dar, welche zentrale Aspekte moderner Embodiment-Theorien zur Auf-führung, zum Erlebnis und zur Beobachtung bringen sollen und damit auch beforschbar machen. Dafür kann man mehrere theoretisch-praktische Ebenen unterscheiden²⁸, die jeweils wissenschaftlich, philosophisch und künstlerisch realisiert werden und von Bedeutung sind.

a. Embodiment/Verkörperung

Hierbei bestimmt das jeweilige Verhalten des Körpers die Dimensionen des Wahrnehmens, Erlebens und der Kognition. Wenn in unserer Kultur das Drücken auf eine Tischplatte (»von sich weg«) dazu führt, bestimmte Dinge oder Vorschläge eher abzulehnen, das Ziehen der Tischplatte (»auf mich zu«) hingegen dazu, bestimmte Dinge oder Vorschläge eher anzunehmen oder positiv zu bewerten (Tschacher/Bergomi 2011), dann gibt es keinen körper- und bewegungsfreien Raum von Wahrnehmung, Kognition und Bewertung. Das »Medium« (die Bewegung) wird Teil der »Message« (des Bewusstseins). Embodiment-Theorien behaupten nicht nur, dass Bewusstsein/Mind und Körper/Body miteinander verwoben sind und psychophysisch und physiopsychisch miteinander in Wechselwirkung stehen, sondern darüber hinaus, dass »Bottom-up«-Prozesse im Gegensatz zu »Top-down«-Prozessen häufig quantitativ und qualitativ

²⁷ Siehe den Forschungsantrag »Partizipative Mediografien« der Autoren unter <http://www.metaspaces.de/tmp/mediografien.pdf>, gesehen am 22.11.2014

²⁸ Vgl. Hufendiek et al. (2013)

unterschätzt werden und unterbewertet sind. Für eine Analyse dieser ›Bottom-up‹-Prozesse fehlen jedoch zum jetzigen Zeitpunkt geeignete Verfahren und Methoden, die über stark parzellierte Mikroanalysen hinaus größere Zusammenhänge erfassen können. Dieses Problem ist insbesondere in der modernen Psychosomatik (Uexküll 1998) diskutiert, aber nicht befriedigend gelöst worden. Transdisziplinäre Methoden und Forschungsprojekte, die die Bedeutung von Embodiment z. B. über den Begriff des Körpergedächtnisses oder der »musikalischen« Wechselwirkungen (Trevarthen 1979) erfassen, versuchen hier Brücken zu schlagen.

Die drei Projekte von *Intercorporeal Splits* werfen in diesem Zusammenhang künstlerische, theoretische und praktische Fragen auf, machen diese erleb- und beobachtbar – nicht zuletzt, um einen Beitrag zur Kartographie für die Beforschung dieses Themengebietes zu generieren. Welche Formen von Improvisation, musikalischer Interaktion und kognitiv-emotivem Zusammenwerden in hyperlokalen, musikalischen Improvisationen wirksam? Wie verändert sich dies, wenn Aktanten von Raum, Zeit, medialer Zusammenkunft verändert werden? Hierbei waren uns insbesondere die beiden musikalischen Projekte *Voice via Violin* und *Embedded Phase Delay* wichtig. Zentrale Bedeutung kommt dabei auch Phänomenen von Störung (Jäger 2004), Passungsverlust und Passungswiederherstellung, von De- und Resynchronisation zu.

b. Embeddedness/Einbettung

Der zweite Aspekt moderner Embodimenttheorien betont die Einbettung menschlicher und nichtmenschlicher Lebewesen in ihre jeweilige

Umwelt bzw. in die jeweilige Umweltbildung. Kognition, Emotion und Verhalten von Lebewesen konstituieren sich nur in Verhältnisbildungen und verkörpernden Einbettungen in innere und äußere Milieus und Umwelten. Auf jeder Ebene bestimmen deren »Affordances« (Gibson 1983) phylogenetisch und ontogenetisch das jeweilige Wahrnehmen und Bewegen.

Die für unsere Arbeitsgruppe zentrale Auseinandersetzung mit den Werken Jakob und Thure von Uexkülls, der Gestaltkreistheorie Viktor v. Weizsäckers und mit den Phänomenologien von Maurice Merleau-Ponty und Bernhard Waldenfels sind hier wegweisend. Sie schaffen Ansätze, die nicht nur philosophisch oder erfahrungsbezogen relevant sind, sondern auch für künstlerische, psychosomatisch-praktische, aber auch für grundlagenwissenschaftliche und anwendungsbezogene naturwissenschaftliche Fragen im Bereich von Physiologie, Medizin, Medien und Psychosomatik wichtig werden können. In welche Umwelten betten sich die drei Performances ein, welche Umweltbezüge (be-)nutzen sie, welche neuen Umwelten schaffen sie? Welche Medien werden genutzt und welche geschaffen? Wie stabil und verlässlich erweisen sich diese Umwelten? Paradigmatisch dafür stehen bei unseren drei Projekten die jeweiligen entstehenden ›Drittkörperlichkeiten‹ (Dornberg 2013, 2014) zwischen den sich an verschiedenen Orten befindenden Improvisationskünstlern in den Skype-Settings bzw. mit ihren Zuschauern einerseits, sowie andererseits die Verschränkungen lokaler und hyperlokaler Umweltbildungen: bei *Peau/Pli* z. B. zwischen dem Tänzer und seiner mobilen Wohnhülle in Beziehung zur Straße und den Passanten, aber auch dessen mediale Fernbeziehungen, sowohl

dromologisch-diachron (durch den Weg) als auch synchron durch die Skype-Verbindung bzw. die gemeinsame Umweltbildung mit dem Geschehen im Finkenschlag.

Insbesondere bei *Peau/Pli* wurden im Rahmen unserer Projekte auch Aspekte von Verletzung und Verletzlichkeit, Endlichkeit und Sterblichkeit sowie der körperlichen, psychischen und künstlerischen Grenzen im Rahmen dieser Umweltbildungen deutlich. Leben steht und fällt (buchstäblich) mit seinen Einbettungen und ihren Luftreserven und auch mit der Akzeptanz durch andere Akteure und ihre möglichen Reaktionen.

Marshall McLuhan spricht bereits 1967 von der Kannibalisierung durch die von Medien geschaffene Umwelt.

c. Enaction/Emergenz/Interaktion

Der dritte Aspekt moderner Embodimenttheorien beforscht und betont den enaktiven, interaktionellen Charakter von Mind (Bewusstsein, Leben) und prinzipiell jeder Umweltbildung. Nur durch Wechselwirkung, gegenseitige Assimilation und Adaptation, Abgrenzung nach außen und Kohärenzerzeugung nach innen können lebendige Systeme eine homöostatische Stabilität und Emergenz gewinnen und damit Neues erzeugen. Dieser Aspekt betrifft, wie beispielsweise biologische oder auch soziologische Systemtheorien betonen, die verschiedenen Aspekte von Kognition, Emotion und Verhalten. Perzeption ist Aktion, wie Alva Noë (2004) in Anschluss an die genannten Theoretiker ausführt, und jede Perzeption generiert Folgewirkungen sowohl innerhalb des eigenen Systems als auch nach außen zu anderen Systemen (Kognition, Emotion, Verhalten).

Bei unseren Projekten dominierte zunächst ein interaktionell dyadisch-dual anmutender Ansatz (zwei Künstler interagieren miteinander), in dem Phänomene von Zwischenleiblichkeit, Bipersonalität²⁹, Drittkörperlichkeit und Emergenz, von Partizipation und Gelingen bestimmend waren. Phänomene von Störung, Hybridität, medialer Differenz, von Zufall und Materialität ließen uns den Ansatz um eine Beforschung von Aktanten n-ter oder n-iter Ordnung, welche auch Dinge und spezifische Milieus umfassen, erweitern (Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie, Pierre Bourdieus Theorie

²⁹ Vgl. Dornberg (2013, 2014)

von Milieus und Kapitaleinsätzen, Karen Barads »Agentieller Realismus«), welche sich mit künstlerisch-praktischen und kunsttheoretischen Ansätzen gut verbinden ließen. Hierbei wurde die gelingensorientierte Perspektive, die im Bereich von Medizin und Medienpraxis unverzichtbar ist, um eine differenztheoretische Perspektive erweitert, welche sich mit den Bereichen unwiderbringlichen Verlusts, radikaler Brüche, der Störung und des Unendlich-Nicht-Berührbaren befasst. Emergenz, Kohärenz (Antonovski), Konsistenz (Grawe) wurden begrifflich, aber auch praktisch ergänzt, ersetzt, konterkariert durch Demergenz, Dehiszenz/Riss und Trauma (vgl. Dornberg 2008, 2010). Der Vitalismus muss durch den Traumatismus kritisiert werden, das Gelingen durch Elemente einer Parasitologie (Serres 1981).

d. Extended Mind / entäußertes bzw. entäußerndes Bewusstsein

Der vierte Aspekt moderner Embodimenttheorien befasst sich mit der Tatsache, dass das Bewusstsein (Geist/Kognition, aber auch z. B. Emotion) nicht nur innerlich (im Gehirn, im Bewusstsein, im Ich) prozessiert und sich konstituiert, sondern auch im Außen. Auf einer banal anmutenden Ebene werden hier beispielweise Höhlenmalereien, Tagebücher, Archive, und Zettelkästen als Formen erweiterten Geistes verstanden. Komplizierter wird die Verflechtung von Denken und Daten in den elektronischen Medien, in der Benutzung von Mindmaps, elektronischen oder anderen medialen Gedächtnis- und Aufzeichnungssystemen. Marshall McLuhan spricht bereits 1967 nicht nur von Medien als »Erweiterung des Zentralen Nervensystems«, sondern auch von der Kannibalisierung durch die dadurch geschaffene Umwelt.³⁰ Die Nutzung des Ausdrucks »Kannibalismus« verschärft noch den Ansatz der Serres'schen »Parasitologie«.

30 »When we invent a new technology, we become cannibals. We eat ourselves alive since these technologies are merely extensions of ourselves. The new environment shaped by electric technology is a cannibalistic one that eats people. To survive one must study the habits of cannibals.« McLuhan (1967, 261)

All diese externen Aktanten schaffen für den Geist und das Bewusstsein materielle und immaterielle Erweiterungs-, aber auch Veränderungsformen. Wird die Fülle medialer Differenzen bedacht, so generiert die Externalisierung von Geist/Mind/Bewusstsein beispielsweise durch Diagramme, Tafelbilder, Imaginationen und systemische Aufstellungen völlig andere Möglichkeiten. Ein Bild sagt nicht mehr als tausend Worte, sondern schafft neben und für Worte völlig andere Dimensionen, die diese tausend Worte in einem neuen Licht erscheinen lassen.

In diesem Zusammenhang stellen unsere drei Teilprojekte jeweils Formen von »Exposition« (vgl. Nancy 2002) dar, die ›Body and Mind‹ auf andere Weise ausdehnen, geistig und körperlich Anderes wahrnehmbar, bewusst und spürbar werden lassen. Durch die Schaffung neuer »Perzepte und Affekte« (Deleuze/Guattari 1996) in den drei Projekten sollen neue Formen von Mind/Geist, aber auch neue Formen von Ausdehnung/Veräußerung von Realität bzw. Kunst geschaffen werden. Dabei verflechten sich über intra- und transmodale bzw. intra- und transmediale Bezüge, über De- und Resynchronisierungen und De- und Reterritorialisierungen, sowohl die exobegrifflich materiellen als auch die endobegrifflichen Bezüge, die mit Prozessen der Kognition und der Bewusstseinsbildung zu tun haben.

Aus diesem Grund waren und sind die Kunstprojekte der Forschungsgruppe *mbody* bzw. die drei im Buch vorgestellten Performances immer transmedial und komplex angelegt. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass im Zeitalter der Postpostmoderne und der Hypermedialität Formen, Quantitäten und Qualitäten der Externalisierung von Mind extrem zunehmen und sich mit weniger externalisierten, leibnaheren Formen von Medialität und Körperlichkeit verflechten.³¹

Neben radikale Externalisierung treten Formen radikaler Verinnerlichung, wie sie beispielsweise in neuen Selbst- und Körperbildern bei ›Selfies‹ deutlich werden. Welche Formen von ›Extended Mind‹, von Extension und medialer Erweiterung generieren unsere Projekte? Welche neuen Formen von Körper und Mind/Geist/Bewusstsein werden sichtbar, beobachtbar, einer Ausstellung und Beforschung zugänglich? Lassen sich Rückwirkungen auf die Beteiligten (Künstler, Zuschauer, Forscher) und deren weiteres Leben (Kunstschaffen, Erleben, Verhalten und Forschen) feststellen? Welche Methoden braucht es, um diese Zusammenhänge bewusst, sichtbar, erlebbar und besser beforschbar zu machen?

Welchen Anteil an diesen Methoden haben wissenschaftliche, philosophische, künstlerische, genuin medienbezogene Elemente? Welche Rolle spielen dabei etwa die Politiken des Erlebens, des Verhaltens, des Kulturschaffens sowohl auf mikro- als auch auf makropolitischen Ebene? Die vier Dimensionen Extendedness,

31 Vgl. das Symposium »Körper – Medien – Sinnlichkeit« der Forschungsgruppe *mbody* unter <http://www.metaspaces.de/Main/2013>, gesehen am 22.11.2014

Embeddedness, Enaction und Embodiment werden von uns in diesem Zusammenhang eminent politisch verstanden. Dies ist auch ein Grund, warum wir Projekte im öffentlichen Raum ansiedeln und die Räume der Hochschulen, des Theaters, der Galerie, der Labore und der medizinischen Praxis verlassen. Verkörperungsforschung stellt die Grenzziehung von öffentlich und privat infrage.

Mediale Zwischenleiblichkeit im Splitscreen

»In diesem Raum erhebt sich transparent und unsichtbar das Phantom eines Dritten, der den Austausch zwischen dem Selben und dem Anderen vermittelt, der den Übergang zwischen Fern und Nah verkürzt und dessen überkreuzter oder verfließender Körper die gegensätzlichen Extreme der Unterschiede oder die im Ähnlichen verlaufenden Übergänge der Identitäten miteinander verknüpft.«

Michel Serres

Einige der Anwendungsfragen an der Schnittstelle zwischen Ästhetik, Medienkunst und Philosophie lauten: Wie legt man in der filmischen Montage bzw. der Dokumentation den Schnitt zwischen zwei Orte? Welche intermedialen Bezüge und Faltungen ergeben sich durch die Montage und deren Szenographie? »Alle Orte in jedem und jeder Ort in allem« wäre eine pantopische Fokussierung auf die Indifferenz (Serres 2005, 38). Der Schnitt geht aber durch leibliche Dimensionen von Raum und Zeit und kann so gesehen kaum flächig werden. Harun Farocki plädiert für eine Montage im Schuss/Gegenschuss³² und Urs Hofer (2008) hat das Potential des Splitscreen im Film untersucht. Bei beidem handelt es sich um etablierte Filmformate, die imaginative Handlungslinien schaffen.

Im Fall von *Voice via Violin*³³ stehen die Begriffspersonen des Sängers (Jan F. Kurth) und des Nomaden (Harald Kimmig) für eine zyklische Gedankenvertiefung und Vielfachperspektivierung. Im Splitscreen geschieht eine Zellteilung, eine Faltung zwischen zwei Orten und Körpern, welche sich gegenseitig affizieren. Es entsteht eine ›Verzweigungsfigur‹ zwischen Reiz und Wahrnehmung, ein Feld des Zwischen (vgl. u.a. Waldenfels 2002, 176 ff.) in einem autogenen Prozess der Improvisation, der potenzierten Wiederholungen und der Transformation. Die beiden »Gegenverwirklicher« aktualisieren das

³² »Schuß-Gegenschuß ist eine so wichtige Sprachfigur, weil es damit die Möglichkeit gibt, Bilder, die sehr verschieden sind, hintereinander zu setzen; Kontinuität und Bruch, der Ablauf wird unterbrochen und setzt sich dennoch fort. Es ist die Erzählung, die weiter geht, die Aktion des ersten Bildes setzt sich als Reaktion im zweiten Bild fort, dies wirkt auf die erste Person im nunmehr dritten Bild zurück.« Farocki (1981, 245)

³³ Siehe Ausarbeitung unter <http://vimeo.com/71287589>, gesehen am 22.11.2014

Mannigfaltige und schaffen damit eine »Unbestimmtheitszone« (Deleuze 1994, 20).

Der Splitscreen kann im Sinne von Merleau-Ponty als ein ›Chiasmus‹, als Ausdruck einer ›Doppelempfindung‹, als ein »zweiblättriges Wesen« (s.o.) gesehen werden. Die Kernfrage der Übertragung lautet: Wie kann der Zwischenraum zwischen den Gehirnen/Körpern überbrückt werden? In der Mitte des *Splits*, daher le pli (lat. plico für falten, zusammenrollen, bewegen), die Falte, die Bewegung und eine »zeiträumliche Verschiebung« (Waldenfels 2002) evoziert.³⁴ Im Sinne der Filmtheorie von Gilles Deleuze können die jeweiligen Bildhälften als Off-Raum der anderen gelesen werden. Das Off ist immer woanders und die mehrfachen Screens sind sprichwörtliche »Mitte-l« zur Darstellung eines sich stets wandelnden Ganzen.³⁵ Im Ganzen bleibt jedes Filmbild sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Hinsicht mehrdimensional, abstrakt und virtuell – es kann verschiedene Zeitebenen synchronisieren.³⁶

Der Splitscreen in unseren Montagen schafft im Sinne von Deleuze eine relativ-räumliche Beziehung, die mit dem Dargestellten verbunden ist. In dem Experimentalsystem *Embedded Phase Delay* haben wir die Verzögerung bzw. die Diastase in Form der »fehlenden Halbsekunde« zum Thema gemacht, die bereits durch den Physiker und Physiologen Hermann von Helmholtz und den Schriftsteller Marcel Proust³⁷ beforscht wurde. Die ›temps perdu‹ kann beim Film am Schneidetisch nicht einfach geglättet werden, indem eine Passgenauigkeit behauptet wird, die es nie gab. Es muss entschieden werden, aus welcher Perspektive erzählt wird – also sind eigentlich zwei Versionen nötig. Die Improvisationskünstler agieren als antizipierende Subjekte, weniger in der Hoffnung auf Reaktion als vielmehr auf Antwort. Schließlich gelingt mit *Embedded Phase Delay* der Split zwischen drei Orten. Das Dritte ist mit eingebaut, Serres' Parasit als rotierende Figur. Es ist nicht klar, woher die Störung/der Parasit kommt, jeder der drei Akteure kann diese Rolle einnehmen: »Der Dritte ist der Zweite, der Zweite wird zum Dritten, das System oszilliert« (Serres 1987, 84).

›Streifzüge‹ und ›Situationismus‹

Die drei Projekte von *Intercorporeal Splits* lassen sich im Anschluss an die oben genannten Überlegungen auch als ›explorative Statements‹

34 Das Bild der Nahostkorrespondentin, eingeblendet neben dem Tagesschau-Sprecher, suggeriert leibliche Begegnung und Kopräsenz. Doch schon der Blick des Zuschauers zwischen linker und rechter Bildhälfte schafft zeitliche Lücken und sortiert damit neu.

35 Der Rahmen des Bildes, die Cad-rage, hat für Deleuze die Funktion, das Ensemble von zusammengehörigen Informationsgruppen, Zeichen und Elementen zu markieren. »Die Teilbarkeit der Materie bedeutet, dass die Teile in unterschiedliche Ensembles eingehen, die sich unablässig in Teilensembles teilen oder ihrerseits Teilensembles sind – bis ins Unendliche.« Deleuze (1997, 32)

36 Ein elaboriertes Beispiel ist die Produktion <http://www.pbs.org/pov/empire/#periphery>, gesehen am 22.11.2014

37 Vgl. Schmidgen (2009)

im Spannungsfeld von Kunst, Kultur und politisch-öffentlichem Raum verstehen.

Unsere Arbeiten wie auch die der Forschungsgruppe *mbody* positionieren sich gezielt am Rand der etablierten Kunsträume und suchen Interventionen im Land- und Stadtraum auf. Hier gilt es, neue Formen von »Wahrnehmen und Bewegen« (Weizsäcker 1973) zu erschließen, neue Formen der Zusammenarbeit von Professionellen und Laien, von Stadt und Theater/Tanz, von Kultur und Natur/Alltag. Dabei sollen etablierte Politiken der Macht und Hierarchisierungen aufgebrochen und flachere Wahrnehmungs-, Erlebens- und Verhaltensformen von Externalität und Umweltbildung geschaffen werden. Hierbei sind uns Begriffe und Kunstformen, die das Element der »Situation« (Debord 1996), des Zufalls, der »Wärme« (Beuys 1992), des Konzepts und der Konzeptkunst aufnehmen, eine wichtige Referenz. Trennungen zwischen Kunst und Alltag bzw. von Leben und Wissenschaft, Medizin und Psychotherapie sollen weiter hinterfragt werden. Dies führt einen Ansatz fort, der bereits seit Längerem innerhalb der einzelnen Disziplinen zu beobachten war, und geht einher mit der Infragestellung etablierter Grenzziehungen in Philosophie, Wissenschaft, Medizin und Psychotherapie, aber auch der Kunst. Die Grenze zwischen Kunst und »künstlerischer Forschung« bricht auf.

Künstlerische Forschung

Die im 18. Jahrhundert entstandenen institutionellen und gesellschaftlichen Abgrenzungen zwischen künstlerischer, wissenschaftlicher und moralischer Praxis beginnen durchlässig zu werden. Dieser Wandel macht sich z. B. bei der Einreichung neuerer Forschungsanträge

bemerkbar: Es werden überwiegend transdisziplinäre und transkulturelle Projekte gefördert. Die Veränderungen in einer globalisierten Welt verlangen neue Denkansätze, die kreative Antworten auf neue Bedürfnisse und gesellschaftliche Herausforderungen ermöglichen. Hybride Kultur- und Kunstformen stellen das traditionelle Verständnis tradierter Begriffe infrage und McLuhans Vision einer durch die neue Medien veränderten Welt als »Global Village« (McLuhan 2001) wird zur alltäglichen Erfahrung.

Unsere Forschungsgruppe *mbody* und unsere Projekte nutzen das durchaus umstrittene Paradigma der »künstlerischen Forschung«, das klassische Forschungsprämissen subvertiert. Forschung wird prototypisch immer noch stark mit Wissenschaft in Verbindung gebracht und unterscheidet sich in diesem Verständnis wesentlich von künstlerischer Tätigkeit, die häufig mit Intuition und Kreativität konnotiert wird.

Künstlerische Forschung³⁸ stellt zum einen infrage, dass Wissen gleichbedeutend mit Wissenschaft, und zweitens, dass Kunst diskursiv nicht zugänglich sei. Dabei wird der rationale Status bzw. die Rationalität der Kunst zur Diskussion gestellt und in Bewegung gebracht, denn obwohl Kunst nicht ausschließlich diskursiv verfährt und daher mit einem engen Begriff der Rationalität nicht zu vereinbaren ist, ist Kunst auch »rational und kognitiv« (Alarcón 2009). Das verkörperte Wissen (in) der Kunst hat stark implizite und praktische Anteile, wie von Phänomenologie, Hermeneutik und kognitiver Psychologie ausführlich dargelegt wurde (Noë 2006).

Künstlerische Forschung ist jedoch nicht nur für die Kunst relevant. Der Begriff zielt auf

einen neuen Ansatz in den Wissenschaften sowie der Philosophie. »Mit, über und durch« andere (Frayling 1993) – künstlerische, mediale, bild- und bewegungsbezogene – Methoden, Fragen, Inhalte und Techniken sollen individuelle und gesellschaftliche Fragen neu gestellt werden.³⁹ Im Bereich der künstlerischen Forschung gehen wir von folgenden Prämissen aus (vgl. Dombois 2006):

1. Kunst als Forschung setzt Erkenntnisinteressen voraus. Diese haben wir oben in groben Zügen umrissen (Embodiment, Zwischenleiblichkeit, Heterotopie, Störung, Medialität u. a.). Gleichzeitig gilt, dass künstlerische Forschung immer auch die Methodik ihrer eigenen Herangehensweisen und Kadrierungen zum zentralen Erkenntnisinteresse macht. Methode und Gegenstand vertiefen sich wechselseitig.

2. Es gibt unterschiedliche, teilweise interagierende oder sich gegenseitig ausschließende Formen von Wissensproduktion. Wissen formuliert sich nicht nur in den Wissenschaften oder in der Alltagspraxis und anwendungsbezogenen Reflexionen, sondern auch in und durch künstlerische Formate oder in philosophischen Theorieinstallationen. Das Moment der Darstellung produziert dabei Erkenntnis(se), und jede künstlerische Inszenierung rangiert als genuiner Wissens- und Forschungsgenerator bzw. -träger. Dabei geht es immer um eine Verbreiterung und Diversifizierung von Erkenntnis, Wissen und Darstellung, nicht um die Illustrierung von Vorgefundenem.

3. Die geschaffenen künstlerischen Projekte kreieren einen Anwendungs- und Forschungsrahmen, welcher die Bildung von research communities für Forschungsfragen und -themen ermöglicht bzw. auf welchen bestehende Forschungsgruppen (wie auch unsere Gruppe *mbody*⁴⁰) zurückgreifen können. Diese Forschung ist eine Unternehmung von vielen; die Idee ›geistigen Eigentums‹ und damit auch die von originärer Autorschaft und der referenzlosen Welt der reinen Kunst sowie die Trennung von Theorie/Erkenntnis und Anwendungsorientierung werden zurückgewiesen oder zumindest kritisch hinterfragt.

38 Henk Borgdorff definiert in seinem Artikel »The Debate on Research in the Arts« künstlerische Forschung wie folgt: »Art practice qualifies as research if it's purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.« Siehe http://www.polgu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf, gesehen am 26.10.2014

39 Im Kontext unserer Projekte sprechen wir bezüglich zeitgenössischen Mediengebrauchs auch von Medienexplorationen. Der Begriff Medienexploration steht bei unseren Projekten bzw. bei unserer Forschungsgruppe für einen interdisziplinären Forschungsansatz, der das Arbeiten mit Medien – im Diskurs der künstlerischen Forschung – auf kreative und ästhetische Art in einem technischen und/oder ökonomischen Umfeld betrachtet. Dies bedeutet auch ein Forschen mit, durch und über Medien. Siehe <http://www.metaspaces.de/Dokumentation/Medienexploration>

40 <http://www.mbodyresearch.de>, gesehen am 22.11.2014

4. Jedes Projekt, dessen ›Ausstellung‹ und dessen Forschungsergebnisse sollten sich der Kritik durch Fachleute stellen. Dies hat zu der hier vorgelegten Publikation geführt. Im Zuge dieser Kritik sollte auch das Primat der Sprache und der Wissenschaft hinterfragt werden. Sie muss von Künstlern, aber auch von Laien kommen. Aus diesem Grund hat unser Band einen stark dokumentarischen Charakter in Form von nicht-sprachlichem Bild-, Film- und Tonmaterial. Dabei stellt sich die Frage, wie die Irreduzibilität der jeweiligen künstlerischen und/oder philosophischen Installation gewahrt und in ein produktives Verhältnis zum Output der Wissensgenerierung gesetzt wird, bzw. wie dieser Prozess in seiner Irreduzibilität nachvollziehbar gemacht wird.

Gerade die Art dieses Nachvollziehens, dieses Neu-, Mehr- oder Anders-Verstehens von Kunst durch andere Erkenntnisformen ist ein zentraler Gegenstand künstlerischer Forschung. Aus diesem Grund gilt auch, dass künstlerische Forschung immer transdisziplinäre Forschung sein muss und zugleich Forschung über Transdisziplinarität. Das hat sie mit Ethnologie und Ethnographie gemein (s.u.).

5. Bei jeder Form künstlerischer Forschung bemühen wir uns, Prozesse der Generierung von Kriterien der Qualität von ›Kunst‹ und ›Forschung‹ zu instituieren und diese sichtbar bzw. der Aushandlung zugänglich zu machen. Dabei versuchen wir, den Stand der Forschung bzw. den ›state of the art‹ zu berücksichtigen – nicht ohne zugleich das Neu- und Andersartige der künstlerischen bzw. transdisziplinären Forschung und der beteiligten Projekte zu verdeutlichen. Es geht uns darum, der wissenschaftlichen Forschung ihre Antworten als Fragen zurückspielen. Wer sich wie wir mit wissenschaftlicher Forschung beschäftigt, beginnt mit Antworten und kommt zu Fragen. Dabei versuchen wir, Abläufe der Reduktion und Konzentration durch Prozesse von Diversifizierung, Komplexion und Assoziation durch Prozesse von Diversifizierung, Komplexion und Assoziation zu unterlaufen.⁴¹ Sinnlichen und poetischen Momenten soll ebenso

Wissen formuliert sich nicht nur in den Wissenschaften oder in der Alltagspraxis und anwendungsbezogenen Reflexionen, sondern auch in und durch künstlerische Formate.

Raum gegeben werden wie theoretischen und wissenschaftlichen. Die Scheinhaftigkeit von Kunst/Darstellung/Performance soll genauso wenig vertuscht werden wie das welt- und machterzeugende Moment von Forschung, Theorie oder Wissenschaft. Wir versuchen bei unseren Projekten zugleich, die jeweilige Darstellungsform auf stimmige und nachvollziehbare Weise in Bezug auf die jeweiligen Erkenntnisperspektiven und Erkenntnisgegenstände zu gestalten und Teilaspekte der Projekte speziell auf konkrete Fragestellungen hin auszurichten.

Methodisch wird bei unseren Projekten und deren Beforschung ein »reflexiver Modus« (Brandstätter 2012) auf mehreren Ebenen angestrebt, bei dem auch die subjektive Perspektive der Beteiligten z. B. als Künstler oder Zuschauer⁴² in den Fokus gerückt wird. Die künstlerische Dokumentation oder Beforschung versucht nicht mehr, wie es bei klassischen Dokumentationen der Fall ist, die Wirklichkeit abzubilden, sondern die Entstehungsbedingungen der Projekte und die Art und Weise zu hinterfragen, wie dort künstlerische, wissenschaftliche, philosophische oder mediale Mittel z. B. des Films/Films genutzt werden. Durch diese metareflexive Haltung werden partizipative Momente geschaffen, die eine mehrdimensionale Mitwirkung aller Beteiligten inklusive der Zuschauer ermöglichen sollen und so die Kommunikation zwischen verwandten künstlerischen und dokumentarischen Mitteln, Beforschten und Forschenden intensivieren. Diese Methodik wurde von uns in Richtung eines Projekts zur partizipativen Erforschung und Dokumentation unterschiedlicher Kulturen von Wissensgewinnung in den Bereichen Psychotherapie, künstlerische Bildung durch Tanz, der Mensch-Tier-Kommunikation und der Kommunikationsqualität in wirtschaftlichen Prozessen weiterentwickelt. Dabei sollten Abläufe der Erkenntnisgewinnung in unterschiedlichen gesellschaftlichen und unternehmerischen Bereichen beforschbar gemacht und damit ein Beitrag zur Verbesserung der jeweiligen Prozess- und Ergebnisqualitäten in diesen Bereichen geleistet werden.⁴³

41 Die »eidetische Reduktion« (Husserl 1969) muss durch eine eidetische Komplexion ergänzt werden.

42 Vergleiche <http://www.metaspacede.de/Main/DisPP>

43 Vgl. den Forschungsantrag der Autoren »Partizipative Mediographien« unter <http://www.metaspacede.de/tmp/mediografien.pdf>

Ethologie, Ethnologie und etho-ethnologische Methodik

In unseren Projekten spielen transkulturelle und speziesübergreifende Fragen eine große Rolle und damit Fragen der Ethologie (klassische bzw. vergleichende Verhaltensforschung und deren Methodik) und der Ethnologie (klassische bzw. vergleichende Kulturforschung und deren Methodik).

Unsere Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Philosophie, mit Postmoderne, kritischer Theorie und Postkolonialismus hat unser methodisches Wissen vervielfältigt und zur Auseinandersetzung insbesondere mit modernen ethnologischen und soziologischen Theorien und Forschungsansätzen geführt. Die Philosophen Michel Foucault und Friedrich Nietzsche etwa beschreiben ihre Philosophie als ethnologisch (vgl. Birkhan 2012): Immer gilt es, das Oszillieren zwischen außen und innen zu praktizieren, das Eigene als Fremdes zu sehen, in unterschiedlichen Kontexten sowohl heimisch als auch fremd zu werden.

In diesem Kontext sind unsere drei Projekte auch als Explorationen des Fremden/Anderen zu sehen, um sich fremd zu werden. Die Projekte *Voice via Violin* (Kairo/Ägypten) und *Embedded Phase Delay* (Bangalore/Indien) lassen sich auch als Expeditionen in andere Länder, Städte und Kulturen verstehen und als Ansätze zur Beforschung von Themen der Inter- oder Transkulturalität und radikaler Hyperlokalität in einer teilglobalisierten Welt. Auch *Peau/Pli* lässt sich als Expedition in einen peripheren Stadtteil Freiburgs begreifen, in dem die Theaterkultur einen Außenposten, den Finkenschlag⁴⁴, eingerichtet hat, und als Streifzug in eine unbekannte Flora und Fauna (die Straßen Haslachs).

Mit dem Begriff der Transkulturalität wird auf die Durchdringung und Verflechtung unterschiedlicher Kulturen verwiesen (Welsch 1999). In unseren Projekten findet diese Durchdringung vor allem auf zwei unterschiedlichen Ebenen statt: einerseits auf der Ebene nationaler, ethnischer, örtlicher und medialer Differenzen zwischen der westlichen und der arabisch/indischen Welt sowie andererseits auf der Ebene medialer, methodischer und inhaltlicher Differenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, verbaler und

44 Vgl. <http://www.badische-zeitung.de/freiburg/glueckliche-wolke--61803202.html>, gesehen am 22.11.2014

nonverbaler Ausdrucksmittel. Können diese verschiedenen Ebenen/Kulturen miteinander in Bezug gebracht oder gar ineinander übersetzt werden? Welche Grenzen von Vermittlung und Übersetzung sind in den verschiedenen Bereichen (Wissenschaft, Kunst, Philosophie, Mediologie) aufzeigbar, gar notwendig?

Dabei lässt sich auf der Ebene der kulturellen Übersetzung fragen, wie einer nivellierenden bzw. kolonialen Politik des Übersetzens begegnet werden kann, ihrer Gefahr, tradierte Bilder und Klischees von Kulturen zu reproduzieren und dadurch die ohnehin vorhandenen Machtdifferenzen zwischen westlichen und nicht-westlichen Kulturen oder zwischen Zentrum und Peripherie (schon diese Worte sind pejorativ) zu perpetuieren. Ebenso lässt sich auf der Ebene der medialen Übersetzung fragen, ob durch eine mediale Mehrstimmigkeit – Diskurse, Körper, Bilder, Filme, Tanz und Performance – einem verkürzten Repräsentationalismus begegnet werden kann. Damit verweisen unsere Projekte nicht auf ein essentielles, sondern auf ein prozessuales Verständnis von Kulturen, treiben ein Konzept von Übersetzung voran, das diese vor allem als einen Prozess der Verschiebung, Transformation und Hybridisierung versteht (Spivak 1993/Bhabha 1994) und Prozesse der Nicht-Vermittelbarkeit und der Grenze, des Parasitären betont. Dieser Begriff vermag an dieser Stelle den Übergang von ethnologischem zu eto-ethnologischem Vorgehen zu markieren.

Bei den hier vorgestellten Projekten spielen Tiere im projektbezogenen (praktischen, künstlerischen Teil) nur eine untergeordnete Rolle. Das einzige Tier, das ›mitspielt‹, ist der Esel in *Voice via Violin*, der das Gefährt von Harald Kimmig zieht. Über dessen Rolle ist mit Marion Mangelsdorf, die als Mitglied unserer Forschungsgruppe unsere Projekte auf anregende und einfühlsame Weise begleitet, ein interessanter Diskussions- und Forschungsprozess in Gang gekommen.⁴⁵ Welche Rolle nimmt der Esel in diesem Projekt ein? Wird er ›gefragt‹ oder ›ausgebeutet‹? Welche Rolle spielen Tiere in künstlerischen Projekten, aber auch in wissenschaftlichen Forschungsprozessen wie beispielsweise in der Medizin und der Verhaltensbiologie?

⁴⁵ Vgl. den Beitrag von Marion Mangelsdorf in diesem Band.

Wenn wir künstlerische Forschung als trans- und metadisziplinär verstehen, warum machen wir dann vor dem Tier (oder auch den

Dingen)⁴⁶ als Aktanten eigener Handlungsmacht/agency halt? Wie ist es mit Prozessen grenzüberschreitenden Austausch in unseren Projekten wirklich bestellt, oder bestehen dort doch anthropozentrische und/oder andere Hierarchien und Machtverhältnisse, die nicht hinterfragt und aufgebrochen werden – etwa die zwischen Kopf- und Handarbeit, zwischen Künstlern und Wissenschaftlern oder eben zwischen Mensch und Tier?

Es ist das Tier, das uns anschaut – mit Derrida⁴⁷ gesprochen – und ist es nicht das Tier, dem ich folge/das ich bin?⁴⁸ Die Frage nach dem Körper, der ›body turn‹ kann so zu einem ›animal turn‹ werden, in dem das Tier uns anschaut, infrage stellt und wir beginnen, dem Tier zu ›folgen‹. Dem Tier, was wir nicht sind, und dem Tier, das wir sind.

Wenn man diese Frage im Kontext unserer Projekte weiter verfolgt, tauchen noch andere Tiere oder tierbezogene Fragen auf. Bei unseren Projekten, die in direkter Auseinandersetzung mit der Umweltbiologie Jakob von Uexkülls entstanden sind, sind es ›seine‹ Tiere: die Zecke, der Seestern, Hunde und Vögel, die Grille u. a., mit deren Hilfe er seine Umwelttheorie und die Lehre vom »Funktionskreis« (Uexküll 1973) entwickelt. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari, die ihre Theorien ebenfalls in enger Tuchfühlung mit diesem Mitbegründer der modernen Biologie entwickeln, könnte man bei Uexkülls Theorien und Forschungen von Prozessen der ›Menschwerdung von Tieren‹ und der ›Tierwerdung der Menschen‹ bzw. von ›Ununterscheidbarkeitszonen‹ zwischen Mensch und Tier sprechen, welche in unterschiedlicher Form bei künstlerischen, aber auch wissenschaftlichen Prozessen eine wichtige Rolle spielen. Michel Serres hat über diese für Wissenschaft, Praxis, Kultur und Literatur wichtigen Formen gegenseitiger Beeinflussung und parasitärer Metamorphosierung mit seinem Buch ›Der Parasit‹ (1987) ein bahnbrechendes Werk vorgelegt. In unseren kommenden Projekten werden deshalb Tiere – insbesondere auch Parasiten – eine wichtige Rolle spielen.⁴⁹

Die Fokussierung auf ›Animalität‹ und Tiere lässt sich, ist sie einmal als virologisch-parasitärer Prozess in Gang gekommen, nicht stoppen: Jedes Tier bis hin zum Einzeller hat eine *Haut*, die *Stimme* hat ›animalischen‹ Charakter und verbindet uns auf unverwechselbare Weise mit unserem Körper, unserer Singularität, und drückt

46 Vgl. Latour (2001)

47 Vgl. Derrida (2010)

48 Vgl. den frz. Titel des Buchs von Derrida: ›L'animal donc je suis‹, was so wohl heißt: Das Tier, das ich (also) bin, als auch: das Tier, dem ich folge.

49 Siehe <http://buzz.metaspaces.de>, gesehen am 05.12.2014

das »être singulier pluriel« (Nancy 2005) transmodal aus. Sind die Prozesse des ›Zwischen‹, der ›Zwischenleiblichkeit‹, der *Rhythmisierung*, Synchronisierung und De-synchronisierung bei Mensch und Tier nicht ähnlich? Lassen sich besondere, z. B. musikalische, gestische, künstlerisch-spielerische Formen der Kommunikation von Mensch und Tier bzw. von Tier zu Tier ausmachen? Und lässt uns nicht jede Verletzung unser ›Tier-Sein‹ spüren? Eine speziesübergreifende Verbundenheit mit den Tieren, z. B. über die Muster von Kampf, Flucht, Mit-Sein und Trauma? In diesem Sinn muss Ethnologie durch Ethologie ergänzt werden, zu einer Etho-Ethnologie bzw. -graphie werden.⁵⁰

In diesem Sinne können unserer Projekte als Vorstudien zu einer Methodologie und Praxeologie eines etho-ethnographischen Vorgehens angesehen werden, welches die beiden Teile eigenen Eingreifens/Kadrierens einerseits und des Sich-Fremd-Werdens andererseits jeder (Etho-)Ethnologie bzw. Ethnographie zu reflektieren versucht.

Unsere Projekte stellen transdisziplinäre partizipative Erkundungen dar, die wir so gut es geht zu inszenieren, zu dokumentieren und zu beforschen versuchen. Uns interessieren soziale Praktiken, implizite und explizite Erlebens- und Verhaltensmuster und deren performative Konstruktion. Unsere Performances können als »Krisenexperimente« (vgl. Breidenstein et. al. 2013, 29) verstanden werden, die durch Verfremdungen Muster aufspüren und beobachtbar machen wollen. Wir verwenden Elemente teilnehmender Beobachtung/Anteilnahme, einen feldspezifischen Methodenpluralismus und -opportunismus und schaffen integrale umwelt- und körperbezogene Settings, welche das Verhältnis von Singularität und Spezifität gemachter Erfahrungen besser erlebbar und beobachtbar machen sollen.

Dabei sind die Reaktivität des untersuchten Feldes und Prozesse der Unvorhersehbarkeit für uns kein Nachteil, sondern im doppelten

*Die Fokussierung auf ›Animalität‹
und Tiere lässt sich, ist sie einmal
als virologisch-parasitärer Prozess in
Gang gekommen, nicht stoppen.*

⁵⁰ Vgl. den Beitrag von Marion Mangelsdorf in diesem Band.

Sinn der *modus vivendi* unserer Unternehmungen. Wir sprechen in diesem Zusammenhang von verkörpernder Forschung - *durch* Embodiment nicht allein über Embodiment, *durch* Einbettung nicht über Einbettung allein. Verfremdungen durch und mit künstlerischen Methoden, auch Momente des Fragilen oder des Scheiterns schaffen in diesem Zusammenhang neue Erkenntnismöglichkeiten.⁵¹

Wir verstehen unsere Verfahren als explorativ und überraschungsoffen, sie sind aber auch um Fallangemessenheit und Präzision bemüht. Sie nutzen und beforschen zugleich die für die Ethnographie zentralen Methoden der Gleich-Örtlichkeit und Gleich-Zeitigkeit der Forscher mit den/dem Beforschten. Das »Doing being« (Sacks 1984), die Co-Konstruktion der beteiligten Aktanten im Feld zu erfassen, kann u.E. nur durch kopräzente und zeitlich-örtliche synchrone Begleitung und Beforschung von Sinn-, Praxis- und Theoriebildungsprozessen gelingen. Ethnographische, aber auch künstlerische Forschung ist Verstehen *im Vollzug*⁵² (vgl. Breidenstein et al. 2013, 40). Wie in der Ethnographie wird auch bei unseren Projekten das teilnahmebasierte Verstehen (»going native«, »ins Feld«) durch Methoden distanzierenden Forschens und künstlerischer Weiterbearbeitung ergänzt (»coming home«, »raus aus dem Feld/in ein anderes Feld«).

Elemente der Distanzierung und Faltung/Verfremdung methodisieren dabei die gemachten Erfahrungen und lassen organisierendere und reflexivere Schichten entstehen. Dabei entwickelt sich eine auch für die Ethnographie typische »parasitäre Grundhaltung« nicht nur gegenüber dem Feld und seinen Akteuren, wie Breidenstein et al. betonen (a.a.O., 42), sondern auch gegenüber den verwandten Methoden, Theorien und Reflexionsweisen. Wir versuchen disziplinäres Spezialwissen nicht nur zu nutzen, sondern dieses auch zu reflektieren und zu verbessern. Zugleich sollen die blinden Flecken von Disziplinierungen und Spezialisierungen aufgespürt und aufgezeigt werden. Prozesse theoretischer und praktischer Disziplinierung (*learning*) müssen durch solche theoretischer und praktischer Ent-disziplinierung (*unlearning*) ergänzt und hinterfragt werden.⁵³

51 »Auch Fehlschläge beim Feldzugang, Auflaufen auf Mitteilungswiderstände, Misslingen von Verstehensversuchen werden in der Ethnographie diagnostisch genutzt: Es sind Gelegenheiten der Relevanzaufspürung. Wo etwas verborgen wird, zeigt ein Feld, dass es etwas zu sehen gibt; wo man etwas falsch versteht, gibt es etwas Interessantes zu verstehen; was auf den ersten Blick als scheiternder Zugang erlebt wird, ist schon das erste Datum.« Breidenstein (2013, 39)

52 Forschung im Vollzug, Ko-präsenz von Forschern und Beforschten, verkörpernde Forschung sowie permanenter Perspektivenwechsel zeichnen auch die von uns favorisierten interaktionellen psychodynamischen Psychotherapieverfahren aus. Vgl. Dornberg (2006, 2013, 2014)

53 Siehe das Projekt »Learning by Moving« unter Leitung von Graham Smith, an dem auch Mitglieder der Forschungsgruppe *mbody* teilnehmen <http://learningbymoving.wordpress.com>, gesehen am 29.11.2014

Performative Philosophie

Philosophie handelt von dem Selbst- und Weltverständnis des Menschen. Sie denkt darüber nach, beforscht es und stellt diese Reflexions-, Denk- und Aushandlungsprozesse vor – klassischer Weise in Form von Texten (Aufsätzen, Büchern) und Diskussionen (Seminaren, Streitgesprächen). Von Beginn an ist die abendländische Philosophie aber auch ein Denken über das Denken, ein Philosophieren über die Philosophie. Die selbstreflexive und methodische Komponente verschärfte (und vereinseitigte) sich seit Descartes mit dessen Reflexion über das Denken als Subjekt, als Zweifel, als Grund. Mit Nietzsche, Heidegger, der kritischen Theorie, Foucault und Derrida u. a. verändert und diversifiziert sich das methodische Bewusstsein erneut, es unterzieht seine ›Werte‹ und seinen ›Stil‹ (Nietzsche), seine ›Herkunft‹ (Foucault), seine ›Textur‹ und innere Struktur (Derrida) der Selbstkritik. Kontexte und Zwecke des Denkens, seine politische oder unbewusste Signatur, seine Grenzen werden nach Marx, Freud und der Postmoderne verstärkt thematisierbar und parasitieren die Philosophie, begrenzen sie, de- und rekonstruieren sie.

Mit dem solchermaßen gewachsenen Methodenbewusstsein verändert sich die Frage nach den Subjekten und den Objekten der Philosophie, ihren Themen, ihrem Autor, ihrer Methodik und ihrem Stil. Wenn Denken und Bedachtes, Bezeichnetes und Bezeichnendes einerseits getrennt sind, wie die Ordnung der Dinge und die Ordnung der Worte (Foucault 1971), andererseits aber Bezeichnendes und Bezeichnetes, Denken und Bedachtes in linearen und nicht-linearen Verhältnissen und Wechselwirkungen miteinander stehen und

»Ununterscheidbarkeitszonen« (Deleuze 2000) ausbilden, bietet es sich an, Denken und Bedachtes, Referent und Referenzierendes, Ding, Wort, Gedanke und Weg, Kontext und Stil gemeinsam zu nutzen und zu behandeln. Es bietet sich an, all dies gemeinsam zu reflektieren und diese Wechselwirkungen auch beobachtbar und sichtbar zu machen.

Dazu bieten klassische philosophische Formate (Text, Diskussion) nur eine mögliche Form an. Wenn die Art zu denken, der Weg, die Mittel und die Kontexte das Gedachte in anderem Licht erscheinen lassen, die Dinge/Sachverhalte anders präsentieren und affizieren, dann werden auch andere Dinge erfassbar, andere Dinge erfasst (vgl. Dornberg 1996). Und werden andere Sachverhalte bedacht oder/und auf andere – körperlichere, theatralere – Weise betrachtet, wird auch das Denken, seine Inhalte und Begriffe, anders geformt. Methode, Inhalt und Sachverhalte/Sachen parasitieren an- und durcheinander, und das Bild radikaler begrifflicher oder realitätsbezogener Ordnung weicht Bildern wechselseitiger »Konstellationen« (ebd.) nicht-repräsentationalen Austauschs oder non-linearer Verteilung (Serres 1990).

Der Ursprung der Auseinandersetzung um eine performative Philosophie liegt im angelsächsischen⁵⁴, österreichischen⁵⁵ und zuletzt auch im deutschen und tschechischen Sprachraum⁵⁶ in Initiativen und Gesellschaften für »Philosophy on Stage/Performative Philosophie«. Betont wird in diesen Projekten und Initiativen der performative, Aussagen herstellende und Aussagen formierende Aspekt jedes Philosophierens und Denkens. Indem Philosophie mit und durch Methoden des Theaters, des Tanzes, der

Literatur, des Poetry-Slams, der Medialität erweitert wird, vollzieht sich eine grundlegende inhaltliche, aber auch methodische Veränderung. Denken/Philosophie wird trans-medial, trans-methodisch, körperlich-emotiv und kognitiv.

Die immer schon vorhandenen Verbindungs-, Mischungs- und Auslöschungsformationen zwischen endobegrifflicher und exobegrifflicher Sphäre werden, mittels anderer Medien als Sprache oder Text allein, praktisch vollzogen, öffentlicher, körperlicher, und dadurch anders genutzt. In der Philosophie des 20. Jahrhunderts war dabei der Gebrauch von Diagrammen, Schau- und Tafelbildern (beispielsweise bei Wittgenstein, Heidegger, Beuys, Steiner) und deren Reflexion sowie die Reflexion der Beziehung zwischen Kunst und Philosophie (bei Merleau-Ponty) wegweisend.

Wird versucht, die Ereignishaftigkeit, Körperlichkeit, Sinnlichkeit, das Nicht-Explizite/Implizite am und im Denken zu inszenieren, muss man Philosophie als Performance begreifen. Schon jeder Text, jeder Vortrag ist Zeigen/Denken/Performance (vgl. Peters 2011). Will man diesen Weg konsequent weitergehen, muss man Philosophie/Denken auf die Bühne bringen, als ›on stage‹ umsetzen. »Philosophy on Stage« unternimmt den Versuch, sinnliche, künstlerisch-ästhetische Aspekte (aber auch Ansprüche) philosophischer Praktiken wieder in die akademische Disziplin der Philosophie aufzunehmen und in die wissenschaftliche Forschungspraxis von Philosophen/-innen methodisch einzuarbeiten.

Da sich diese Versuche nicht mehr in Opposition zu den Künsten verstehen, wird Philosophie selbst zu einer Form künstlerisch-wissenschaftlichen Forschens (Böhler 2014, 227-242). Der empirische, situativ-datierbare Kontext, in dem sich eine Sache zeigt, bildet für die Sache kein rein äußerliches Moment mehr, vielmehr gehört der sinnliche, leibliche, (inter-)mediale Kontext zum Wesen einer Sache selbst. In diesem Zusammenhang kann von einer korporalisierenden bzw. medialen Konzeption von Performanz gesprochen werden (Krämer 2004), durch die die Genese von Denken und Wissen stattfindet und gezeigt wird.

Im Rahmen dieser Ansätze lassen sich unsere Projekte auch als Projekte realisierter performativer Philosophie begreifen. *Voice via Violin* und *Embedded Phase Delay* sind nicht als reine Kunstperformances (Skype-Improvisationen) allein konzipiert, sondern exponieren auf

54 performancephilosophy.ning.com,
gesehen am 22.11.2014

55 www.univie.ac.at/perforanz

56 www.soundcheck-philosophie.de.
Mit der tschechischen Gruppe um die Philosophin Alice Koubova verbindet unsere Forschungsgruppe eine intensive Zusammenarbeit, vgl. <http://web.flu.cas.cz/filosofievexperimentu>,
gesehen am 22.11.2014

korporalisierende und mediale Weise auch einen Denk-, Theorie- und Fragezusammenhang zur Interkorporalität, Drittkörperlichkeit und Emergenz, zu Logiken der Interaktion und Improvisation. Die Ebene der Ideen/Begriffe findet sich jedoch nicht explizit im Haupt-Korpus dieser beiden Performances selbst, sondern an anderen Orten (und Zeiten) der Gesamtanlage, in Bereichen, die man als ›Prä- und Post-production‹ bezeichnet: Ankündigungen, Beitexte, Reflexionen im Internet, Lecture Performances, Seminare, Symposien, andere Projekte.⁵⁷

In *Peau/Pli* hingegen werden explizit philosophische Begriffe, Ideen und Thesen genutzt, und zwar sowohl vom Tänzer in der Bubble (dort wird nur ein einziger Satz verwendet, nämlich Plessners Satz: »Als Ganzes ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens«) als auch vom Schauspieler im Finkenschlag, welcher Texte von Deleuze und Anzieu zum Thema Haut und Falte rezitiert und Fragen zum Verhältnis von Organismus und Umwelt, zur psychischen Entwicklung, zum Verhältnis von Denken und Sein (Innen/Außen) aufwirft bzw. ›beantwortet‹. Auch in der Ausstellung in Sélestat waren an die Fassade geklebte philosophische Texte konkreter Teil der Installation und kontrastierten bzw. ergänzten diejenigen des Schauspielers und des Tänzers, die in den in Schaufenstern gezeigten Filmen zu hören waren.

In allen drei Projekten von *Intercorporeal Splits* wurden territoriale Milieus kreiert und so in Szene gesetzt, dass sie die Emanation bestimmter Ideen, Begriffe und Theorien raum-zeitlich durch den Einsatz spezieller körperlicher und medialer Mittel/Umwelten usf. ermöglichen und auf originäre Weise vorantreiben sollten. Die Diskussion darüber wurde dann später u. a. mit den Zuschauern im Internet⁵⁸, auf dem Symposium *Spuren 2.0: Medien – Körper – Sinnlichkeit*⁵⁹ oder im Rahmen separater Veranstaltungen weitergetrieben. Daran beteiligten sich bekannte zeitgenössischen Philosophen wie Jean-Luc Nancy⁶⁰, Bernhard Waldenfels, Christoph Tholen⁶¹ und Thomas Fuchs. Bei all dem beschäftigt uns, sowohl von künstlerischer, medienbezogener als auch von wissenschaftlicher bzw. philosophischer Seite aus, wie bei solchen Formen performativen Inszenierens/Philosophierens Orte, Räume, Gegenstände, theatrale, mediale und

⁵⁷ Alle drei Performances stellen, wie angedeutet, wesentliche Bestandteile von Forschungsprogrammen zur »zweigrieffigen Baumsäge« (Dornberg 2013/2014) und zum »participatory sense making« (Fuchs/De Jaegher 2009) dar.

⁵⁸ Siehe beispielsweise im Fall von *Peau/Pli* das Forum unter <http://www.metaspaces.de/Main/DisPP>

⁵⁹ <http://www.metaspaces.de/Main/2013>

⁶⁰ <http://www.metaspaces.de/Main/MbodyNancy>

⁶¹ Vgl. das Gespräch mit Christoph Tholen in diesem Band.

körperliche Mittel/Aktanten eine mitentscheidende Rolle bei der Entwicklung von Gedanken/Sinn, aber auch von Sinnlichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit und damit von Reflexionsbreite spielen können.

Passivität und Affektivität

Die drei Projekte von *Intercorporeal Splits* stellen auch einen Beitrag zur Beforschung des Verhältnisses zwischen Aktivität und Passivität dar. Die bislang unbezweifelbare Bevorzugung der Aktivität (z. B. der Kunst, der Forschung usf.) gerät heute zunehmend in Verruf (vgl. Busch 2012). Dabei geht es uns nicht darum, Aktivität und Passivität gegeneinander abzuwägen oder aufzuwiegen, sondern beide Konzepte zu dekonstruieren, um – vereinfacht gesprochen – das Aktive am/im Passiven und das Passive am/im Aktiven hervortreten zu lassen bzw. in den Fokus der Aufmerksamkeit oder der (Un-)Fähigkeiten bzw. (Un-)Fertigkeiten zu stellen.

Zentral für unsere Projekte ist ihr Charakter der Improvisation, der Einmaligkeit, des Performativen.⁶² In diesem Zusammenhang wird das Verhältnis von Aktivität und Passivität/Pathik besonders deutlich und besonders prekär. Tun und Suspension des Tuns, Eigentätigkeit und Vom-Anderen-Bestimmt-Sein mit ganz spezifischen Formen von Verlust und Gewinn sind in unseren Projekten zentraler Bestandteil von Planung, Aufführung, theoretischer und praktischer Durchdringung und künstlerischer bzw. künstlerisch-forscherischer Dokumentation und Weiterverarbeitung. Man könnte sagen, dass heutige Kunstprojekte wegweisend für eine Neu- oder Andersbestimmung des Verhältnisses von Aktivität und Passivität sein können und zur Überwindung einer Kultur der Bevorzugung von Handlungs- und Hervorbringungskategorien beitragen, in denen das Spektrum des Empfangens, Aufnehmens und Affiziertseins nicht zureichend in den Blick gerät.

In das Tun mischt sich ein Geschehenlassen, und im Handeln ist ein Nicht-Handeln oder Entwerken enthalten.

⁶² Ärztliche und psychotherapeutische Tätigkeit ist ebenso wie die Lehre in jeder Minute Realimprovisation und eine Performance (vgl. z. B. Peters 2011). Auch das erklärt unser Forschungsinteresse an beiden Begriffen. Eine Performance aufzuführen gibt zugleich ein Beispiel, an Hand dessen Forschung/Theorie konkret miterlebt werden und dadurch besser kommuniziert werden kann.

Unsere Fokussierung auf Verkörperung in ihren Aspekten von Embodiment, Embeddedness/Umweltbezogenheit, Enaktion/Emergenz und Extended Mind lässt dieses Wechselspiel bzw. den gegenseitigen Parasitismus von Aktivem und Passivem sowohl theoretisch als auch praktisch-künstlerisch deutlich werden. Dabei werden Forschungen und Methoden, welche privilegierte Räume, Orte und Beobachterpositionen (Deleuze/Guattari) erzeugen, durch eine Kultur der »Abschweifung« (vgl. Barthes 2007), des Phantasmas und des Begehrens unterlaufen, ergänzt, parasitiert. Deshalb werden in unseren Projekten die Begriffe der Situation/des Situationismus, des Unbewussten, der Komplexität/Fülle, der Störung und der Improvisation besonders wichtig. Jedes Handeln ist getragen von Eigendynamiken, Habitualisierungen und Dispositionen. In das Tun mischt sich ein Geschehenlassen, und im Handeln ist ein Nicht-Handeln oder Entwerken enthalten (vgl. Nancy 1988). Während, wie Kathrin Busch (2012) gezeigt hat, z. B. Levinas und Blanchot dies besonders für die Sprache geltend machen, weiten wir diese These auf alle Bereiche von Kunst, Wissenschaft und Leben aus und sprechen mit Deleuze/Guattari (1996) und Michaela Ott (2010) von grundlegenden Prozessen archaischer Affizierung (und De-Affizierung).

Im Rahmen dieser Forschungsfragen fokussieren wir auch auf Stimmungen, Affekte und Rhythmusphänomene. Hier verzahnen sich medientheoretische und medienpraktische Fragen – beispielsweise nach Interfaces und der Erzeugung von Usability und Immersion – mit psychosomatischen Fragen der Erzeugung von Kohärenz (Antonovsky 1997), Konsistenz (Grawe

2004) und Philosophisch-Phänomenologischem. Etwa, wenn Heidegger (2004, 2006 u.a.) »Ge- und Bestimmtheit« mit den Begriffen der »Stimmung«, des »Pathos« und der »Faktizität/Endlichkeit« zusammenbringt.

In diesem Zusammenhang lassen sich unsere Projekte als Versuche zur Erzeugung von Stimmungen bzw. Abstimmungsprozessen, auch im Umgang mit Störungen, und einer material-bio-psycho-sozialen Arché-Passivität (vgl. Blanchot 1991) oder Arché-Aktivität auffassen. Dabei treten die im »pathischen Pentagramm« Viktor v. Weizsäckers (2005) erfassten fünf pathischen Existenzweisen des Könnens, Wollens, Dürfens, Müssens und Sollens neben ihre fünf Zwillinge des Nicht-Könnens, Nicht-Wollens, Nicht-Dürfens, Nicht-Müssens und Nicht-Sollens. Damit rückt auch das in allen Projekten aufgetretene Moment des Scheiterns, der Grenze und der Unfähigkeit in ein anderes Licht: Jede Kunst, jedes Handeln, jedes Denken ist offen für Abweichungen, für Improvisiertes, Zufälliges und muss oder darf dies auch sein. Wirkliches Gelingen bzw. Glücken bleibt immer Zu-Gabe, auf den Kontext, das Weitere, die Anderen angewiesen.

Auf Euch Leserinnen und Zuschauer.

Stimme.

Voice via Violin

Kairo/Freiburg

Vorstudie PickUp

Eine parasitäre Einbettung

Daniel Fetzner

»Ganz offensichtlich ist der euklidische Körper, den wir zu bewohnen glauben, ein Unding, in dem man gar nicht leben kann.«

Michel Serres

Im April 2011 fand die Skype-Performance *Voice via Violin* mit zwei Improvisationsmusikern zwischen Kairo und Freiburg statt. Der Geiger Harald Kimmig war jedoch bereits im Dezember 2010 in das vorrevolutionäre Kairo gekommen, um die performativen Möglichkeiten des urbanen Soziallabors auszuloten.

Die so entstandene Vorstudie *PickUp*¹ untersucht das zwischenleibliche Gefüge von menschlichen und dinglichen Akteuren während einiger Streifzüge in einem offenen Lieferwagen durch das rhizomatische Geflecht der Metropole am Nil. Der Improvisationsmusiker Kimmig befindet sich mit seiner Geige auf der mit Filz ausgekleideten Ladefläche und agiert als leiblicher Seismograph und Transformator für Geräusche, Blicke, Gerüche und Beschleunigungsmomente in einer ihm unbekanntem Umgebung. Die unterschiedlichen Orte und Streckenabschnitte der Megacity generieren jeweils besondere Formen von Mensch-Umweltbeziehung und darauf bezogener musikalischer Improvisation und Performance.

1. Experimentalsystem Kairo

»Driving in Cairo is a lot like playing Atari. Here, you dodge cars, pedestrians, donkey carts, buses. You try to make it to the end without hitting someone or getting hit.«

Mustafa Nouredin, Taxifahrer in Kairo²

Schauplatz von *PickUp* ist die die Megacity Kairo und Teile des Umlandes nur wenige Wochen vor den revolutionären Ereignissen des ›Arabischen Frühlings‹ (Fetzner 2013). Mit der massiven Industrialisierung und Urbanisierung der Stadt Kairo und dem starken Bevölkerungswachstum begann in den 1950er Jahren auch die Zahl der Autos sprunghaft anzusteigen. Täglich bewegen sich 2 Millionen Pendler durch einen Großraum mit 20 Millionen Einwohnern, die meisten in

¹ *PickUp* wurde im Januar 2011 im Rahmen der Ausstellung ›Cross Gaze Cairo‹ im T66 Kulturwerk Freiburg sowie im Juni 2011 in der Ausstellung ›Holzwege‹ im Kunstverein Pforzheim ausgestellt.

² San Francisco Chronicle, 3. Mai 2009

Minibussen. Die Satellitenstädte am Rand der Wüste, ursprünglich zur Entlastung der Innenstadt geplant, verschärfen das Mobilitätsproblem. Durch den Verkehr legt sich täglich ein ohrenbetäubender Straßenlärm über der Stadt. Nur freitagmorgens wandelt sich die Soundscape, wenn die Rufe der Muezzins andere Rhythmen freisetzen und sich das dichte Treiben entschleunigt.

Westliche Verkehrsmuster und Regelwerke funktionieren in diesem Gefüge nur sehr bedingt, da die Interaktion der Fahrzeuge einer eigenen Grammatik folgt. Autofahren in Kairo geschieht bei offenem Fenster mit Hupen, Rufen, Handzeichen, Blickkontakten, also mit Ganzkörpereinsatz. Als technische Haut, als mobiles Verflechtungsinstrument und auch als soziale Interaktionsumgebung generieren diese Aktivitäten hybride Raumerfahrungen. Der Soziologe Stanford Gregory (1985) vergleicht das Fahrverhalten in Ägypten mit dem Sprechen einer kreolischen Sprache, das stark auf Sichtbeziehungen und Körpersprache beruht. Besonders in den zahlreichen Staus bildet sich ein nahezu undurchdringliches Handlungsgewebe aus sich immer wieder touchierenden Autos, Straßenverkäufern und Tieren. Es wird über mehrere Fahrzeuge hinweg miteinander gesprochen, gestritten und gelacht.

Wie in anderen vergleichbaren Städten dieser Welt sind zu allen Tageszeiten zahllose Pick-up-Trucks im Einsatz, die unentwegt durch das feinadrig Urbanmonster am Nil streifen. Transportiert werden morgens und abends Tagelöhner und Schulkinder³, den Tag über allerlei Lieferungen wie Waschmaschinen, Umzugsgut und Tiere.

2. Embedding

»Wie die Lebewesen, so erklingen nun auch all die unbelebten Dinge unermüdlich, so dass es gar keine Welt gäbe ohne dieses verflochtene Gewebe aus in sich verschlungenen Beziehungen.«

Michel Serres

Untersuchungsgegenstand der Vorstudie sind zwischenleibliche Erfahrungen und die Schaffung von Umweltbezügen des Performancekünstlers Harald Kimmig mit ihm unbekanntem sozialräumlichen Gefügen. Vor seiner Ankunft in Kairo wird ein Pick-up in mehrtägiger



³ Schülerinnen werden im Stadtteil Nasr City morgens auf einen Pick-up verladen. Ethnografische Videostudie von Hoda Hamouda im Rahmen des Begleitseminars ›Site Specific Media Interventions‹ des Autors an der German University in Cairo. Siehe <http://guc-md.com/index.php/Main/Ssminio>, gesehen am 5.12.2014



Auskleiden der Ladefläche mit Filz und Gummi.

Arbeit mit Filz auf einer weichen Neoprenunterlage ausgekleidet, so dass die Ladefläche einen gewissen Schutz für den Künstler bietet. Körper, Geige und Wagen verwachsen so zu einem seismographischen Interface⁴, um die fremde Umwelt in dem dreitägigen Experiment auszuloten und sich mit ihr in Kontakt zu bringen.

Der Improvisationsmusiker ist zunächst irritiert von der morphologischen Besonderheit seines »Be-findens«⁵ und versucht, seine Techniken dem neuen Milieu anzupassen. Seitens der Passanten existieren dagegen kaum Berührungängste vor dem eigenartigen Gefährt. Die Begegnungen entwickeln sich im positiven Sinne übergriffig und handgreiflich. Es ergeben sich flüchtige Beziehungen; parasitäre Austauschverhältnisse werden in Gang gesetzt. Schon bei der ersten Testfahrt am Saum von Stadt und Wüste ist keine klare Unterscheidung zwischen Geben und Nehmen, Innen und Außen, Eindringen und Abweichen mehr möglich. Das Artefakt aus Pick-up und improvisierendem Künstler produziert visuelle und auditive Störgeräusche, die aus dem Containment der Ladefläche in die Umwelt hineinwirken.

Der Musiker ist Gast in einer fremden Kultur und wird zugleich zum Gastgeber auf seiner Filzfläche. Im dichten Stadtraum eines Süqs bewegt sich der präparierte Wagen im Schrittempo und Schulkinder entern den Pick-up. In einem Palmenhain lässt sich ein Mann mit seinem Fahrrad eine Zeitlang mitziehen.

Die Lage des Musikers auf der Ladefläche ist komfortabel, zugleich ist er schutzlos. Auf der Stadtautobahn kauert er sich zusammen und »macht dicht«. Eine Sprechverbindung zum Fahrer ist nicht vorhanden. Der kennt die Wegstrecke aus mehrjähriger Erfahrung, hat sie mehrfach »überschrieben« und generiert somit einen parallelen (Erzähl-)Raum zum Erlebnis des Performers, der zum ersten Mal in Kairo ist. Es entsteht ein komplexes Geflecht von Perzeptionen und Interaktionen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure.

⁴ »A gap is an interface, an area of ferment and change.« McLuhan (1970, 70)

⁵ Siehe den gleichnamigen Beitrag von Harald Kimmig in diesem Band.

Das Artefakt aus PickUp und improvisierendem Künstler produziert visuelle und auditive Störgeräusche, die aus dem Containment der Ladefläche in die Umwelt hineinwirken.



Tagelöhner auf einem Pick-up auf der Stadtautobahn in Kairo.

3. Embodiment

»The mind is inherently embodied. Thought is mostly unconscious.«

Lackoff and Johnson

Beim Prozess des Fahrens kommt es zur Verschmelzung von Fahrer und Gerät, von Mensch und Medium. Der Kybernetiker Max Bense (1998, 291) beschreibt das Auto als eine »transklassische Maschine«, die Information verarbeitet und Kommunikation erzeugt. Im Übergang vom Technik-Haben zum Technik-Sein »greift das Auto in die Seinsweise des Menschen selbst ein«, so Bense, und es entsteht eine neue Art des Existierens: »Die bewusstseinsanalogue Maschine, das ich-analoge Auto, ein vollkommenes Mensch-Maschine-Team, eine existentielle Partnerschaft zwischen Störungen und Ängsten, zwischen maschinellen Aktionen und menschlichen Reaktionen, zwischen Signalen und Impulsen, zwischen Geräuschen und Entschlüssen.«

Das Technische ist nicht mehr nur auf den instrumentellen Umgang mit Werkzeugen reduziert, sondern bestimmt grundlegend die Seinsverhältnisse. Im Sinne der Sichtweise Arnold Gehlens von »Technik als Organverstärkung« kann die Technikphilosophie Benses (Fetzner 2009, 223) als Vorgriff auf die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours (1998, 2001, 2002, 2014) verstanden werden. Die Interaktion zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren wird radikal neu ausgehandelt. Das prozedurale Gedächtnis als Teil der besonderen Umwelteinbettung aktualisiert sich während des Fahrens und des Gefahren-Werdens als

ständiger Prozess – der Leib und die Sinne selbst »werden zum Medium« (Fuchs 2009).

Der Kulturwissenschaftler Thomas Alkemeyer (2004) beschreibt diese Gefügebildung von Mensch/Maschine wie folgt: »Praktische Prozesse der Technisierung und Habitualisierung der Bewegung, des Sich-Einrichtens und Vertrautwerdens mit dem Fahrzeug führen dazu, dass das Fahrzeug sowohl in technischer wie auch in stilistischer Hinsicht zu einem Teil der Person wird.« *PickUp* verfolgt einen enaktivistischen Ansatz, indem Kimmig als »complete agent« körperlich mit der Umwelt interagiert.

4. Enaktion

»Beim Autofahren muss man fortwährend fremde Texte übersetzen, fremde Welten, Stile, Manieren und Marotten antizipieren. Denn das heißt es ja: mit den Fehlern der anderen kalkulieren. Darin kulminiert der Adel automobilier Intelligenz.«

Jürgen Habermas

Der pulsierende Rhythmus des Straßenverkehrs in Kairo mit Autos, Bussen, Eselfuhrwerken und Fußgängern erinnert an das Schwarmverhalten aus der Tierwelt. Jede Lücke wird genutzt, die Fahrzeuge fahren auch mit hohen Geschwindigkeiten auf Tuchfühlung und so gibt es kaum Autos ohne Blechschäden. Gleichzeitig berühren und affizieren sich Menschen über Fahrzeuggrenzen hinweg bei stets heruntergekurbelter Scheibe – fragen nach dem Weg, nach Stau-meldungen und emotionalen Befindlichkeiten. Der Verkehr in der Stadt, häufig als chaotisch beschrieben, ist bei genauer Betrachtung ein hochkomplexer, massenkommunikativer Akt

auf mehreren Ebenen. Das System funktioniert ohne Ampeln und Vorfahrtsregeln, viel wird situativ nach dem ›Shared Space Prinzip‹⁶ ausgehandelt. Zum besseren Verständnis dieser Kommunikation sollte bei *PickUp* die Art der Einbettung der Akteure genauer untersucht werden.

Im städtischen Raum Kairos ist das Auto nicht nur Fortbewegungsmittel, sondern sozialer Akteur und Medium. In Fortführung der Sichtweise von Deleuze und Guattari (1997), dass »die Beziehung zwischen Mensch und Maschine auf wechselseitiger, innerer Kommunikation, und nicht mehr auf Benutzung oder Tätigkeit« beruht, geht dieser Projektansatz enaktiv von einer gegenseitigen Bedingung von Wahrnehmung und Handlung aus (Noe 2006).

Der Kommunikationsraum auf den Straßen entsteht durch die Handlung des Fahrens und prägt sie zugleich. In dieser sozialen und körperlichen Wechselbeziehung fungiert das Fahrzeug als technisches Medium zur Welt. Es vermittelt zwischen sinnlicher Erfahrung, propriozeptiver Handlung und Umwelt.

5. Exploration

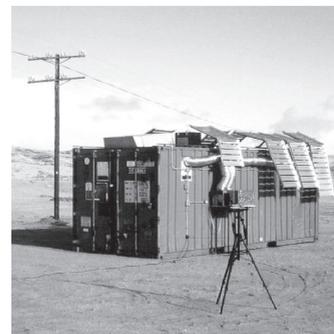
»Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her.«

Marc Augé

Wie schon in dem künstlerischen Forschungsprojekt »lüderitzcargo«⁷ (Fetzner/Finckh 1996) steht auch bei *PickUp* ein disloziertes Raumvolumen im Mittelpunkt. Der Lieferwagen als »Non-Lieu«, als Fläche ohne Ort (Augé 1994). Das Gefährt selbst wird zum Medium und Kommunikationsinstrument im Transit. Die in sich geschlossene und zugleich offene Ladefläche, auf der sich ein Performancekünstler befindet, stellt die Frage nach Topologien von Richtung und Ausrichtung, von Ein- und Ausgrenzung und ermöglicht ihm »ein Eintauchen ohne Maß, aber mit Relationen« (Serres 2005, 67).

In der fortschrittlichen Fahrzeugvariante der technischen Sachlogiken schotten Klimaanlage, Autoradio und GPS den Innenraum vom staubigen, heißen, schmutzigen Draußen der Megacity

⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Shared_Space, gesehen am 4.12.2014



⁷ Ein zum Wanderkino umgebauter Hochseecontainer in der Namibwüste (Fetzner/Finckh 1996). Siehe auch <http://cargo.metaspace.de>, gesehen am 5.12.2014

ab. Markus Schroer beschreibt das Auto daher in steigendem Maße als »eine nach außen hin abgeschlossene, innen zunehmend luxuriös ausgestattete Box, die immer seltener verlassen werden muss. Das Auto umschließt den Einzelnen wie eine Hülle, die vor ungewollten Berührungen mit der Umgebung schützt, und wird somit zu einer Art mobilem Bunker.« (Schroer 2006). Ein Werbespot von Mercedes⁸ beschreibt folgerichtig die Heterotopie des mobilen deutschen Luxusautos als Bunker in der arabischen Welt.

⁸ »Willkommen zu Hause«, siehe <https://www.youtube.com/watch?v=QEHHiZsJHs>, gesehen am 29.11.2014

In der Vorstudie *PickUp* wird diese Abschirmung für den Performancekünstler ins Gegenteil verkehrt. Harald Kimmig ist auf der Ladefläche den Umwelteinflüssen direkt und unvermittelt ausgesetzt. Inmitten des dislozierten »Be-Findens« bildet er permanent Drittkörperlichkeiten mit der Umgebung aus. Mit Michel Serres könnte man das Ich-Erleben dieser »räumlichen Erkundungsfahrt« als das »eingeschlossene Dritte, das eng mit einer Menge aus zahllosen, untereinander ersetzbaren Anderen verbunden ist« betrachten (Serres 2005, 77). Kimmig befindet sich mit *PickUp* zwar physisch mitten in Kairo, agiert zugleich aber auch an anderen Orten. Eine Erfahrung, die über die Skype-Performance *Voice via Violin* im April 2011 weiter zugespitzt wird.

Die in sich geschlossene und zugleich offene Ladefläche, auf der sich ein Performancekünstler befindet, stellt die Frage nach Topologien von Richtung und Ausrichtung, von Ein- und Ausgrenzung.

6. Exzentrik

»Der Raum selbst verändert sich und verlangt andere Weltkarten.«

Michel Serres

Kybernetische Feedbackmodelle tauchen in der gegenwärtigen Diskussion unter dem Begriff der Medienökologie wieder auf. Der Heidelberger Philosoph und Psychiater Thomas Fuchs beschreibt das Gehirn als »Beziehungsorgan«, eingebettet in »kreisförmige

⁹ Volker Demuth beschreibt das Sichdrehen als eine »Gebärde, die den Raum attackiert, ihn öffnet, ausweitet, ihn zugleich intensiv und unzugänglich macht, die zentrifugiert und exzentrisch ist.« Aus seinen Beobachtungen leitet er das Kulturmodell der »Zyklomoderne« ab. Das allumfassende Projekt der Digitalisierung ist eine »Verdichtung der Erlebnis- und Handlungsschleifen«. Die Moderne, so Demuth, ist »in die Phase ihrer rotierenden Reproduzierbarkeit und Rekombinierbarkeit eingetreten und dadurch zur Zyklomoderne geworden.« Beispielhaft dafür sind Computer- und Videogames, die man als neuronale und zerebrale Tänze in Mensch-Maschine-Schleifen ansehen kann. Demuth (2010, 89)

Beziehungen von Organismus und Umwelt, die seine Mikrostrukturen fortlaufend verändern« (2009, 141 f.). Laut Hörl (2014, 122) lässt die radikal-technische Vermittlung, »wie sie durch den Prozess der Kybernetisierung seit 1950 implementiert wird, das Problem von Beziehung zwischen dem Individuum und Milieu in aller Schärfe hervortreten.« Diese Vermittlung geschieht durch sensorische und intelligente Umwelten des »Ubiquitous Computing«, die in mikrotemporalen Bereichen operieren.

Die Veränderungsprozesse dieser kybernetischen Gefügebildungen werden in *PickUp* auf linearen und zirkularen Streckenabschnitten untersucht. Besonderes Augenmerk kommt den »Körpermikropraktiken« (Downing 2004) des zwischenleiblichen Geschehens von Mensch, Auto und Umwelt zu, die sich über das Spiel auf der Geige direkt sonifizieren. Der Performancekünstler lotet mit seinem Instrument auf der präparierten Ladefläche kinästhetische Momente aus, um mit und gegen die wirkenden Beschleunigungsmomente und Zentrifugalkräfte, mit und gegen den Schwindel zu arbeiten. Er verkörpert einen zyklotechnischen Organismus – gleich den »Turning Figures« von Francis Bacon (Demuth 2010, 82).⁹

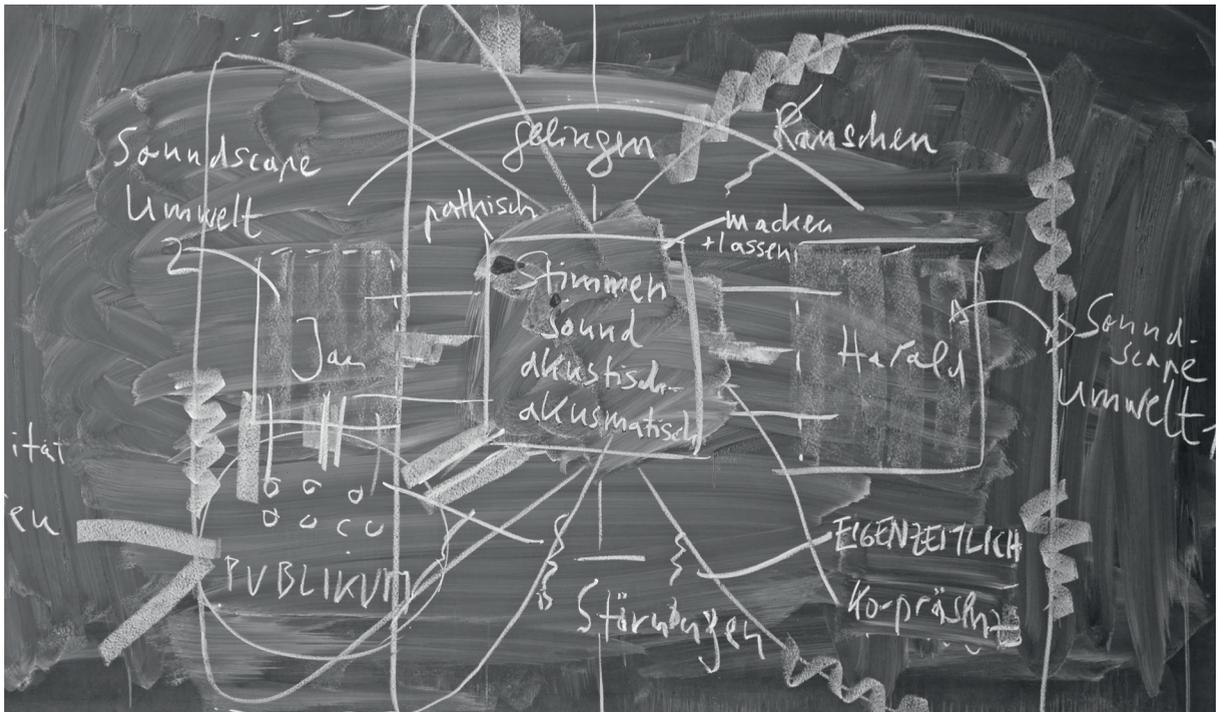
Der Abdil-Al-Monem Kreisverkehr in der gesichtslosen Trabantenstadt Kattamia steht für einen solchen Ort der drehenden Dynamik, für das Einfädeln aus der Linearität in die Rotation, den Schwindel und die Option des Ausstiegs. Die Fahrzeuge sind die Akteure, die sich linear und rotierend in Beziehung setzen. Sie formieren einen transitorischen Raum der Verunsicherung und der Verwirrung und gleichzeitig der

Konzentration, der Entscheidung und der Neuausrichtung. Auf der Spur dieser Überlegungen performiert *PickUp* den Zustand permanenter Drehung in der ortlosen Zentrifuge. Neben der konkret physischen Rotation verkörpert der Ort ein zyklisches Modell, der die beteiligten Akteure/Aktanten nicht kausal und linear einordnet, sondern sich fortlaufend im-Kreise-drehen lässt (Tiqqun 2007). Durch die Wiederholung drehen sich Gedanken oder Tätigkeiten aber nicht nur, sondern überformen und verändern die dazugehörigen Engramme immer wieder aufs Neue.

Kim mig umrundet den Kreisverkehr genau neun Mal.

Voice via Violin

Daniel Fetzner/Martin Dornberg



»Ein Parasit vertreibt den anderen. Der Lärm, das Rauschen ist Parasit im Sinne der Physik, der Akustik oder der Informatik, im Sinne von Ordnung und Unordnung, eine neue, und das ist wichtig, kontrapunktische Stimme.«

Michel Serres

Extension des Ortes

Die Stimme als erstes Beziehungsorgan trifft auf das Hören. Hierfür braucht man Räume und Techniken – Stimmtechniken, Hörtechniken, Raumakustik und zumal auf Distanz technische Apparate. Wenn Ingenieure Kommunikationssysteme entwerfen, um Verbindungen aufzubauen, versuchen sie Störungen zu eliminieren. Entsprechend funktioniert die Informationstheorie von Claude Shannon und Warren Weaver über eine Elimination des Rauschens. Der Kanal muss möglichst ›clean‹ bleiben, um gut zu funktionieren. Das erreicht man unter anderem durch Abschirmung gegenüber elektromagnetischen Frequenzen, die nicht Träger von Information sind. Zum Sprechen (»Hallo, hörst du mich!?!«) suchen wir enge Straßen, geschützte Hüllen, dumpfe Oberflächen und Rückzugsräume, um dem anderen die konzentrierten Ströme zuzuschicken. »Wir bilden Kästen, um zu hören; wir legen das Ohr an eine Muschel, um das Rauschen des Meeres wahrzunehmen; wir schaffen eigene Räume, um uns gegenseitig zu hören und zu verstehen« (Serres 1993, 185).

Sprechen und Hören entfalten sich naturgemäß in Umwelten. Vorbei die Zeit der schalltoten Telefonzelle¹, in denen man heute kaum mehr sprechen mag. Zu unheimlich die Präsenz der eigenen Stimme und des Atems, zu wenig Hintergrundrauschen, zu wenig Gesellschaft. Durch die mobilen Geräte sind Störungen längst nicht mehr kontrollierbar und so werden auch Theorien relevant, die diese als kreativen Impuls verstehen. Im Denken von Michel Serres und Ludwig Jäger wird das Rauschen als parasitäre bzw. epistemologische Funktion verstanden, ohne die Verständigung gar nicht möglich ist. Hintergrundrauschen, zufällige Geräusche und akustischer Nebel sind Umweltfaktoren, die integrativ gedacht werden – wie beispielsweise die Kratzer auf einer Schallplatte als konstituierende Größe für den Dritten Körper bei Klaus Theweleit². Wie in der Theorie von Marshall McLuhan stellt sich die Frage nach Figur und Grund, bei Jäger nach Transparenz und Opazität des Mediums.

¹ Besonders in prägender Erinnerung: die nahezu schalltoten Kapseln in der ›Schwangeren Auster‹ (heute ›Haus der Kulturen Berlin‹), erstes Zwischengeschoss rechts.

² Siehe den Beitrag von Klaus Theweleit in diesem Band. Aber auch in der »dunklen, weit abseits gelegenen Ecke« im Flur des Benjaminschen Telefons sind es die farbenfrohen Zierfische des Aquariums, die die »Nachtgeräusche« stören bzw. beflügeln (Benjamin 2010).

Interessant ist also der Übergang zwischen Signal und Rauschen, die Grauzone zwischen Kontrolle und Chaos, die nicht klar auszuma- chen ist. Man kann auch von der produktiven Störung sprechen, vom Missverständnis und Misslingen als Vorbedingung für die gelungene Kommunikation. »Was zwischen der Schwelle und der Grenze liegt, begreifen wir nicht, die Grenze bleibt für uns im Dunkeln« (Serres 1993, 184).³

In dieser elektronisch vermittelten Grauzone bewegt sich die Performance *Voice Via Violin*. Die Frage ist, ob sich über den Kanal eine hyperlokale Zwischenleiblichkeit aufbauen lässt oder aber »das Senden über das Hören siegt«, wie Michel Serres vermutet (Serres 1993, 185).

Im Vorfeld des eigentlichen Experimentalsystems wird im Dezember 2010 mit der Vorstudie *PickUp* (siehe vorheriges Kapitel) der performative und zwischenleibliche Möglichkeitsraum eines Improvisationsmusikers in Kairo ausgelotet. *Voice via Violin* ergänzt diesen Versuchsaufbau um einen ›fernen Ort‹, kurzgeschlossen über elektronische Black-Boxen wie Lautsprecher, Mikrofone, Kameras, Projektionsapparate, miteinander verbunden über einen digitalen Livekanal. In einer 21-minütigen Skype-Performance improvisiert der Sänger Jan F. Kurth in der Galerie T66 in Freiburg mit dem Geiger Harald Kimmig in Kairo via Skype. Harald Kimmig befindet sich dabei auf der La defläche eines Eselskarren, der mit frischem Gras ausgebettet ist und sich durch das abendliche Straßengeflecht des Kairoer Stadtteils El Mounib bewegt. Er hört Jan F. Kurth über einen Kopfhörer, der zu seinem Geigenspiel stimmlich improvisiert. Durch die Skype-Verbindung

kommt es zu zeitlichen Verzögerungen und Übertragungsproblemen, die von beiden Performern ausgeglichen werden – sie versuchen, in Verbindung zu bleiben.

Michel Serres beschreibt diesen Vorgang als ein Grenzbewusstsein, das sich in den Falten des Eigenkontakts durch die Wiederholung des Empfangs ausbildet: »Ein iteratives und in sich selbst zurückgebogenes Fangen, ein Empfangen, ein Rezipieren; der Empfang organisiert sich als Eigensendung, er eignet sich das Fremde in derselben Weise an wie eine unbekannte Vokabel, die wir uns immer wieder vorsagen« (Serres 1993, 185). Und so produziert Kurth unentwegt Laute, reproduziert Störgeräusche von »algorhythmisierten«⁴ Violin- und Umgebungsgeräuschen, die ihm aus Kairo vermittelt werden.

In Anspielung an das Konzept des »Memory Extenders« (kurz MEMEX) von Vannevar Bush, einem Kompakt-Analog-Rechner aus dem Jahr 1945, bekommt das Publikum in der Freiburger Galerie auf einer Wandfläche flüchtige Muster zu sehen, die mittels einer Kopfkamera von Kimmig live übertragen werden. Nur momenthaft werden Gestalten sichtbar.

Mit dem gesamten Experimentalsystem werden Stimme und Violine akusmatisch verwoben, was eine prägnante Dichte schafft und gelegentlich die sinnliche Toleranzschwelle strapaziert. Das Publikum und sämtliche Akteure hören nicht nur mit Trommelfell und Ohr, sondern mit allen Häuten, Muskeln, Nerven und Sehnen, und noch mehr: Sie leben »in dem Lärmen und Rufen gerade so, wie wir in den Räumen leben, der Organismus streckt sich aus, krümmt sich im Raum, eine große Falte, eine lange Schnur, halbvolle Box, die das Echo zurückwirft« (Serres 1993, 187).

Verkörperung, Exzentrizität und Stimme

Voice via Violin ist, genau wie die anderen Projekte von *Intercorporeal Splits*, ein Experimentalsystem zur performativen Erforschung und Darstellung existentieller Verkörperungsphänomene. Stimme, Tanz und künstlerische Improvisation zeigen auf anthropologische, phänomenologische und transmediale Dimensionen gemeinsamen In- und Mit-der-Welt-Seins, als Körper und Leib. Der Philosoph Bernhard Waldenfels (2010, 233) spricht in *Sinne und Künste im Wechselspiel* davon, dass »wer sich leiblich bewegt, (...) niemals Herr seiner Bewegungen [ist]«, vielmehr ist man »bewegend und bewegt in eins«. Dies gilt für den Tanz genauso wie für unsere Stimme. Genau wie der Tanz zeigt die Stimme uns Menschen unser Hybrid-Sein zwischen Leib und Körper, zwischen Ding- und Fähigsein und per-formiert es.

»Nur dem Menschen (...) ist seine Lage als Körper zugleich gegenständlich und zuständig gegeben. Er erfährt sich als Ding und in einem Ding, das sich jedoch von allen Dingen absolut unterscheidet, weil er selbst es ist, weil es seinen Intuitionen gehorcht oder jedenfalls auf sie anspricht. Getragen von ihm, umgeben von ihm, zur Wirksamkeit mit ihm und durch es entfaltet, bildet es zugleich einen nie zu überwindenden Widerstand (...). Die Fügbarkeit in eins mit der eigenständigen, gegenständlichen Dinglichkeit macht den Leib zum Instrument« (Plessner 1982, 246).

Ähnlich wie der Körper beim Tanz ist und wird die Stimme uns einerseits immer wieder Ding, fremd, und andererseits ist sie Mittel, Instrument, Medium. Ihre Materialität und Körperlichkeit parasitiert uns, selbst dann, wenn sie Bedeutungen, Worte, Sinn produziert. Auch das reine ›Mit‹ ihrer Rhythmen, ihrer Textur, ihrer nicht-sprachlichen Sinnlichkeit verbindet und bewegt uns. Verbindet uns mit inneren und äußeren Um-Welten, dem Körper der Welt, auch und vielleicht besonders dann, wenn der Wort-Sinn – wie bei *Voice via Violin* – nicht im Vordergrund steht.

3 Serres weiter: »Ob es sich um die Black-Box handelt oder um das äußerste einfache Schema, das einen Sender mit einem Empfänger verbindet, der Pol, der aufnimmt oder empfindet, liegt eingehüllt in einer verschachtelten Folge von Black-Boxes. Das Hören taucht unter in Schweigen und Taubheit.« (ebd., 184)

4 Siehe hierzu die Medienarchäologie digitaler Signale von Shintaro Miyazaki (2013).

»Interessant ist also der Übergang zwischen Signal und Rauschen, die Grauzone zwischen Kontrolle und Chaos, die nicht klar auszumachen ist. Man kann auch von der produktiven Störung sprechen.« Michel Serres

Plessner spricht vom »Doppelaspekt« unserer menschlichen Existenz, vom »Umschlag vom Sein innerhalb des Leibes zum Sein außerhalb des eigenen Leibes (...), ein wirklicher Bruch seiner [des Menschen, F/D] Natur. Er lebt diesseits und jenseits des Bruchs, als Seele und Körper und als psychophysisch neutrale Einheit dieser Sphären« (Plessner 1981, 103).

Stimme, Tanz, die musikalische Improvisation, gerade diejenige, die elektronische Medien nutzt, bewegen sich in einem intermediär-intermedialen Raum zwischen Anorganik und Organik, zwischen organischem und anorganischem Körper. Es ist ein Raum des Theaters, der Performativität, der Falte. Dieser Raum performiert, befragt, inszeniert Phänomene der Grenzbildung und Begrenzung, der Umweltbildung, Momente unterbrochener und sich neu formierender Berührung.

»Die Grenze ist nur das Virtuelle zwischen dem Körper und den anstoßenden Medien, das worin er aufhört (anfängt), insofern ein Anderes in ihm aufhört (anfängt). Dann gehört die Grenze weder dem Körper noch den anstoßenden Medien allein an, sondern beiden, insofern das Zu-Ende-Sein des Einen der Anfang des Anderen ist.« Zugleich gilt: *»Die Grenze gehört reell dem Körper an, der damit nicht nur als begrenzt an seinen Konturen den Übergang zu dem anstoßenden Medium gewährleistet, sondern in seiner Begrenzung vollzieht und dieser Übergang selbst ist«* (ebd., 154).

Das, was unser Körper anorganisch und organisch ist, sind Stimme und Tanz einerseits, andererseits aber auch ihre Extensionen in andere Körper, Medien, Virtualitäten hinein wie es auch eine Skype-Improvisation erleben lässt.

Das Verschieben dieser Grenze ist der Stimme mit ihren akustischen Qualitäten anhörbar und abspürbar, zugleich wird das Thema der Grenzverschiebung, der Bildung mehr oder weniger ausgedehnter Körper (Dornberg 2013, 2014) inszeniert, performiert, erlebbar gemacht – sowohl in der Galerie T66 als auch via Skype im inter-/transmedialem Raum. Die Körperlichkeit der Internetverbindung interagiert mit, ist Anorganik und Organik zugleich.

Plessner spricht von »exzentrischer Positionalität«, und gerade im Spiel wird uns diese bewusst gemacht. Im Spiel sind wir zugleich wir selbst, das Andere unserer selbst (Körper, Stimme, Bewegung, Medium) und noch mehr: Im Spiel wird uns dieses »Andere seiner selbst sein« bewusst (Plessner 1981b). Dieses Spiel steht zwischen Können und Nicht-Können. Es zeigt unsere Verletzlichkeit, unsere Angewiesenheit: Der Mensch ist, so Plessner, »gebrochene Ursprünglichkeit, die nicht über sich verfügt« (Plessner 1982b, 416).

Aus dem Grund werden ›Störung‹ (Jäger), ›Passung und Passungsverlust‹ (Thure von Uexküll), ›De- und Resynchronisierungen‹ (Deleuze/Guattari) sowie ›Chiasmus‹ (Merleau-Ponty) zu zentralen Leitbegriffen einer verkörperungsorientierten Medialitätsforschung. Gebrochene und immer wieder neu vermittelte »Lebenskreisbegriffe« (Fischer 2006) und der Begriff des Lebens sind dabei zentral.

Jedes menschliche Lebewesen ist Körper (Ding), im Körper (als Innenleben) und außer dem Körper – nicht nur, weil er zu sich eine reflexive Distanz einzunehmen vermag, wie Plessner stark betont, sondern auch, weil er

außer sich ist, nicht nur ›extended mind‹, sondern auch ›extended body‹. Gerade die Stimme, wird sie als reine Stimme genutzt, als Instrument in musikalischer Weise, zeigt, wie der Körper sich ist und gegen sich gestellt ist, sie (und er) ist raumbildend, raumerfüllend und raumbehauptend (vgl. Plessner 1981a, 186). Dieses raumgestaltende Moment wirkt auch nach innen, auf den Leibkörper, die Stimme zurück. Verkörperung wirkt polyvektoriell. Gerade die Künste können diese Grenz-, Raum- und extendierten Leibkörperbildungen sichtbar und bewusst machen, gleichsam feiern. Sie zeigen unser leibkörperliches »Eigengewicht und die Ablösung vom Prozess ihrer Entstehung« (Plessner 1981a, 385).⁵

5 »Der Mensch will heraus aus der unerträglichen Exzentrizität seines Wesens, er will die Hälfthenhaftigkeit der eigenen Lebensform kompensieren und das kann er nur mit Dingen erreichen, die schwer genug sind seiner Existenz die Waage zu halten.« Plessner (1981a, 385)

Daher betonen alle drei Teilprojekte von *Intercorporeal Splits* Phänomene von Fremdwerden, Entfremdung, Verletzlichkeit und Komplexität. Sie sind das *Movens* jeder Kunst, jeder Künstlichkeit.

»Erleben, Ausdruck, Verstehen bedingen den menschlichen Umgang mit Menschen und Dingen in der Vertrautheit und in der Entfremdung gleichermaßen, aber was in der Vertrautheit unausdrücklich sich abspielt, wird in der Entfremdung ausdrücklich und strebt zu künstlich-methodischer Gestaltung. (...) Aus der Erschütterung geboren, macht die Entfremdung Phantasie, Denken und Anschauen möglich« (Plessner 1993, 99).

Die Stimme des Stimmkünstlers in *Voice via Violin* performiert und befragt diese Erschütterung sowohl solo als auch im Duo mit dem Geiger, aber auch im Trio mit der Skype-Verbindung und zugleich mit seinem Körper, dem Raum und den Zuhörern. Der Künstler, die Performance, ja die Stimme weiß von der Gebrochenheit jeder Beziehung zwischen sich und anderem, in und durch jedes sich, welches immer, wie Jean-Luc Nancy sagt, ein »Mit« ist. Der Mensch weiß gerade im Spiel, in der Kunst, in der Improvisation um die »Indirektheit seiner Beziehung, sie ist ihm als mittelbare gegeben« (ebd., 401).

Diese hybride, gefaltete, oszillierende Sphäre vermittelter Unmittelbarkeit zeigt auf einen Ort der Hyper- oder Translokalität, kreiert Eigenzeitlichkeiten, hat utopische Qualitäten. Plessner spricht in diesem Zusammenhang auch vom »Stehen im Nirgendwo, ... [vom] utopischen Standort« (1991a, 424) des Menschen. Indem Kunst diese Künstlichkeit zeigt, ausstellt und erlebbar macht, verwischt sie die

Grenzen zwischen Natur und Kunst. Sie zeigt die inhärente Künstlichkeit der Natur. Jede Stimme drängt sich durch mediale, semitechnische, körperliche Artifizialität hindurch. Jede Zwischenleiblichkeit wird von dinglichen, technischen und künstlichen Artefakten mit konstituiert und parasitiert. Und zugleich parasitiert sie zurück, sie verwandelt alles, was an ihr beteiligt ist und in sie eingeht.

Drittkörperlichkeit und Psychosomatik der Stimme

»Es gibt ein Bedürfnis des Menschen, sich in die Natur hinein auszulegen und sich von daher zurückzuverstehen. Dabei wird eine instinktartige Resonanz vor allem durch periodische, kreislaufartige Vorgänge zum Klingen gebracht.«

Arnold Gehlen

In den mittleren Schwangerschaftswochen beginnt der Hörsinn beim Embryo zu funktionieren, auch Tast- und Geschmackssinn sind schon entwickelt. Unser In-der-Welt-Sein ist schon früh ein Zusammenwirken von Bewegungen, Hören, Tasten und Schmecken. Dabei spielt im Mutterleib das Hören eine ganz besondere Rolle. Es eröffnet uns die Welt und ihre Vielfalt und bringt uns mit ihr in Verbindung. Dabei spielen die Stimmen der primären Bezugspersonen, insbesondere der Mutter, eine herausragende Rolle. Der ganze Körper des Fötus schwingt mit ihr, ihren Herz-, Atem- und Darmgeräuschen und insbesondere ihrer Stimme mit und bildet in diesen Erfahrungen Resonanzen und seinen Körper aus. In und mit diesen Ur-Tönen bilden sich Muster, die der Säugling nach der Geburt, im Hören der Stimme der Mutter und in der Interaktion mit ihr wieder-erlebt, wieder-belebt und überschreibt. Dabei erlebt er ähnliche und zugleich andere Resonanzen, wenn er selbst spricht, tönt, schreit. Er erfährt sich dabei als berührend-berührt, mit-tönend und mit-klingend. Husserl

Diese hybride, gefaltete, oszillierende Sphäre vermittelter Unmittelbarkeit zeigt auf einen Ort der Hyper- oder Translokalität, kreierte Eigenzeitlichkeiten, hat utopische Qualitäten.

spricht hier von einer »Doppelempfindung« (Husserl 1969, 297), von einem zentralen Bei-Sich- und Bei-Anderem-Sein.

Diesem Anderssein ist der/die Andere aber schon vor- und eingepägt, sie/ihre Stimme schwingt und singt rhythmisch, implizit und oft explizit mit. Noch vor der ersten Berührung entsteht das Selbst so als intermediäre Laut-hülle. Es bildet sich die erste Form eines letztlich mindestens dyadischen Containers, die im späteren »Haut-Ich« (Anzieu 1996) weitergeführt wird. Die abwesende Stimme der Mutter als kürzere Abwesenheit bildet Vorformen der Erwartung, als längere Abwesenheit hingegen Formen von Leere, Leblosgkeit und Langeweile.

Das Leben beginnt mit einem Schrei. Die Stimme wird nicht nur deshalb zum Kern der Ich-Bildung. Die Fähigkeit, die Mutter zu rufen, wird zu einem zentralen Referenzpunkt eigener Wirksamkeit, dem Handeln auf Entfernung, archaischer Handlungsmacht. Die Stimme ist zentral beteiligt, wenn es um das Herstellen der primären guten Verbindung geht. Der Weg zwischen Mutter und Säugling ist auditiv-kinetisch, zugleich wird wechselseitig Lust, aber auch Spannung übertragen, erzeugt über körperliche Resonanzen. Aber auch die Stille des Stillens bezieht sich auf Säugling und Mutter, sie bezieht beide ein, braucht beide. Sie ist einer der primärsten »dritten Körper« (Dornberg 2013/2014). Im musikalischen Dialog zwischen Mutter und Kind differenziert sich die emotionale Beziehung; in den Madrigalen der Renaissance spiegeln sich, so Sebastian Leikert (2007), dieses mütterliche Klangsprechen und die sich respondierenden Klangkörper wieder. Selbst eine Stimme zu haben, wird zu einer

Quelle psychischer Autonomie: Selbst das belebende Element der Mutter in sich zu haben, sich (und sie) zu hören, bildet positive Selbst-Beziehungserfahrungen aus, die die Psychoanalyse irreführenderweise als monologisch, nämlich narzisstisch konzipiert. Diese Erfahrungen sind aber dialogisch, ja mehr noch schon im Kern triangulär, weil sie die Materialität und Andersheit der Stimme(n) miteinbeziehen. So besteht schon von Beginn an eine körperlich sinnliche Verbundenheit mit dem mütterlichen ›Objekt‹; die Tore der Sinne stehen pränatal und postnatal weit offen, ohne strikte Unterscheidung von mir und dem Anderen.

Leikert spricht in seinem Aufsatz über die Stimme in diesem Zusammenhang von »kinetischer Semantik« (2007) und betont den sinnlich-körperlichen Charakter dieser Art von Bedeutungsbildung. Bedeutung entsteht hier aus den Rhythmen der Sinneswahrnehmungen, die einen Ort des Erlebens umgrenzen und zugleich gestalten, also durch Formen der Veränderung von erlebter Spannung in der Zeit. Die ›kinetische Semantik‹ entfaltet sich zeitlich in der Aktualität des erlebten Augenblicks, von dessen Mustern und deren Generalisierungen. Dabei beinhaltet sie transmodale, synästhetische Erfahrungen, kreuzmodale Aktivierungen. Für den Säuglingsforscher Daniel Stern ist der Transfer zwischen den kinästhetischen Gestalten der einzelnen Sinneskanäle – er spricht von »trans-sensorischen-Analogien« – die Basis des frühen Selbsterlebens (Stern 2003, 221). Nach Leikert kommt der Stimme dabei eine besondere Bedeutung zu, da sie in der Lage ist, der erlebten Spannung einen kongruenten Ausdruck zu verschaffen: »Die Stimme ahmt die erlebte

Spannung nach und gibt ihr eine sinnliche Gestalt, die es erlaubt, die Spannung zu kommunizieren« (Leikert 2007, 283).

Die Stimme führt also zugleich Spuren eines Zusammen von Mit-Sein und Getrenntsein mit sich, eine »Ur-différance« (Derrida 2004). In der Musik hat sich der Mensch einen Bereich eigenständiger menschlichen Kulturentwicklung geschaffen, in dem sich, gestützt auf das Symbolsystem der Notenschrift, so Leikert, kinetische Semantiken entfalten. Musik tritt in Beziehung zu sprachlichen Strukturen, ist jedoch auch ohne diese in der Lage, für den Hörer Bedeutungen zu entwickeln. Obwohl Musik zu den differenziertesten Kulturleistungen gehört, bleibt sie doch archaisch: In der Musik fehlt die strikte Differenzierung von Selbst und Objekt ebenso wie die lexikalische Semantik; sie bildet ihre Bedeutung, wie die Stimme, ausschließlich im sinnlich kinetischen Augenblick.

Im Prozess einer Psychoanalyse spielt der Stimmklang von Patient und Therapeut, die kinetische Semantik, eine besonders wichtige Rolle. Die Aufnahme der Bedeutung in der körperlichen Resonanz des Analytikers wird auf andere Art mentalisiert und verarbeitet als die kognitiven Gehalte allein. Spannungen der Stimme/des Körpers können als Gefühle oder in Zusammenhang mit Gedanken/Assoziationen erlebt werden, die der Patient oder der Therapeut mit bedeutsamen (anderen) Szenen verbindet. Bevor eine Deutung von dem Analytiker formuliert oder ausgesprochen wird, hat also stets bereits ein komplexer interaktioneller bzw. drittkörperlicher Verarbeitungsprozess stattgefunden. Strukturell gesehen besteht nach Leikert die analytische Arbeit folglich darin, archaische

und sprachliche Formen der Bedeutungsbildung immer wieder miteinander in Austausch zu bringen und aufeinander zu beziehen.

In Hinblick auf die stimmlich-musikalische Improvisation bei *Voice Via Violin* kann folglich von einer Improvisation auf der Ebene subsymbolischer und kinetischer Muster und Resonanzphänomene gesprochen werden, die sich transmodal sowohl mit medial technischen, szenischen als auch mit lexikalisch-symbolischen Gehalten verbinden: Trennung, Resonanz, wechselseitiges Bewegen und Bewegtwerden, geteilte Sinnlichkeit und die Genese bedeutungsvoller Episoden gehen ineinander über.

Stimme und Tanz sind als basale Medien von Beziehung, Kommunikation, von Selbst- und Fernwirksamkeit besonders herausragend, da sie, zugleich unangepasst und plastisch, zu vielem fähig sind. Sie performieren das nah an der Natur, dem Materiell-Maschinellen, dem Technischen des Menschen transmodal, kinästhetisch. Der Anthropologe Arnold Gehlen hebt diesen Punkt in seinem Werk *Der Mensch* besonders hervor: »Die menschlichen Bewegungsfiguren müssen daher in ungemeinem Sinn unangepasst, aber anpassungsfähig sein, also sowohl unspezialisiert, wie plastisch (...). Plastizität bedeutet aber: aus einem noch nicht funktionierenden Fächer von Möglichkeiten ist durch Selbsttätigkeit, im Umgang mit den Dingen, eine Auswahl herauszuheben, und eine variable Führungsordnung aufzubauen« (Gehlen 2004, 165).

Gehlen betont dabei das Moment der »Zurückempfindung« (ebd. 134), in dem der Mensch sowohl Selbst- als auch Fremdempfindungen

bildet, Gefühle von Entfremdung und Veränderung erlebt. Hierfür stehen insbesondere die Erfahrung der Stimme der Mutter im Mutterleib, die Erfahrung der Leibresonanz der eigenen Stimme, die Erfahrung von deren (uns allerdings nie gänzlich gegebenen, also gebrochenen) Wirkmacht sowie Erfahrungen von Glücken/Gelingen z. B. in musikalischer Improvisation oder beim leistungsbezogenen gemeinsamen Arbeiten, wie bei der gemeinsamen Arbeit mit der zweigriffigen Baumsäge (Dornberg 2013). Bei allen diesen Erfahrungen spielen Prozesse der Zurückempfindung, von Rhythmisierung, von De- und Resynchronisierung eine zentrale Rolle, wie Arnold Gehlen und auch der Soziologe Henri Lefebvre in seiner Rhythmusanalyse (2004) verdeutlichen. Gehlen sieht in den Prozessen solcher Rhythmisierungen und deren transmodalen Sinneinheiten verschmelzende Fähigkeiten, Kristallisationsmomente von »Überprägnanz« und damit Frühformen gemeinsamer Symbolbildung.⁶

In der Stimme und ihren Übertragungen, ihren Resonanzen und Wirkungen, ihren Unterbrechungen und Störungen lägen – folgt man dieser Spur – also wesentliche Elemente unserer Kultur.

*Trennung, Resonanz, wechselseitiges
Bewegen und Bewegtwerden, geteilte
Sinnlichkeit und die Genese bedeutungsvoller
Episoden gehen ineinander über.*

⁶ »Diese ideale Verwobenheit, diese Bezogenheit des einzelnen, hier und jetzt gegebenen Wahrnehmungsphänomens auf ein charakteristisches Sinn Ganzes, soll der Ausdruck »Prägnanz« bezeichnen.«
Cassirer (2002, 195)

Be-Finden. unsortiert.

Harald Kimmig

»Die Pilgerfahrt ist ein narratives Erlebnis. Aus dem Grund ist der Pilgerweg kein Durchgang, den es so schnell wie möglich zu durchqueren gälte, vielmehr ein Weg, der reich an Semantik ist. Das Unterwegssein ist mit Bedeutung wie Buße, Heilung oder Dank aufgeladen. Aufgrund dieser Narrativität lässt sich das Pilgern nicht beschleunigen. Der Pilgerweg ist außerdem ein Übergang zu einem Ort. Zeitlich ist der Pilger unterwegs zu einer Zukunft, in der ein Heil erwartet wird. In diesem Sinne ist er kein Tourist. Der Tourist hält sich in der Gegenwart, im Hier und Jetzt auf. [...] Dem Touristen ist die reiche Semantik, die Narrativität des Weges fremd.«
Byung-Chul Han

»Die Beziehung von Dingen, die gleichzeitig geschehen, ist spontan und nicht unterdrückbar.«
John Cage

Spricht man von Gegenwärtigkeit oder Präsenz, so ist damit nicht nur der ›extended moment‹ gemeint, ebenso ist anwesend die Kreuzung verschiedenster Linien und Schichten, die sich in einem Zeitpunkt treffen. So ist jeder Moment ein geladener Moment, durchdrungen von Wahrheiten, Blickwinkeln, Geschichten und Systemen.

In einer analytische Außenschau wird diese Gegenwart zugänglich durch die verschiedenen Werkzeuge des Wissens und der Wahrnehmung, welche die Menschen im Werden ge- und er-funden haben.

In der Innensicht des Handelnden ist es anders. In wachem Zustand ist er darauf angewiesen, dass ihm diese Werkzeuge als einverlebte Erfahrungen zur Verfügung stehen. Intuitiv verbindet er sie mit seiner Aktion. Dabei sind sie gefiltert durch den individuellen Erfahrungsschatz, durch die Gefühle der Anziehung und Ablehnung, durch den Wissensstand, durch den Grad der Aufmerksamkeit etc. – durch das subjektive (Un-)Vermögen.

Was mit diesen Worten einigermaßen nüchtern beschrieben wird, stellt eine integrierende Aktion dar, die das Handeln im Körper, Gefühl, Wissen vereinigt und im gelungenen Moment in einen Zustand der Präsenz hineinkatapultiert, der jedes Fühlen, Denken und Agieren transzendiert.

Weit über den Luftmassen der Erde kreist ein Satellit. Endlose Datenströme durchrauschen ihn. Gleich einem hilflosen Gott fügt der Satellit die losen Enden der Ströme zusammen, im Kauderwelsch der Amplituden erhascht er Fetzen – unverständlich, gleichgültig.

Gegenwärtigkeit, Wahrheit, Präsenz, Wahrnehmung, Erfahrung, Systeme – Worte kommen daher wie in Stein gemeißelt. Substantive als Pfeiler des Erkennens, das Substantielle unverrückbar, unbeweglich, festgeschrieben und undurchlässig, nahezu übermächtig. In Bewegung gebracht durch gegenwärtig sein, gewahr sein, wahrnehmend, erfahrend. Im Inneren erlebt, empfunden, erkannt, geirrt. Aktiv.

Es ist nachtdunkel, an manchen Stellen brennen Abfälle, vereinzelte LKWs, Bikes und Autos werfen gleißendes Licht in die Szenerie, kurzes Aufleuchten in einer gespenstisch anmutenden Situation. Lärm überall, es stinkt nach Abgasen, Müll, Staub. Menschenströme.

Soundscapes – nicht als Klänge erfunden, sondern Resultat des Aufeinandertreffens verschiedener äußerer Bewegungen – sind Texturen, in sich ruhend, keinen kompositorischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Das gilt für das Rauschen der Wälder oder eines Baches, für den Autobahnverkehr, für eine Sommerwiese, für das Geräusch des Regens. Manche Soundscapes vermitteln ein Idyll, andere lästigen Lärm, manche nehmen wir als gegeben hin und überhören sie.

Soundscapes – nicht als Klänge erfunden, sondern Resultat des Aufeinandertreffens verschiedener äußerer Bewegungen – sind Texturen, in sich ruhend, keinen kompositorischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen.

Mit Kameras, Mikrofonen und Laptops fällt ein Filmteam – quasi extra-terrestrisch – in die gespenstische Szenerie ein. Sofort verursachen sie einen Menschaufbruch, eine Sensation scheint sich anzubahnen. Neugierige Blicke, Fragen, Verunsicherung – zumeist Teens, smartphonebestückt, alles Männer.

Am Kopf eine Kamera, in der Hand eine Violine, ein Aufnahmegerät am Körper, Kabel, die gleich einer Nabelschnur zu den Laptops führen. Ich hänge am Draht, fokussiere mein Hören, Sehen, meine Bewegungen. Hightech und Archaisches: auf dem mit Grünzeug beladenen Eselskarren ein mit Instrument, Geräten und Kabeln versehenes menschliches Wesen.

Wie verbindet sich die Soundscape einer Kairoer Vorstadt mit den Klängen einer Violine? Ist eine akustische Intervention möglich? Im Probenalltag erforsche ich geräuschhafte Klänge. Wenn ich diesen Klängen Aufmerksamkeit widme, verfeinert sich meine Wahrnehmung, die Klänge werden musikalisch. Im Konzert kann ich die Zuhörer an diese Klänge heranführen und ihnen deren Schönheit nahebringen.

Die megastädtische Soundscape von Kairo hingegen ist nicht durch sensible Wahrnehmungsversuche zu erfassen. Wo städtische Klänge entstehen und in ihrer Grobheit eine ständige akustische Textur – Lärm – bilden, verschwinden sensible musikalische Geräusche; sie werden weder Teil dieser Textur noch werden sie als musikalisch empfunden. Die Intervention – so sie wahrgenommen werden soll – muss plastischer sein.

Musikalische Improvisation im Dialog ist das klangliche »Vermessen einer Landschaft« (Pehnt 2009). Gemeinsam ertasten die Dialogpartner ihre Schritte, sie antizipieren und verwerfen, irren und finden. Sie gestalten eine »musikalische Narration« (Kimmig 2011, 137).

Eine Kamera an der Stirn fängt die Umgebung ein. Mein digitales Auge überträgt in eine tausende

Kilometer entfernte Galerie. Ein Publikum sieht, entkoppelt. Liegend sende ich Nachtschwärze, mitunter einen Stern, aufgerichtet verschwommene Lichter, eine Abstraktion der Stadt, mehr geahnt als gesehen. Manchmal auch den ungerührten Eselsrücken.

Im Kopfhörer der Gesang Jan F. Kurths. Entfernt die Physis, der Klang nackt und scharf, unerbittlich. Mit wem bin ich in Verbindung? Mit der Musik, mit dem Sänger, dem Kairoer oder dem Freiburger Publikum?

Gleich dem Rattenfänger zieht diese absurde Prozession aus Eselführer und Karren, beladen mit Grünzeug und einer Kunstfigur, Technikern, einem Sicherheitsbeamten und Kameraleuten durch den Kairoer Vorort El Moneeb, gefolgt von einer johlenden Menge.

Am Nachmittag zuvor brodeln die Gerüchte. Sie berichten von Schüssen in der Stadt. Dem engagierten Eselführer wird unser Vorhaben unheimlich und er ist nur schwer dazu zu bewegen, seine Aufgabe wahrzunehmen. Als er nicht am vereinbarten Treffpunkt erscheint, ist das Projekt gefährdet. In der aufgeregten Ratlosigkeit taucht er unvermittelt auf.

»Multiple Schizophonie« (Schafer 2010, 438)¹: Während ich im musikalischen Dialog mit Jan einen Verlauf erspiele, ist mein Kairoer Publikum Zeuge eines Musikers in öffentlicher Solo-Performance. Ich bin Solist und Duo-Partner in einem. Ich sende Doppelbotschaften.

Alles von mir ist in El Moneeb. Ich sende in verschiedene Richtungen: in die Straßen, zu Jan, zum

Freiburger Publikum. Die Kamera überträgt Bilder von der Umgebung, vom Himmel, vom Boden. Das Bewusstsein erfasst den Klang, meinen eigenen, den von Jan und den gemeinsam erzeugten. Die Gedanken richten sich auf den musikalischen Inhalt von klanglicher Interaktion, Fragen nach dem unmittelbaren weiteren Verlauf, ästhetischen Entscheidungen. Ich achte auf Rhythmen und Klänge in unserer Musik, in meiner Umgebung. Integriere sie. Das Setting erfordert ständiges Umfokussieren, wachsames Handeln und Dranbleiben.

Angenommen die Übertragungszeit, die ein Signal via Skype zwischen zwei Stationen benötigt, beträgt eine Sekunde. Der musikalische Dialog ist kein sprachlicher. Musiziert wird gleichzeitig, nicht in Folge. Demnach hier: im Sekundentakt. Aber egal, wie lange die Datenübertragung braucht, das Hören ist zeit-versetzt. Jetzt-Zeit wird fiktive Gleichzeitigkeit.

»Obwohl streng genommen so etwas wie ›das Jetzt‹ in der Außenwelt nicht existiert, hat es sich doch als adaptiv und vorteilhaft erwiesen, das innere ›Modell‹ der Welt um ein solches herum zu organisieren (...). Die Vergangenheit ist Außenzeit, und dasselbe gilt auch für die Zukunft. Es gibt aber auch Innenzeit, *diese Zeit*, das Jetzt, den Moment, den wir gerade subjektiv durchleben. Alle unsere bewussten Gedanken und Gefühle finden ihren Ort in diesem gelebten Moment.« (Metzinger 2010, 60)

Der Satellit, unser hilfloser, hausgemachter Gott, ruhig kreisend über der Erde, stoisch seinen Weg in Stille und Weite zurücklegend, kann sich das Lachen nicht verkneifen. Die gezückte Stoppuhr hat sich in den Wirren der Datenströme verfangen, sie verschwindet im Nichts.

Metzingers Statement lässt sich um den Außen-Ort ergänzen. Der entfernte Außen-Ort ist der imaginierte Ort, gleich, ob wir ihn kennen oder nicht. Ebenso wie die Außen-Zeit kreist der Außen-Ort um den Inneren Ort, peripher oder sich aufdrängend. Außen-Zeit und Außen-Ort treffen sich in der subjektiv konstruierten Jetzt-Zeit. Das zeitverzögerte Hören schafft zwar ein Delay, doch weder die hörend interagierenden Partner noch das lauschende und sehende Publikum können es wahrnehmen. Sie können sich dessen bewusst

1 Ein Begriff, den R. Murray Schafer 1969 eingeführt hat. Er verwendet ihn, um auf die Spaltung zwischen einem originären Laut und seiner elektroakustischen Wiedergabe hinzuweisen. »Originäre Laute sind an Mechanismen gebunden, die sie hervorbringen. Elektroakustisch reproduzierte Laute sind Kopien und können zu anderen Zeiten und anderen Orten erneut abgespielt werden.« Schafer (2010, 438)

sein. Sie können Einigkeit über diesen Fakt herstellen.

Wahr-nehmen in diesem Fall ist dreipolig: Kairo-Jetztzeit, Freiburg-Jetztzeit und eine abstrakte Jetztzeit: errechnet aus zeitlichen Differenzen, eine aus dokumentiertem Datenmaterial konstruierte Gleichzeitigkeit, welche zum Zeit-Punkt der Aktion eine imaginierte ist. Eine Soundcloud, nicht greifbar. Ein Filmdokument macht die abstrakte Echtzeit nachträglich sichtbar. So sind vier Wahr-nehmens-Orte gegeben, Zwei konkret, einer als Konstrukt. Der vierte liegt in der Zukunft.

Die Rache des Analoges: Der Eselskarren bleibt an einer Bodenwelle hängen. Alle digitalen Verbindungen ins Außen sind unterbrochen.

Im musikalischen Dialog plötzlich die Unterbrechung, die Skype-line wird zur Sky-line, der Datenfluss ist gestoppt. Befreit vom Anderen wird die Richtung klar, die Schizophonie verschwindet, physische und performative Präsenz sind klar verortet, eine Show findet in Kairo, die andere in Freiburg statt. Der Monolog speist sich aus unmittelbarer Vergangenheit, das im Dialog Gefundene setzt sich in zwei getrennten Solos fort. Alle Beteiligten wissen darum.

Improvisieren ist fortgesetztes Agieren und Reagieren. Gegebenes Material wird ergänzt, fortgesetzt, verbunden, gebrochen, mal in Parallelführung, mal in Kontrasten. Unvermutete Wendungen sind ebenso Teil des Prozesses wie die Kontinuität und Transformation des musikalischen Materials. Gelingen resultiert aus dem gemeinsamen Wunsch, den Prozess in gleichem Maße zu gestalten wie auch zu verantworten.

Wird die Verbindung zwischen den Musikern unterbrochen, springt jeder selbstverständlich in die Bresche. Verbindung ist Verbindlichkeit. Die Unterbrechung der digitalen Verbindung tut dem musikalischen Prozess keinen Abbruch. Den Platz des entfernten Anderen übernimmt man selbst.

Die wiederhergestellte Skype-Verbindung bestätigt das: Jan und ich, wir spielen einfach weiter. Das lauschende (hier: Galerie-)Publikum kommt in den Genuss einer Suspense-Situation, sie erhöht die Intensität des Erlebten.

Ich kann über eine weite Entfernung ein Duo spielen, in den Klang eintauchen, eine Antwort von Jan ins Spiel aufnehmen, und für Momente verbinden sich die Klänge zu einem Musikstück jenseits aller Zeiten und Räume. Plötzlich verschmilzt dann alles: Jan singt, das Publikum in El Moneeb klatscht einen Rhythmus, den ich aufnehme, und so wird das Konzert ein Trio. Straßenkids, der Gesang, das Violinspiel.

Gemeinsam mit der Crew sind wir eine Intervention in städtischem Ambiente. Die Intervention wird zur Provokation.

Der Sicherheitsbeamte ist nervös. »I know my people ...!« Ein sensationshungriges Publikum folgt der Karawane, wenig hörend, lärmend, den Plot erwartend. In seiner Ungeduld wird es aggressiv, übergreifig den Frauen der Crew gegenüber, die Situation wird zunehmend brenzlig. Die Security drängt zum Abbruch.

Improvisieren heißt, einen Anker in die unmittelbare Zukunft zu werfen. Dabei wissen

improvisierende Musiker nie, ob diese Verankerung gelingen wird. Material, Formverlauf, individueller Zustand und gegenseitige (Miss-)Verständnisse lassen oft genug den Anker ins Leere fallen. Das Ergebnis ist unkontrollierbar.

Jedoch: Wer das Unbekannte herausfordert, dem stellt sich mehr als eine Herausforderung.

»Ich glaube, dass dieses Neue, wenn man es verdinglicht auffasst, genauso ein Aufenthaltsort im Vertrauten werden kann. Denn wenn jemand auf das Neue eingeschworen ist, kennt er es ja schon und ist in keiner Weise mehr überrascht, wenn wirklich Neues eintritt. Er wird, wenn wirklich Neues eintritt, sagen, das sei nicht das Neue. Er glaubt, das Neue komme von vorne, dabei tritt es von hinten ein, und er sieht es nicht, weil er die ganze Zeit in die Richtung seines Neuen blickt« (Rihm 2005).

Über das Produkt – die klingende Musik – hat der Musiker nur partielle Kontrolle, und kaum gefunden, kann es ihm entgleiten. Improvisation ist Prozessmusik, sie wird nur für eine Gelegenheit geschaffen und ist nicht wiederholbar. Der brennende Wunsch des Musikers ist es, die Improvisation gelingen zu lassen. Das Nicht-Kontrollieren ist das, was er übt; dazu gehört das klare Hören, das klare Formulieren. Und das Gegenteil davon. Und das Vertrauen.

Der Satellit hüstelt. Nachlässig verknüpft er seine Fäden. Klänge verkleben. Der Satellit transformiert, es wah-waht, es gluckst, es zerrt.

Mein Blick schweift in den schwarzen Himmel, davor hebt sich ein grün leuchtendes Minarett ab, daneben ein Dreiviertel-Mond. Heraus aus dem Trubel der Kids, heraus aus der zunehmenden Wut, die sich um uns zusammenbraut ... (Warum eigentlich, was haben wir versprochen? Ist es Existenzwut, der Zorn über das nie Erreichbare, über das immer

Improvisieren heißt, einen Anker in die unmittelbare Zukunft zu werfen. Dabei wissen improvisierende Musiker nie, ob diese Verankerung gelingen wird.

Versprochene?) – ein absurdes Idyll und dennoch: Für einen Moment hört das Ohr das Unendliche und die Stille. Raum und Zeit verlieren ihre Begrifflichkeit und werden (be-)greifbar, gleichzeitig hören sie auf zu existieren, weit über den Luftmassen ein erhaschter Moment und nichts ist länger vorhanden: nicht die Kids, nicht der Gestank, kein Eselskarren, kein Musiker, keine Kamera, kein Klang, kein Sykpe, keine Verbindung kein Klang kein Etwas kein Nichts

Das Ende kommt jäh. Die Aktion wird abgebrochen. Die anfängliche Neugier des Kairoer Publikums schlägt in wachsende Aggressivität um. Fluchtartig packen wir zusammen und fahren weg. Steine fliegen uns hinterher.

Reflexionen Voice via Violin

Gespräch mit Jan F. Kurth

Daniel Fetzner: Wie würdest du den Ort des Zusammenspiels mit Harald beschreiben?

Jan F. Kurth: Während der Performance war ich im obersten Turmzimmer der Galerie T66. Der Raum ist quadratisch mit einer reinen Fensterwand. Ich befand mich im rückwärtigen Drittel des Raumes nah dem Fenster und hatte direkte Sicht auf das anwesende Publikum.

Durch das Fenster hatte man gute Sicht auf Stadt und Schwarzwald. Die Raumakustik hat sich durch die Anwesenheit des Publikums stark verändert. Der Raum klang sehr viel trockener. Ein Großteil des Nachhalls wurde geschluckt.

Daniel Fetzner: Zu Beginn gab es eine technische Unterbrechung, als der Wagen über eine Bodenwelle fuhr. Wie hast du das erlebt?

Jan F. Kurth: Die technischen Probleme haben meine Aufregung sehr gesteigert. Nachdem die Etablierung der Verbindung zuvor bereits einige Zeit in Anspruch genommen hatte, gab es eine große Unruhe im Publikum, als die Verbindung nach anderthalb Minuten abbriss. Um die zu überspielen, das Publikum bei der Stange und die Performance am Leben zu halten, bin ich sehr aktionistisch vorgegangen, was einigermaßen gelang. Obwohl die Verbindung danach wieder hergestellt werden konnte, qualitativ gut war und nicht mehr abbriss, blieb die Angst, dass sie wieder abreißen könnte, sehr präsent und hat mein Spiel stark beeinflusst.

Daniel Fetzner: Ihr konntet euch gegenseitig nicht sehen. Wie hast du dir Harald vorgestellt? Wie hast du ihn aus den akustischen Signalen wieder zu einem Gegenüber zusammengesetzt?

Jan F. Kurth: Ich habe mich lediglich auf das konzentriert, was aus dem Lautsprecher neben mir zu hören war. Zu Beginn wollte ich Haralds Geigensignal aus den Umgebungsgeräuschen für mich herausfiltern, was mir einen hohen Abstraktionsaufwand abverlangte.

Mit fortlaufender Performance habe ich die Gesamtheit der Geräusche als Spielpartner in mein Spiel integriert, bis schließlich die Umgebungsgeräusche in meinem Erleben überhand nahmen. In dieser Phase waren sie für mich eine Geräuschquelle, auf die Harald und ich uns gleichsam bezogen haben.

Daniel Fetzner: Die Skype-Verbindung war technisch und ästhetisch brüchig, es gab zudem eine zeitliche Verzögerung. Wie lange schätzt du diese ein? Konntest du dich im Lauf der Auf-führung daran gewöhnen?

Jan F. Kurth: Die Verzögerung schätze ich auf we-niger als eine Sekunde. Ich habe sie wie einen spielerischen Widerstand empfunden, den ich mit der Zeit zu akzeptieren lernte. Bestimmte Spielweisen der Interaktion ließen sich damit nicht umsetzen, so dass ich diese aus dem Spiel weitestgehend ausklammerte. Ich begann, großflächiger zu denken, zu spielen und wahr-zunehmen.

Daniel Fetzner: Zu welchem Zeitpunkt war dein Verbindungsgrad nach Kairo am größten? Was waren ›gelungene Momente‹?

Jan F. Kurth: Die spielerische Verbindung habe ich durchgehend als gut empfunden. Zu Beginn war mein Spiel sehr vom Umstand der unge-wohnten Spielsituation beeinflusst – es gab viel

Aktionismus, viele Wechsel im Spielmaterial. Im zweiten Drittel hat sich bei mir zunehmend eine Akzeptanz der Umstände eingestellt. Vor allem das Ende habe ich als gelungen empfunden.

Daniel Fetzner: Welche Rolle spielte für dich das Publikum? Wie hast du es erlebt?

Jan F. Kurth: Das Publikum in Freiburg habe ich durch die Verbindungsschwierigkeiten zu Be-ginn als sehr unruhig empfunden. Es wurde laut die Vermutung geäußert, dass dies Teil der Performance sei, die Reaktionen des Publikums würden dazu gehören und genau protokolliert. Als die Verbindung stand, habe ich das Publi-kum als Hilfe empfunden, fokussiert zu spielen und dem Ganzen einen konzertanten Charakter zu geben.

Daniel Fetzner: Worauf habt ihr hingearbeitet?

Jan F. Kurth: Mein Hauptaugenmerk lag darauf, gemeinsam eine konzertante Performance zu entwickeln und gute Musik zu machen.

Daniel Fetzner: Wie habt ihr das Ende gefunden?

Jan F. Kurth: Das Ende hat sich für mich sehr or-ganisch aus dem Überhandnehmen der Umge-bungsgeräusche ergeben.

Sound-Körper-Stimme

Michael Harenberg

Von der Ablösung der Stimme

Mit dem Einzug digitaler Verfahren und entsprechender medialer Strategien in die Musikproduktion, verändert sich der Umgang mit dem klingenden musikalischen Material dramatisch. In ihrer digitalen Abstraktion existieren die medialen akustischen Repräsentationen als universal interpretierbare indexalische zeit- und wertdiskrete Informationen. Die grundlegende Voraussetzung dafür schufen in technologischer und vor allem in ästhetischer Hinsicht die Schallaufzeichnung und die Entwicklung der synthetischen Klangerzeugung am Ende des 19. Jahrhunderts. Damit einher gehen nie gehörte technische Bearbeitungsmöglichkeiten, von der *musique concrète* in Paris bis zur elektronischen Musik in Köln nach dem Zweiten Weltkrieg. Schallplatte und Tonband versetzten den Komponisten erstmals in die Lage, die Interpretation seiner Musik direkt am klingenden Material synthetisch erzeugter oder aufgenommener Klänge zu erarbeiten und mittels Verstärker und Lautsprecher im Realraum zu präsentieren.

Im Digitalen beginnt nun die mediale Erscheinungsform von Klang selbst hybrid zu werden, indem Strategien transmedial-analoger oder intermedialer Performanzen einer neuen ästhetischen Virtualität zum Einsatz kommen (Harenberg 2012). Damit stellt sich die Frage nach dem heutigen Ort der Körper von Komponisten, Interpreten und Hörern und den damit verbundenen ästhetischen und kulturellen Zwängen und Normen ebenfalls neu. Hybride Performanz bedeutet nach Georg Christoph Tholen: Reflexion, Verschiebung und Re-Inszenierung der Vorbilder und Selbstbilder des Menschen, insofern diese zunehmend medial erzeugt und verbreitet werden (Tholen 2002, 197 f.). Das reicht in diesem Fall von den Popbands mit ihren vielfältigen Inszenierungen bis zu den Wunschkörpern im Cyberspace.

Vor allem aber gehören die Simulationen von Stimmen und Instrumenten als virtuelle Klangkörper im Physical Modeling dazu, die die Körper als Bestandteil des virtuellen Stimm-/Instrumentmodells mitformalisieren, da sonst der nuancenreiche klanggestaltende, das Fell, die Saite oder Luftsäule in Schwingung versetzende energetische Input eines spielenden Körpers auf Stimme oder Instrument fehlen würde. »Das Virtuelle ist zukünftig Teil des Realen! Es wird zu seinem Paradigma, zu einer der Art und Weisen, einen Zugang

zur Realität zu finden und nachhaltig auf sie einzuwirken« (Quéau 2002, 61 f.). In der Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen arbeiten Musiker und Komponisten heute an einer medial reduzierten, ästhetisch bisweilen minimalistischen Brechung der traditionellen musikalischen Mittel und symbolischen Ausdrucksformen. Anknüpfend nicht nur an Fluxus und elektroakustische Kunst, sondern auch an Entwicklungen des Theaters, von Video- und Computer-Kunst werden in neuen Musikformen und -genres weiter Wahrnehmungsgewohnheiten in Frage gestellt. Das bezieht sich insbesondere auf die medienvermittelten Formen klanglicher Raum- und Zeiterfahrung. An diesem Punkt kann auch die Theorie einer musikalischen Medienkunst ansetzen, die das raumzeitliche Geflecht der ins Unendliche beschleunigten Medienimpllosionen, ihre Schocks und Krisen in ihrem nachhaltigen Einfluss auf kulturelle Sinnkonstruktionen und ihre historische wie aktuelle Phänomenologie problematisiert.

Normalerweise bleiben dabei die Medien selbst der blinde Fleck im Mediengebrauch und der leibliche Körper die Provokation: Wir hören Klänge, nicht physikalische Luftdruckbewegungen, wir lesen eine Geschichte, nicht Buchstaben oder Grapheme, wir sehen Filme, keine Pixel oder Bildschirmpunkte. Für Medien gilt in Bezug auf ihre Funktionalität die Metapher des Spiegels, für unsere Wahrnehmung jedoch eher die der Fensterscheiben: Je undurchsichtiger sie bis zum Hintergrund unseres Bewusstseins bleiben, desto klarer scheint die (künstlerische) Botschaft übertragbar zu sein.¹ Die Auswirkungen der sich weiter beschleunigenden Medienevolution auf unsere Sprach-

Denk- und Wahrnehmungsweisen sind noch kaum ausgelotet. In der virtuellen Realität des digitalen akustischen Cyberspace ist die gewohnte Ordnung von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt und zur umfassenden symbolischen, reellen und imaginären Reorganisation freigegeben. Dabei geht es weniger um das ›ganz Andere‹, als vielmehr um neue Perspektiven auf mögliche Realitäten. Hier steht die mehrdimensionale, immersive Körperlichkeit, die als Übersetzungsvorgang nie vollständig gelingt und bisher der semiotischen, mimetisch-graphischen Abstraktion von Körper-Präsentationen bedarf, besonders im Fokus. Die abstrakte Simulation des Körpers als ›Avatar‹ (Mracek 2004, 24 f.) ist bisher bloßes Nebenprodukt von Übersetzungsversuchen in die virtuelle Dimension. Entscheidender als die Simulation realer Körper aber ist die Mythologisierung temporärer Substitution leiblich konkreter Körper durch materielle, abstrakte Erscheinungsformen. Dabei fungiert frei nach McLuhan der Computer als Medium, als Body-, Augen-, Ohr- und Hand-Extension des Benutzers im Virtuellen, die über vielfältige drahtlose Schnittstellen vernetzt werden können (Münker 1997, 108 f.).

Maschinelles Agencement²

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts musste sich um Musik wahrnehmen zu können ein singender oder spielender Körper in unmittelbarer Hörumgebung befinden. Ob versteckt hinter einem Vorhang oder auf einer Bühne – die körperliche Anwesenheit eines solchen Körpers war zwingend und alternativlos. Höchstens konnten noch automatische Musikinstrumente zum Einsatz kommen, wie Spieluhren, Orchestrions

oder Selbstspielklaviere. Bei ihnen ersetzt eine Maschine die Spielbewegung des Körpers des Interpreten, ohne dass sich dadurch an der Grundkonstellation etwas Entscheidendes veränderte.

Auch die mechanisch reproduzierte wie die gespielte Musik war bereits gespeichert. Allerdings nur im Symbolischen ihrer lange exklusiv gehüteten Ausführungsbedingungen. Die Notenschrift kann das ›Was‹ der Aufführung in der Behandlung der Instrumente und dem zu spielenden Material festhalten, ohne den resultierenden Klang zu kennen. Erst die von Friedrich Kittler beschriebenen technischen »Aufschreibesysteme« treiben diesen Medien den alten darin enthaltenen Geist im Reellen aus, können allerdings seine Exklusivität nicht länger garantieren und das Banale daran nicht verbergen. Die ›dummen‹ technischen Schriften, die nicht in der Lage sind, zwischen Rauschen, Störungen und dem Klang der Stimme und der Instrumente zu unterscheiden, lassen uns dennoch die unsterblich gewordene Stimme Carusos und seine einzigartigen Interpretationen des stummen, aber wissenden alten Archivs wahrnehmen.

Zur Erzeugung musikalischer Klänge braucht es seit dem Gramophon und dem ersten Instrument mit synthetischer Klangerzeugung, dem Dynamophon von Thaddeus Cahill 1906, keinen singenden oder spielenden Körper mehr. Es reicht das technische und ästhetische Wissen über seine Entstehungsbedingungen, um ihn synthetisch erklingen zu lassen, zu speichern und mithilfe des Radios auch zu übertragen. Der künstlerische Gedanke ersetzt die körperliche Bewegung seiner Herstellung. Mit Auflösung dieses Zwangsverhältnisses werden der singende oder spielende Körper sowie Tonhöhen, Rhythmen oder die Wahl von Instrumenten und Interfaces zu künstlerisch frei gestaltbaren Elementen der Musik.

Ob synthetisch erzeugt, aufgezeichnet oder körperlos durch den Radio-Äther gesendet, verstößt der technisch assoziierte Klang immer schon grundsätzlich gegen das in der deutschen Romantik von Schubart formulierte Ideal klanglicher »Natürlichkeit«. Dabei stehen bereits die mechanischen Mittel z. B der Orgel und erst recht die Automaten, Selbstspielinstrumente, synthetischen Klänge und technischen Reproduktionen in Konkurrenz zu diesem zum seelischen Prinzip erhobenen Archetyp. Das Ideal der als authentisch überhöhten weiblichen bäuerlichen Stimme transzendiert im dauernden Nachklang der Romantik zur paradigmatischen Ausdrucksform

1 Zur Spiegelmetapher vgl. Krämer (1998, 73)

2 Agencement (frz.) - Gefügebildung/Assemblage

eines ›inneren Seins‹, welches künstlerisch die Unabhängigkeit zur seelisch unbewegten Mechanik der Maschine markieren soll. Besonders auf das Medium der Stimme in ihrer mythischen Dimension scheint es – jenseits des Dispositivs des Mechanischen und der Frage nach den ebenfalls als mechanisch verdächtigten Klavaturen der Sinne – einen Zugriff zu geben, der in seiner Konsequenz nach der resonierenden Körpermaschine und letztlich nach dem Wesen des Musikalischen überhaupt fragt.

»Menschen erklingen nicht viel anders als die elastischen Körper, mit denen Chladni experimentiert; sie schwingen oder tönen mit. [...] Auch der phantastische Zusammenschluss übers Clavichord, das ekstatische IneinanderÜbergehen von Instrument und Individuum zum maschinellen agencement, von dem Schubart deliriert, kann nur funktionieren, weil Menschen so harmonisch disponiert scheinen wie die harmoniefähigsten Instrumente, die sie bedienen« (Scherer 1989, 86).

Das Unheimliche und nicht Beherrschbare liegt in der medialen »Selbstigkeit« (Bahr 1983) aller Automaten verborgen, wenn nicht einmal mehr ein mechanischer Körper an den Interpretationen des Symbolischen beteiligt ist, wie es etwa beim Clavichord der ›zusammengesetzte‹ Automat noch vollbringt, der als Medium der Musik als idealisierte Einheit wahrgenommen wurde. Das künstlerische Bestreben ist es, dies im Fall von medial inszenierten Stimmen selten in der Schweben zu halten und damit die ästhetischen Positionen zwar als höchst relevant, andererseits auch als höchst relativ zu entlarven.

Die extremste raum-zeitliche Deterritorialisierung der Stimme findet sich in ihrer Virtualisierung im Digitalen. In der langen

und spannenden Tradition von Sprechautomaten und Sprachsimulationsmaschinen wird die Idee einer von einem spezifischen Körper entäußerten Stimme erprobt. Von Kircher über Kempelen bis zur Erfindung des Phonographen als ›Sprechmaschine‹ ist vor allem das 17. Jahrhundert an dem Versuch interessiert, eine Stimme zu erzeugen, die weder die eigene noch die eines anderen ist. Dieser Versuch kann ästhetisch bereits Ende des 18. Jahrhunderts als erfolgreich abgeschlossen gelten.

Aber noch spiegelt die sprechende Maschine den Sprecher selbst, existiert keine Maschineninstanz, auf die sich das hörende Begehren richten könnte. Die synthetische Stimme verweist auf das Dispositiv der »leeren« Stimme bei Hegel,³ die nur noch Markierung, Artikulation und Unterbrechung darstellt. Genau deshalb, als strukturierbares akustisches Material einer körperlichen Repräsentanz, konnte sie in der Neuen Musik sowie ihren elektronischen Formen nach dem Zweiten Weltkrieg in Kompositionen z. B. von Dieter Schnebel, Joan La Barbara, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und Alvin Lucier eine zentrale Rolle spielen.

Sympathetische Algebra des Digitalen und der erste Klang der Zukunft

Nicht nur unter ästhetischen Aspekten ist die ganz zum Algorithmus gewordene Stimme im Digitalen interessant. So, wie die Akustik der Wellentheorie einer Luftschallausbreitung bis zum Tod Eulers 1783 und vor den experimentellen Versuchen von Chladni und Helmholtz zur Mathematik zählte, steht sie am Ende ihrer physikalischen Dekonstruktion noch radikaler algebraischen Verfahren offen, die zu ihrer Digitalisierung dienen. Max Mathews macht in den 50er

Jahren des 20. Jahrhunderts die entsprechende Grundlagenforschung an den Bell Telephone Laboratories in Illinois/USA. Er entwickelt nicht nur den ersten akustischen Analog-Digital-/Digital-Analog-Konverter, sondern mit Music I auch die Software, um zum ersten Mal digital errechnete Klänge generieren und mit ihnen arbeiten zu können. Mathews experimentiert mit verschiedenen »Instruments« genannten Verfahren, die von der FM-Synthese bis zum Physical Modeling fast alle bis heute verwendeten Klangsyntheseverfahren im Digitalen beschreiben.

Um die Qualität von Übersee-Telefonaten zu verbessern, arbeitet er an einer synthetischen, digital übertragbaren Stimme. Ganz in der Tradition von Aristoteles und dem 18. Jahrhundert, als die an toten Körpern untersuchte Anatomie menschlicher Stimmorgane als Modell dienen musste, programmierte er ein abstrahiertes Röhrenmodell des Kehlkopfs als Physical Model nach. Dieses erste Physical Modeling einer Stimme konnte, wenn auch mit einigem zeitlichen Aufwand, bereits 1957 sprechen und singen.⁴

Damit war die Voraussetzung für die technischen und seltsam hybriden Stimmen geschaffen, die vor allem im heutigen Popkontext Mode geworden sind. Die alte Faszination des Cyborgs, nicht ganz Mensch, aber auch nicht nur Maschine zu sein, übt einen eigenen Reiz aus, der in der mechanischen Musik und den entsprechenden Kompositionsverfahren sowie in der Minimal Music und Stilen der elektronischen und Computer-Musik eine lange Tradition besitzt (Nicklaus 1993).

Aber gerade im Popkontext ist die Referenz auch der künstlichsten Stimme an einen menschlichen Körper als Interpreten weiterhin zentral. Gab es im 20. Jahrhundert noch Skandale, wenn sich diese Bezüge als inszeniert erwiesen und die Interpreten lediglich als Darsteller ihrer Rolle entlarvt wurden, hat sich die Auffassung davon, was als musikalisch authentisch gilt, durch digitale Technologien stark erweitert und qualitativ verändert.

³ Diesen Hinweis verdanke ich dem Forschungsprojekt von Dorothea Schürch an der Graduate School der Hochschule der Künste / Universität Bern.

Die synthetische Stimme verweist auf das Dispositiv der »leeren« Stimme bei Hegel, die nur noch Markierung, Artikulation und Unterbrechung darstellt.

⁴ Für das Stimmenmodell interessierte sich auch Stanley Kubrick, der eine Stimme für den Computer HAL in dem Kinofilm »2001 – Odyssee im Welt-raum« suchte. Im Film kommt es beim Versuch, HAL abzuschalten, zu einer Speicher-Regression, bei der dieser beginnt, das Kinderlied »A Bicycle Built For Two« zu singen – mit dem Algorithmus der Bell Labs. Vgl. Mathews (1995, S. 30 f.)

Radikal verläuft diese Entwicklung seit den 70er Jahren in Japan, wo Fans nicht nur Manga-Comicfiguren heiraten, sondern auch virtuelle Popstars als Zeichnungen, 3D-Figuren oder -Animationen eine Tradition haben, wie sie in der westlichen Welt am ehesten die 1998 von Damon Albarn, dem Sänger der britischen Gruppe Blur, und Jamie Hewlett, dem Zeichner und Co-Autor des Comics Tank Girl gegründete Comic-Band Gorillaz erreicht hat.⁵

Zugespitzt finden wir alle diese Traditionen in der Kunstfigur Hatsune Miku, die zum erfolgreichsten Popstar Japans avancierte. Ihre Entwicklung beginnt 2003 mit einem algebraisierten Stimmmodell der Yamaha-Software Vocaloid, einer Weiterentwicklung des FM-Formant-Synthesizers FS1R aus dem Jahr 1998. Vocaloid basiert allerdings auf einzelnen digitalisierten Vocal- und Konsonant-Samples einer realen Sängerin (und in späteren Versionen auch von mehreren Sängerinnen und Sängern), die über eine dynamische Indexdatenbank so gesteuert werden können, dass alle für die japanische Sprache notwendigen Kombinationen, Übergänge, Artikulationen und Phrasierungen in Tonlage, Tension und Ausdruck sing- bzw. spielbar werden. Über einen einfachen Sequencer können die Benutzer unter Windows XT eine Melodie, Phrasierungen und einen japanischen Text eingeben, der von der Software als Gesangslinie gerendert wird. Einer dieser dynamischen Index-Algorithmen bekam anlässlich der ersten Song-Veröffentlichung den Arbeitstitel »Hatsune Miku«.⁶

Der MIDI-basierte und VST-kompatible Stimm-Software-Synthesizer war so erfolgreich und das Feedback der Fans so gewaltig, dass Yamaha 2007 die Lizenzen an die Firma Crypton Future Media vergeben hat, die das Projekt seitdem betreut und weiterentwickelt. Aus einer sehr aktiven, weltweit vernetzten und medial interagierenden Fankultur entstanden nicht nur Vocaloid-Songs in großer Zahl, sondern zunehmend auch Zeichnungen, 3D-Entwürfe und Videoclips einer Manga-Frauenfigur, die als Verkörperung der technischen Stimme imaginiert wurde. Das Begehren nach einem singenden Körper zu dieser im Ergebnis hybrid-künstlichen Stimme war so stark, dass Crypton den japanischen Mangaka und Illustrator KEI beauftragte, aus den graphischen Kollektiv-Imaginationen der Fans einen virtuellen Gesangs-Körper zu entwerfen. Die Songs der virtuellen Manga-Figur Hatsune Miku sind das Ergebnis globaler kollektiver

5 Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Gorillaz>

6 »(jap. 初音 ミク(...)) Ihr Name war zugleich eine Anspielung auf die erste Veröffentlichung und setzt sich aus den Bestandteilen Hatsu (初, dt. »Erster«), Ne (音, dt. »Klang«) und Miku (未来, dt. »Zukunft«) zusammen, also »erster Klang aus der Zukunft«. Ihr Vorname wird häufig auch mit der Zahl 39 assoziiert, da mi auch 39 und ku auch 9 bedeutet.« http://de.wikipedia.org/wiki/Hatsune_Miku

Kollaborationen ihrer sogenannten ›Creators‹, unzähliger Mixe, Remixe und vielfältiger medialer Adaptionen auf der Grundlage der frei verfügbaren Vocaloid-Software und verkauften sich massenhaft.⁷ Da Crypton wesentliche Teile der Figur und der Software rechtlich freigegeben hatte, wurden die Fans zu den eigentlichen Akteuren, fallen kollaborative Produktion und Rezeption in diesem Produktionsmodell einer verteilten Autorschaft in eins.⁸ Der Kollektiv-›Star‹ Hatsune Miku dient nur noch als Projektionsfläche für Vocaloid-Songs, Tanzchoreographien und Video-Animationen, die von den Fans gemeinsam mit Profis in der ganzen Welt erstellt und online publiziert werden. Crypton bezeichnet Hatsune daher auch lediglich als »virtuelle Interpretin« dieser als »Dōjin Ongaku« bezeichneten künstlerisch vergesellschafteten Werke.

Das Ergebnis dieser Form der globalen kollektiven Arbeit am musikalischen Material bringt eine unüberschaubar große stilistische Vielfalt mit sich, die von traditioneller Polka über HipHop, alte japanische Volkslieder bis zu Death-Metal-Einflüssen reicht. Alle diese Genres stehen in Veröffentlichungen und Live-Konzerten bruchlos nebeneinander, werden allerdings über entsprechende Kostüme, Tanzstile und Lichtinszenierungen auf die jeweiligen Zielgruppen abgestimmt.⁹

Die nach Vorgaben von Crypton erst 16-, später 18-jährige, 1,58 m grosse und 42 kg schwere Comicfigur tritt, nach interaktiven Game-CD-ROMs und unzähligen Auftritten in YouTube-Videoclips, seit 2009 mit einer Live-Band in großen Hallen und Stadien auf. Dafür wurde vom Spielehersteller Sega gemeinsam mit Crypton die Technologie einer 3D-Projektion in einem bühnefüllenden Glaskubus entwickelt, die es erlaubt, den virtuellen Stimm-Körper in einer traditionellen Konzertumgebung scheinbar mit der Band interagieren zu lassen. Die Rockband in traditioneller Besetzung wird von ihr in einer Weise technisch rhythmisiert, wie keine reale Sängerin es je könnte. Für eine möglichst realistische mediale Inszenierung singt die dreidimensional projizierte Figur in ein Mikrofon oder ein Headset und trägt Kopfhörer. Die mithilfe einer Tänzerin und durch Videotracking generierten Bewegungsabläufe wirken sehr natürlich und musikalisch, was in Kombination mit dem (vor allem für westliche Augen) völlig überzeichneten Manga-Comic-Körper eine interessante Kombination ergibt.

7 »Nach Angaben von Crypton wurden bis 2013 über 100.000 Stücke mit Miku Hatsune als Interpretin veröffentlicht, 170.000 Videos mit ihr auf YouTube hochgeladen und etwa 1.000.000 Illustrationen mit ihr erstellt.« http://de.wikipedia.org/wiki/Hatsune_Miku

8 Von Google existiert ein Werbeclip mit dem Titel »Everyone, Creator«: <http://www.youtube.com/watch?v=MGt25mv4-2Q>

9 In Europa wurde man erstmals auf das Phänomen Hatsune aufmerksam, als sie 2010 das Ende ihrer Karriere verkündete und ein großes Abschiedskonzert gab. Die Nachricht löste bei den Fans ähnlich hysterische Reaktionen aus wie die Auflösung der Boygroup *Take That* in Europa 1996. Schon 2011 folgten allerdings weitere Live-Konzerte, Veröffentlichungen und seit 2011 auch Events außerhalb Japans.

Hatsune ist längst zu einer eigenen Marke avanciert, die in Werbeclips von Toyota und Google ebenso auftritt wie in Konsolen-Games, Fernsehshows oder als Designmuster von Rennwagen. Auf YouTube kursieren unzählige Gesangs-, Tanz- und Mode-/Schmink-Adaptionen von ihr, die den Versuch einer Rückübersetzung der künstlich geschaffenen Figur auf reale menschliche, meist jugendliche Körper und Stimmen unternehmen, deren Differenz zumindest von den Fans offenbar nicht als entscheidend interpretiert wird. Nach einer Phase, in der vor allem bei den Live-Events in Japan versucht wurde, diese so realistisch wie möglich zu inszenieren, rückt mit internationalen Auftritten als Vorgruppe von Lady Gaga 2014 die Simulationsästhetik zugunsten virtueller Elemente in Bild und Ton stärker in den Hintergrund. Anlässlich einer ersten Hatsune Miku-Expo 2014 in Indonesien wird das Pop-Phänomen und die Geschichte seiner Fankultur selbst in den Mittelpunkt gestellt.

Roland Barthes Frage »Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?« (Barthes 1979) ist in diesem Fall noch schwieriger zu beantworten, als er es in Bezug auf seine verallgemeinerte Schubert-Rezeption versucht. Und doch kommt man zu ähnlich epochen-beschreibenden Ergebnissen.

Eine kollaborativ gesungene, algebraisch programmgesteuerte (überwiegend) synthetische Stimme in einem kollektiv imaginierten virtuellen Körper sprengt alle traditionellen Referenzen künstlerischer Produktion und Autorschaft. Und doch entwickelt sich ein Begehren nach einer zentrale Figur, dient das digital inszenierte Phantasieuniversum als Signifikat einer virtuellen Referenz kategorialer Medialität

der Spiele von An- und Abwesenheit, virtueller Inszenierung und realer Rückübersetzung auf Klang und Körper. Durch die Aufhebung copyrighttechnischer Restriktionen werden die klanglichen und visuellen Erscheinungen zu Projektionsflächen für kollektive Zeugenschaften einer imaginierten Subjektivität im Feld klistischer (japanischer) Pop-Dispositive. Wie schon die Musikautomaten sind die Figuren damit in ihrer Künstlichkeit Signifikanten eines bewusst fehlenden und nicht nur eines abwesenden Subjektreferenten, was sie als »leere« Stimmen und fehlende Leiblichkeit für jegliche inhaltliche Aufladungen und Überlagerungen ideal erscheinen lässt (Bahr 1983, 443). Sie sind auch nicht wirklich hybrid, sondern seltsam virtuelle Erscheinungen des Digitalen, überraschende Differenzen des »Als-ob« einer listigen Täuschung, d. h. einer »Techné« (Tholen 2002, 169), die im algebraischen Umgang mit dynamisch-indexalischen, digitalen Sample-Datenbanksystemen besteht. Diese Wurzeln (eine menschliche Stimme) verbergen sie aber genauso gekonnt wie die Quelle ihrer Bewegungsmuster (eine Tänzerin) und übertreffen sie gleichzeitig.

Leibliche Stimmphänomene wie die bei Schelling, Hegel und Derrida beschriebenen Aspekte von Selbstaffektion und Selbstpräsenz erscheinen hier in überraschenden Formen exterritorialisieren. Sie entspringen keinem leiblichen Körper, sondern der Immersion der Bewegung des Sich-Sprechen-Hörens über einen medial inszenierten Stellvertreter, der für meinen Körper und nicht durch einen anderen Körper zu mir spricht. Immersiv »lebendig« werden diese virtualisierten Ausstülpungen des imaginierten Stimm-Körpers allerdings erst über

die kollaborative Re-Inszenierung neuartiger Formen ästhetischer Produktion durch die Kooperation von Laien/Fans mit entsprechenden Profis, was der japanische Professor für Hyperrealität Mitsuhiro Takemura als zukunftsweisendes Modell eines »third content« bezeichnet.¹⁰ Analog zur Produktion des offenen Betriebssystems Linux oder des Online-Lexikons Wikipedia wird hier die Logik der Open-Source-Bewegung auch in der künstlerischen Produktion erprobt, in der dann etwa der Kult des Originals zugunsten gemeinsamer Profi- und User-Generated-Contents, in Form von Kopien, Variationen, Versionen und Updates, in den Hintergrund tritt.

Hatsune Miku dient also in einem ganz altmodischen Sinn als audiovisuelles »Medium« und wird von Crypton folgerichtig auch nicht länger als Popstar, sondern lediglich als virtuelle Interpretin der kollaborativen Werke anderer inszeniert. Die im Internet wie in den Live-Performances permanent wechselnden Erscheinungsformen der Zeichen und Symbole im Symbolischen der Stimme und Figur selbst sind die Spiel- und Projektionsfläche dieser kollektiven »Wunschmaschine«, die nach Deleuze/Guattari (1984) zu einem Stillstand der Maschine tendiert, in dem der organlose abstrakte Körper in einen Zustand vollkommener »Organ-isation«, des differenz- und überschusslosen Ausgleichs gerät, der in diesem Fall keinen Tod zur Folge haben kann, sondern das Spiel des und im Virtuellen permanent offenhält.

¹⁰ Vgl. Berliner Gazette vom 19.11.2013: »Japans größter Star ›Hatsune Miku‹ wird als eine Schöpfung von Fans gefeiert.« <http://berlingazette.de/hatsune-miku-komplizenschaft/>, gesehen am 16.5.2014.

Haut.

Peau/Pli

Freiburg/Haslach

Faltungen

Daniel Fetzner/Martin Dornberg

Der Text beruht auf einem Vortrag, der am 8. Juli 2012 auf dem Symposium »Ephemer«
in der Kunsthalle Kiel gehalten wurde.

»Wenn jemand innerhalb eines Kreises steht, so liegt dessen konvexe Seite für ihn ganz verborgen unter der konkaven Decke.«

Gustav Theodor Fechner

Performance 5. Mai 2012 in Haslach/Freiburg

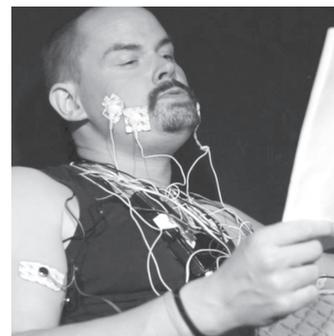
Der Schauspieler Georg Hobmeier lässt sich in der ehemaligen Arbeiterkneipe Finkenschlag ein Fußbad ein. Gleichzeitig wird auf der Straße eine Plastik-Bubble aufgeblasen, in der sich der Tänzer Graham Smith befindet, der während des Fußbades einen Streifzug durch den Freiburger Stadtteil Haslach unternimmt.

Schauspieler und Tänzer befinden sich in unterschiedlichen Umwelten und Temporalstrukturen, stehen aber via rotierender Bilder und Sounds aus der Kugel in enger Verbindung miteinander. Dafür sorgen auch Rotationsdaten der Blase, die sonifiziert und in elektrische Körperimpulse transformiert werden. Während Hobmeier sein Haut-Ich mit Textpassagen von Anzieu und Deleuze¹ pflegt, interagiert Smith im Stadtraum mit Passanten. Im Inneren der Blase rezitiert der reiz-, wirk- und sprachreduzierte Smith den Philosophen Plessner mit dem Satz »Als Ganzer ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens« lautstark mithilfe eines Megaphons. Das Bad ist nach 15 Minuten beendet.

Textpassagen von Deleuze und Anzieu werden durch die Körper des Schauspielers Georg Hobmeier und des Tänzers Graham Smith hindurch entwickelt. Texte, Schauspieler und Publikum (Finkenschlag) befinden sich dabei in einem interaktiven Dialog mit Tänzer, Bubble, Videokamera, Sensoren, Straße und Passanten (Stadtraum Haslach).

Die mediale Dazwischenkunft ist hyperlokal und performativ. Hobmeier und Smith sind ›berührend-berührt‹ in der Rückkopplungsschleife, es bilden sich neue Interfaces, Hüllen und Falten aus. Die Blase und der Tänzer bilden einen hybriden Körper mit hautähnlichen Falten als bewegliches Objekt. Der so entstandene Mutant aus Hülle, Mensch und Technik ist ein »organloser Körper« (Deleuze/

¹ ›Le Moi-Peau‹ von Anzieu (1985, dt. ›Das Haut-Ich‹ 1996) und ›Le Pli‹ von Deleuze (1988, dt. ›Die Falte‹ 2000)



Georg Hobmeier nimmt ein Fußbad und pflegt sein ›Haut-Ich‹ mit Textpassagen von Deleuze und Anzieu

Guattari 1997), auf dem das, was als Organe dient, in Form molekularer Mannigfaltigkeiten verteilt wird. Wenn das Innen sich durch das Falten des Außen bildet, besteht laut Deleuze zwischen ihnen eine »topologische Beziehung«² (Deleuze/Guattari 1997, 168).

Das Hybrid aus Tänzer und Kugel ist ein ungewöhnlicher Aktant mit einer motorisch, sensorisch und taktil eingeschränkten Handlungsmächtigkeit. Seine Außenhaut besteht aus einer transparenten Hülle mit einem Durchmesser von zwei Metern, an deren Innenseite ein iPhone und eine kleine Videokamera angebracht sind. Die beiden Geräte schaffen für den nur mit einer Unterhose bekleideten Smith eine Bild- und Tonverbindung mit dem Schauspieler im Finkenschlag und sind für ihn die beiden einzigen kontaktschaffenden Elemente in seiner sonst leeren Aktionshülle.

Der Psychoanalytiker Didier Anzieu (1996) beschreibt in seinem psychoanalytischen Werk »Das Haut-Ich« die Lauthülle des Embryos »als ersten Innenraum des Selbst« und davon ausgehend die Raumerfahrungen des Säuglings:

»Der Säugling wird in den Armen gehalten und ist so ganz nahe am Körper der Mutter, dessen Wärme, Geruch und Bewegungen er spürt, (...) wobei die Mutter in der Regel mit dem Säugling spricht oder vor sich hin summt.«³ (...) Diese Erfahrungen führen das Kind allmählich zur Differenzierung einer Oberfläche mit einer inneren und einer äußeren Seite, d. h. eines Interfaces, das Innen und Außen differenziert und das gleichzeitig das Gefühl eines umgebenden Raums entstehen läßt, in dem der Säugling quasi schwimmt. Das gleichzeitige Erleben von Fläche und Volumen vermitteln ihm die Erfahrung eines Behälters« (ebd., 56).

Auch Peter Sloterdijk operiert in seiner Sphärologie (1998) mit organischen Bildern von Kugeln und Blasen: »Einzelne zelluläre Weltblasen, die sich über unterschiedliche Medien wie Architektur und Massenmedien integrieren und zu Schaum verdichten.« Laut Sloterdijk entfaltet sich das Leben aktuell in »Raum-Vielheiten« von »lose aneinanderrührenden lebensweltlichen Zellen«, deren schaumartige Kombination ebenso beweglich wie fragil ist. Hobmeiers und Smiths »Wohnhüllen«⁴ (Uexküll 1983) ermöglichen in diesem Sinne elementares »Cocooning«. Die mediale Faltung zwischen Blase und Wohnhülle über die Skype-Verbindung führt zu polyzentrischen Innenraumbildungen.⁵

Nachdem die Hülle von außen verschlossen wurde, aktiviert der Tänzer Smith die beiden technischen Geräte an der Innenseite seiner

² Der Architekturtheoretiker Georges Teyssot formuliert das wie folgt:

»Das Innere formt eine neue Art von Organismus und wird Äußeres, während sich umgekehrt das Äußere in Oberflächen faltet, die glatt und gefurcht sein mögen, gefaltet und sich entfaltend, nach innen gestülpt oder nach außen gekehrt.« So entsteht »ein Körper reiner Oberfläche, von ephemeren Erfahrungen durchflossen.« Teyssot (2008)

³ Klaus Theweleit (2007) nennt das griffig den »Motherbeat«.

⁴ Sloterdijk bezieht sich wie auch Deleuze auf den Biologen Jakob v. Uexküll, der in seiner Umwelttheorie die Metapher der Seifenblase skizziert. Uexküll schreibt in seinen Streifzügen (Uexküll/Kriszat 1983) über die Wahrnehmung:

»Immer ist der Raum, der uns umgibt, begrenzt. Unsere Sinneswerkzeuge lehren uns, daß wir stets umgeben bleiben von einer vielleicht zerbrechlichen, aber für uns gleich unerreichbaren wie undurchdringlichen Seifenblase. Der Beobachter kann gar nicht anders vorgehen als durch Zugrundelegung des Bildes, das sich ihm auf der Innenseite seiner eigenen Seifenblase bietet.«

Uexküll verleiht dieser Seifenblase bereits 1932 eine technische Dimension, indem er das Zirpen von Heuschrecken auf Partnersuche via Mikrofon und Lautsprecher überträgt, um festzustellen, dass der medial vermittelte Reiz einen Funktionskreis in Gang setzt, der dem optischen Eindruck durchaus vorausgeht oder ihn zu durchkreuzen vermag.

Außenhaut. Analog zur Definition der »Territorien des Selbst« bei Erving Goffman (1972) beschreibt die Sprachwissenschaftlerin Erika Linz (2011) die zunehmende Einwanderung der Mobiltelefone in den körperlichen Nahraum des Menschen. Die mobilen Geräte befinden sich nicht mehr im situationellen, sondern im egozentrischen Territorium, das, laut Goffman, »wie die Hüllen von Kleidung und Haut als mit dem Selbst identisch betrachtet werden kann.« Das Handy ist mithin der Sphäre der egozentrischen Territorialität einverleibt, was dazu führt, dass der öffentliche Raum zunehmend von Transversalen aus der Privatsphäre durchdrungen und überformt wird.

Beide Akteure, der Tänzer und der Schauspieler, bewegen sich während der 15-minütigen Performance auf einem Feld von offenen Möglichkeiten und dramaturgischen Festlegungen. Hobmeier verleiht der Bubble als seinem »Haut-Ich« zu Beginn einen leichten Impuls und Smith legt los. Smith beschreibt den Beginn der Performance folgendermaßen: *»Am Anfang war ich nur mit Technik beschäftigt, bekam den Impuls von Hobmeier, raus aus dem Gate. Um nicht den Faden zu verlieren, bin ich gerannt, erst mal gerannt und wollte nur Abstand haben.«*

Smith rollt über die Rasenfläche des Gartens, die ein schon durch viele Theateraktionen gefaltetes Terrain darstellt, hinaus in den gekerbten Raum der Straßenverkehrsordnung, gefolgt von einem kleinen Schwarm von Zuschauern.

Im gekerbten Raum geht man von einem Punkt zum nächsten, die Hülle verändert sich durch Faltung zu einem Affekt-Raum der permanenten Richtungsänderung. Der innere Vektor, der Faden des Nomaden Smith, beginnt sich zu komplizieren: Die Aktion impliziert, expliziert, faltet. *»Und wenn Perzipieren entfalten ist, dann perzipiere ich immerzu durch Falten. Jede Perzeption ist halluzinatorisch, weil die Perzeption keinen Gegenstand besitzt«* (Deleuze 2000, 153).

Hobmeier begibt sich antipodisch aus dem Vorgarten in den glatten Raum seiner Hütte, der Finkenschlag wurde von ihm mit zusätzlichen Häuten und Verschalungen aus Brettern zu einem

5 Michel Serres denkt sich die Stadt als ein Gefäß. Der dauerhafte Teil ist gefrorene, auskristallisierte Zeit, der Rest eine »kochende Blase«. Das vielfältige, turbulente und komplexe Geschehen darin beschreibt er wie folgt: *»Was geschieht also in der Flüssigkeit? Die Antwort im Text lautet: Stöße, Verschiebungen, Unregelmäßigkeiten, Veränderungen, Dissonanzen, Unordnung; Pulsieren, Rhythmus, Ordnung. (...) Das Ergebnis ist äußerst exakt: hier und da bilden sich Ordnung und Rhythmus aus, und aus diesem gleichmäßigen Puls geht etwas hervor. Die Flüssigkeit einer kochenden Blase hat ihre Rhythmen und Perioden, es bilden sich quasi geordnete Wirbel aus, die Elemente des Dampfkessels tanzen im Spiel des Zufalls.«* Serres (1994, 69)

*Nur wenn das Haut-Ich intakt ist,
kann der Organismus kommunizieren
und mit seiner Umwelt in
Kontakt treten.*

»abgeschlossenen Privatzimmer, tapeziert mit einer von Falten untergliederten Leinwand« (Deleuze 2000) transformiert. In diesem Zimmer erscheint via Skype das rotierende Bild des Tänzers aus dem Inneren der Bubble. Die Sound-Verbindung ist bidirektional, beide können einander hören. Zwischen Hobmeier und Smith entsteht so eine mediale Zwischensphäre als Verflechtung (Elias), Verschränkung (Plessner) und Verfilzung (Böhme).

An den Wänden von Hobmeiers dunkler Zelle hängen Kruzifixe und andere Kultobjekte, akustisch wird die Beschwörung »see me, feel me, touch me« von The Who (aus dem Album Tommy, 1969) per Granularsynthese in diskrete Partikel zerhackt und gedehnt.⁶

Der Tänzer tastet und rollt in seiner »Mediosphäre« (Debray 2003) durch den Straßenraum von Haslach und wiederholt dabei den Satz des Philosophen Plessner »Als Ganzer ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens«. Die andere Hälfte wird gesucht im Aufbau von Umweltbeziehungen und Uexküllschen Funktionskreisen.

Seine Außenhaut faltet sich auf den Asphalt, auf Autos, Bordsteine und allerhand andere Oberflächen, versehentlich auch auf ein kleines Mädchen, das zu Boden stürzt.⁷

Smith versucht, auf seinem hodologischen Parcours seinen Körper mit der äußeren Hülle in Einklang zu bringen. Diese wird zur ontologischen Membran mit einer Oberflächenspannung zwischen Innen und Außen. Die Umwelt kann nur durch die Fernsinne Sehen und Hören erfahren werden, ein leiblicher Umweltbezug

ist innerhalb der klaustrophoben Plastikblase fast nicht möglich. Die Geräusche von draußen erscheinen innerhalb der Sono- und Kinesphäre des Tänzers verzerrt und dumpf, nur Tieffrequentes dringt durch die Zellmembran ins Innere, überlagert von den elektronischen Sounds der Haut- und Faltenzitate, die via iPhone aus dem Finkenschlag übertragen werden. Aber nur wenn das Haut-Ich intakt ist, kann der Organismus kommunizieren und mit seiner Umwelt in Kontakt treten. Im Inneren der Blase entsteht so eine Situation der »embedded Isolation«.⁸

Für den Tänzer geraten Ich und Welt in eine spürbare Dissonanz, Smith ist seiner gewohnten Taktilität beraubt. Das Innere der Kugel erlebt er physisch konkav, in sich abgeschlossen, glatt, zunehmend beschlagen und glitschig. Taktil und sensorisch kann nur wenig Berührung mit der Umwelt stattfinden, Smith erfährt eine sehr ungewohnte Form von Körperlichkeit. Er kann nicht greifen, umfassen, berühren und das heißt auch nur auf eine eingeschränkte Art denken. Denn, so Deleuze: »Denken heißt falten, das Außen in ein koextensives Innen verdoppeln« (2000, 153).

Smiths Möglichkeiten, zu sehen, zu hören, zu fühlen und zu handeln, sind eingeschränkt durch hart gesetzte »matters of fact« (Deleuze 1995). Sie werden in den »Merk- und Wirkraum« (v. Uexküll 1973) eines künstlerisch-künstlichen »Bewegungs-Bildes« (Deleuze 1989) hineingefaltet. Und doch entstehen ganz eigene Räume, eigene Zeitlichkeiten, »Zeit-Bilder« (Deleuze 1990) und Momente betörender, manchmal beklemmender Fragilität.

Die Fernsinne und Stimme des Tänzers verschalten sich mit dem Außen, es entstehen ungewöhnliche Verbindungen mit eigenen Beziehungsstrukturen. Farben werden zunächst intensiver wahrgenommen, der Tänzer steuert in einem seiner vielen Funktionskreise auf ein kleines Feld von gelben Wiesenblumen zu, kann diese aber weder riechen noch berühren, nur überrollen. Im Gegensatz zu einem Gehörlosen, der sensorisch depriviert andere Sinneseindrücke verstärkt wahrnimmt und sich dadurch aber besser orientiert, kann in diesem künstlichen Organismus-Umwelt-Gefüge »das Wirkmal das Merkmal nicht auslöschen« (Uexküll 1973) und die Begegnung bleibt unbefriedigend. Tänzer und Bubble bleiben Fremdlinge, Parasiten oder – andersherum – die Umwelt bedrängt den Parasiten.

Die Bewegungen der hybriden Nomadenkugel werden in die grobporige Behausung Hobmeiers übertragen. Neben der Skype-Verbindung erhält der Schauspieler Elektroimpulse aus den übertragenen Rotationsdaten der Bubble. Durch seine Choreografie betreibt der Tänzer ein Remote Control Modelling von Hobmeiers Gesicht und der Gliedmaßen, indem Elektrodenimpulse auf die Haut des Schauspielers übertragen werden. Die Signalflüsse bewirken heftige Kontraktionen der Muskeln, die Faltungen der glatten Oberfläche wirken so auf das gekerbte geometrische Gerüst aus Muskeln, Knochen und Gelenken. Der Bezug zwischen Hand und Haut, Sinnlichkeit und Haut, Text und Haut wird verstärkt. Der Text wird gefühlt, es ergeben sich flüchtige Überlagerungen und starke Verdichtungen. Die elektrischen Impulse wirken auf die Widerständigkeit der Artikulation und synästhetisch auf den Geschmack der Wörter.⁹

Die Signalflüsse der Lagesensoren werden auf die Elektroden und den Körper Hobmeiers übertragen und akustisch in tieffrequente Schwingungen sonifiziert. Sie affizieren nicht nur Haut, Muskeln, Text und Sprache des Schauspielers, sondern auch seinen Körper als Resonanzboden und sein Trommelfell. Auch die Zuschauer sind unmittelbar in diese akustisch-taktilen Funktionskreise und Resonanzräume eingebunden, musikalisch, über motorisch-sensible Spiegelerfahrungen und über das zittrige Sprechen des Schauspielers. Die Hörerfahrung wird taktil, das Denken auch beim Zuhörer körperlich, zwischen Verdichtung und Verflüchtigung oszillierend.

6 Hobmeier beschreibt: »Meine Fußwaschung war ein obsessives Ritual mit Querverbindung zu Voodoo und Schamanismus, eine Erdung auf der Couch. Die Kommunikation mit Smith war so gut wie unmöglich.«

7 Smith dazu: »I go in my bubble. My weapon is this one phrase and I go out and discover the world.«

8 Noch einmal Smith: »Das war ein seltsamer Sound in der Bubble. Jeder meiner Atemzüge und jeder meiner Schritte wurde durch Skype-Feedbacks verstärkt.«

9 Georg Hobmeier: »Die Wörter drängen widerständig aus mir heraus und hatten durch die Elektroden einen säuerlichen Geschmack.«

Die Übertragung aus dem Innenraum der Bubble wirft ein hektisches Gebilde, ein flackerndes Hautpflaster auf die Innenwand von Hobmeiers zeitgedehnter Meditationshütte. Das rhythmische Leuchtbild aus visuellen Komprimierungsartefakten und fraktalen Soundpartikeln formt auch hier einen Körper aus reiner Oberfläche und neuen Haut-Faltungen. Den diskreten Wandbildern fehlt allerdings der »Duft der Zeit«, wie Byung-Chul Han (2009) schreibt – sie können nicht lange weilen. Das Fußwaschungsritual und die Texte werden im Kontrast von duftlosem Bild des Tänzers und intimer Badzene von vielen Zuschauern noch körpernäher erlebt.

Auch der Tänzer kommentiert die übertragenen Bilder aus seiner temporären Hülle rückblickend mit Bezug auf ihre Lückenhaftigkeit. Die Bilder der Skype-Übertragung weisen merkbare Bewegungs- und Zeitlücken auf. Sie werden als diskontinuierliche und punktuelle Momentaufnahmen dem erlebten Fluss der Aktion kaum gerecht.¹⁰ Der Betrachter muss die Bilder interpolieren und fehlende ergänzen.

Der Heidelberger Psychiater und Philosoph Thomas Fuchs (Fuchs 2014) bezweifelt die zwischenleibliche Dimension solcher elektronischen Sphären aufgrund fehlender, wechselseitiger leiblicher Resonanzen. Für Hobmeier ist der Tänzer »vor allem auf einer symbolischen Ebene präsent«. Er will und kann mit dieser »Seinssphäre« keine Dauerverbindung herstellen, Smith und die flackernden Bilder werden nur momenthaft als Alter Ego und als »finestra aperta« zugelassen.

Hobmeiers »Du« ist eher seine Haut, sein Text und sein Hier. Seine Funktionskreise verlassen den Raum kaum.¹¹ Dennoch war seine Aufmerksamkeit immer wieder auch auf die Bildübertragung gerichtet. Hobmeier: »Bei Smith war dagegen Licht, Luft und kometenhafte Bewegung, ständiger Fluss. Von der Energie her war Smith wie in einem Fenster zu einer anderen Welt.«

Die drei Tätigkeiten Pflegen, Lesen und aus-dem-Fenster-Blicken gehen flüchtige Verbindungen ein. Laut Bernhard Waldenfels (2002) entsteht genau durch diese Handlungsmontage eine »Zwischensphäre«. Die verschiedenen Aktionen schaffen Synergien, wörtlich Mit-tätigkeiten. Hobmeier ist nie ganz und gar nur hier, sondern auch dort, wo Smith ihn beansprucht. Ein »gemeinsamer Boden« im Sinne

10 Smith: »Da gibt es wichtige Bewegungsbereiche, die nicht erfasst wurden – da sind große Lücken von Bild zu Bild. Der Ball wechselt plötzlich seine Richtung und die Kamera ist viel zu schnell an mir dran.«

11 Hobmeier: »Die Beschäftigung mit den Worten und meiner Hautpflege bildete eine Blase für sich. Es ergaben sich Kreisläufe aus Ich, Körper, Text und Elektroden. Ich bin dabei immer mehr in den Fuß reingeraten, das war eine total genussvolle Tätigkeit.«

12 Dieter Mersch (2011, 57) vergleicht mediatisierte Welten daher mit einem »beständigen Einschlag von Blitzen, die in jedem Augenblick unsere – buchstäbliche – Befindlichkeit erschüttern.« Sowohl in der Blase von Smith als auch in der fensterlosen Mönade Hobmeiers bilden sich durch die Skype- und Datenverbindung fraktale Räume aus, die aus »durchlöchernden, vielfach in sich gebrochenen Mannigfaltigkeiten bestehen.« Mersch weiter: »Inmitten vertrauter Orte öffnen sich so andere, flüchtige, vor allem aber flächige Räume oder Höhlungen ohne Oberflächen, die sich in immer neuen Faltungen weiter fortpflanzen zu scheinen.«

13 Smith: »Die Bubble war wie ein riesiges Fenster. Man hat keine gute Sicht auf Bordsteine, Kinder, Autos. Ich war auf der Suche nach Interfaces, wo ich mich andocken kann – Blumen, zwei Menschen beim Biertrinken am Tisch.«

von Merleau-Ponty wird so momenthaft spürbar, entsteht aber hauptsächlich in den jeweiligen physischen Begegnungen der beiden Performer mit ihren direkten Umwelten.¹²

Inzwischen hat sich auf dem Streifzug des Tänzers die Topologie der Umwelt verändert und auch die Hülle hat nach einigen Minuten an Luftdruck verloren. Auf dem Weg zur Bolz- und Spielwiese lässt sich Smith durch den Affekt-raum der Straße gleiten. Zufällige Begegnungen mit Objekten, Passanten und Situationen bringen seinen Vektor von der Bahn ab und führen zu Umlenkungen. Smith experimentiert choreografisch in seiner Hülle und entfaltet ungewohnte Funktionskreise mit seiner Umwelt aus – mit »Taktgefühl und Kontakt, Empfindung und Flattern, Streichen und Berühren, Fluss und Abfluss« (Teyssoit 2008).¹³

Im Inneren der Bubble entwickelt sich wie auch in Hobmeiers Klause eine eigene Temporalstruktur. Für Smith scheint sich der Zeitfluss zu beschleunigen, was ihn übereilt und panisch agieren lässt. Plessners Satz ist in der Blase nicht wirklich zu gebrauchen, die Worte bilden keine äußeren Merk- und Wirkorgane aus. Sie erhöhen eher das Tempo, treiben den Tänzer aus seiner Hälftigkeit hinaus und immer weiter in den Versuch, eine Beziehung mit der Umwelt aufzubauen. Die Beobachterin der Performance Marion Mangelsdorf stellt rückblickend die Frage: »Medientechniken simulieren die ständige, simultane Möglichkeit der Kontaktaufnahme, umhüllen uns mit Möglichkeiten der Kontrolle, Sicherheitsnetzwerken und Feedbackschlaufen, doch was geschieht in diesen Netzen mit unserer Haut- und Kommunikations-Ich?«

Mersch (2011) beobachtet in diesen Situationen eine Ausbildung von fraktalen Atopien, die eine »Tendenz zur Verdichtung von Informationsflüssen und der Erhöhung von Zeittaktungen« haben. »Der Kontakt mit der Welt« funktioniert nur noch eingeschränkt und grobstofflich. Dazu die Selbstbeobachtung von Smith: »Hätte ich anders kommunizieren dürfen außer durch den einen Satz, wäre ich nicht so hektisch gewesen. Meine Hand an der Innenseite hat mehr bewirkt als der Satz.«

Es waren tatsächlich immer wieder Hände, die von innen und außen Verbindung aufnehmen. Laut Anzieu ist es »die Haut, die berührt und gleichzeitig die Haut, die berührt wird. Nach diesem Modell bilden sich weitere reflexive Empfindungen – seine eigenen Laute hören, seinen eigenen Geruch riechen, sich selber im Spiegel betrachten – bis hin zum reflexiven Denken« (Anzieu 1996, 87).

Diese Haut produziert jedoch ihre eigenen Gesetze, ihre eigene »technische Existenz« (Bense), eine reduzierte Art von Haptik und Sensorik. Durch diese quasi »eidetische Reduktion/Komplexion« (Husserl 1969) lassen sich die Gesetze von Merken und Wirken, von Wahrnehmen und Handeln umso besser studieren.

Der anfangs gekerbte Raum aus optischer und akustischer Fernwahrnehmung faltet sich im Verlauf des Streifzuges in einen glatten Raum grobmotorischer Taktilität, aber auch in einen Raum der sinnlichen und sozialen Isolation und der Enge. Ein Treibhaus aus Hitze und Schweiß, von innen beschlagen, die Luft zum Atmen wird knapp. Smith verliert in der Bubble zunehmend seine Handlungsmöglichkeiten, zumal nach ca. 10 Minuten die Skype-Verbindung abbricht. Die Situation wird lebensfeindlich¹⁴, als Kinder von verschiedenen Seiten auf den Ball springen.

Die Verbindung lässt sich nicht wieder aufbauen. Hobmeier ist plötzlich aus der Welt des Tänzers verschwunden, der Sauerstoff in der Blase ist knapp geworden, und Smith möchte die Performance jetzt nur noch schnell zu Ende bringen. Der Tänzer rennt, um sich aus dem Pulk der aggressiven Kinder zu lösen, aber diese verfolgen das Objekt, welches sie als Alien erleben, in das sie eindringen und das sie zugleich zerstören möchten.

Smith stößt einen theatralischen Schrei aus, macht aus vollem Lauf eine Rolle vorwärts. Durch den Sturz reißen einige seiner Schulterbänder, er liegt verletzt am Boden.

Zeit-, Ort- und Bewegungszeichen sind jenseits der Hülle einseitig auf die Abläufe draußen im Feld und auf andere Merk- und Wirkräume geeicht, und das Abrollen per Aikido-Rolle aus der Kunststoffhülle hinaus in die Welt des Anderen gelingt nicht wirklich eingepasst (Uexküll).

Harald Kimmig, Besucher der Veranstaltung und selbst Performancekünstler, beschreibt den Abbruch der Verbindung aus der Perspektive des Zuschauers im Finkenschlag: »Und dann gab es fast so etwas wie Voodoo: An der rechten Schulter lösten sich zwei Elektroden, die Hobmeier lassig wieder befestigte. Ich frage mich, ob das der Moment war, in dem Smith sich verletzte? War der ›Dritte Körper‹ so von Nerven durchzogen, dass Elektroden-Fall und Schultersturz einander Ursache und Wirkung waren?«

Dann, nach dem Sturz, Schmerz und Ruhe zugleich. Die umstehenden Kinder rollen den Ball mit dem am Boden liegenden Tänzer für ein paar Sekunden über das Grün, bleiben dann aber plötzlich stehen; sie erkennen schnell den Unterschied von Spiel und Wirklichkeit, eine augenblickliche Stimmungssynchronisation vollzieht sich zwischen Außen und Innen, ein Kind beginnt zu weinen. Der Ball wird geöffnet, Sauerstoff dringt in den Körper: für den Tänzer eine Befreiung, frische Luft, Kontakt, Erleichterung, fast Glück. Ein Bild der Fragilität, der Heilung. Und ein Bild des Engagements. Smith: »You judge a movement for something that is not there.«

14 Deleuze (1993, 385) beschreibt die Robinsonade des Tänzers in ›Logik des Sinns‹: »Die Welt des Perversen ist eine Welt ohne den Anderen, demnach eine Welt ohne Mögliches. Die perverse Welt ist eine Welt, in der die Kategorie des Zwangsläufigen vollständig die des Möglichen ersetzt hat (...), in dem es an Sauerstoff fehlt, zugunsten einer elementaren Energie und einer verdünnten Luft. (...) Wenn der Held bei Kierkegaard fordert: ›Mögliches, oder ich erstickte‹, wenn James nach dem ›Sauerstoff der Möglichkeit‹ verlangt, tun sie nichts anderes, als den Anderen a priori anzurufen.«

»You judge a movement for something that is not there.«

Graham Smith

Ausstellung ›Schaufenster‹

»Die Haut verfügt über eine genuin oberflächliche, potentielle vitale Energie. Und wie die Ereignisse die Oberfläche nicht besetzen, sondern auf ihr herumspuken, ist die Oberflächenenergie nicht auf der Oberfläche lokalisiert, sondern in ihrer Bildung und Neubildung eng verbunden. (...) Der ganze Inhalt des Innenraums steht topologisch mit dem Inhalt des Außenraums auf den Grenzen des Lebenden in Kontakt.«

Gilles Deleuze

Der Besucher blickt durch eine netzhautartige Textur von Außen in den abgedunkelten Raum eines Schaufensters, der gleichnamigen Galerie in Sélestat im Elsass. Das Innere der Räume kann nicht betreten werden. Der Besucher wird über zwei großflächige Fensterscheiben des klassizistischen Wohngebäudes auf sinnlicher Distanz gehalten. Im Inneren sind die beiden Umwelten der *Peau/Pli*-Performance installativ ausgestellt.

Deleuze spricht in *Die Falte* bezüglich der Dingkörperlichkeit und ihrer Welt in der unteren Etage des barocken Hauses von einem »Gemeinschaftszimmer mit einigen kleinen Öffnungen, die fünf Sinne« (2000, 13). Durch zwei dieser Öffnungen, durch zwei Netz-Häute blickt der Zuschauer in den Innenraum.

Auf der linken Seite findet er sich wieder in der Welt des Finkenschlags und seiner klaustrophoben, schwarzen Abgeschlossenheit. Die Bilder Hobmeiers treffen scharf, aus der Nähe, auf seine Netzhaut, installiert in einer Black Box. Der Künstler, der sich in privater Atmosphäre mit seiner Haut und den Texten von Anzieu und Deleuze beschäftigt, dringt durch die

Anordnung der Installation nah an den Rezipienten heran. Verstärkt noch durch das Miterleben der Stromstöße und ihrer Auswirkungen auf den Schauspieler und dem über Spiegelneuronen vermittelten Abgleich seiner Empfindungen mit unserem Körpererleben.

Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn die Soundscape vom Finkenschlag über Kopfhörer/Internet/Handy abgerufen und eingespielt wird. Die Wohn- und Lauthülle der Performance (ent-)faltet sich aus dem Innenraum des Finkenschlags und seines hybriden Zwillingbruders im Schaufenster hinaus in den Straßenraum des am Fenster klebenden Zuschauers und Zuhörers. Dieser kann die Grenzen der Seifenblase nicht verlassen, in die er sich mittels seines Handys und seiner Sinne ver-setzt hat.

Je mehr er durch die über sein Trommelfell vermittelten Töne und Geräusche, aber auch über das Begehren zu sehen in diese Hülle gezogen wird, umso mehr klebt er an der Haut des Galeriefensters.

Seine Haut bildet Fett- und Gebrauchsspuren auf der reinen Oberfläche des Glases, des Interfaces aus.

Einerseits ist im Schaufenster, ähnlich wie in der Bubble des Tänzers, das Erlebnis stark auf akustische und visuelle Reize reduziert. Andererseits wird die Frage nach Haut und Taktilität am Glasinterface im Wortsinn direkt aufgeworfen: Haut, Nase, Mund und Augen ›kleben‹ am Fenster.

»Das Klebrige zu berühren, heißt Gefahr laufen, sich in Klebrigkeit aufzulösen«, formuliert Sartre (1962, 763). Er sieht Reinheit und Transparenz von Bewusstsein, Medialität und Handeln an dieser Umschlagstelle gefährdet.

Für andere allerdings wurde gerade dies als stimmige Thematisierung der Frage nach Sinnlichkeit und Medialität erlebt: Wo Nähe, wirkliche Veränderung stattfindet, da lösen sich Zellen ab und bleiben kleben. Da werden Körper verändert und affiziert, ohne auf dem Phantasma ihrer Vollständigkeit und Unversehrtheit zu beharren. »Ich sehe die Falte der Dinge durch den Staub hindurch, den sie aufwirft, und von dem ich die Falten absetze«, so Deleuze (2000, 153).

Durch die Öffnung der rechten »Netz-Haut« des Schaufensters blickt der Zuschauer in den unzugänglichen Innenraum der Galerie. In der Ferne, in einem Alkoven, sieht er die bewegten Bilder des Tänzers auf seinem Streifzug durch die Stadt. Die Raumaussparung hat die Größe der Kugel und bekommt sphärisch-dynamischen Gehalt. Der Blick gleitet über die faltige Hülle der Bubble hinweg, die im Raum halb aufgeblasen ein Stück vor den rotierenden Bildern auf dem Boden liegt. Sie bricht die Bilder aus dem Ball, faltet sie ein, reflektiert sie und gibt ihnen eine bestimmte raum-zeitliche Tönung und Färbung.

Auch hier kann der Zuschauer/Zuhörer sich dazuschalten, sich ein-schalten und ein-bringen. Das Thema der Annäherung wird hier visuell, motorisch, taktil und auch akustisch performiert. Auch hier muss der Zuschauer sich in-Form-bringen und sich zugleich den Formen, den gegebenen »matters of fact« anpassen, sich in die installativen Räume hinein ein-passen und ein-falten.

Der rechte Teil der Installation und seine räumlich-bildliche sowie zeitliche Textur thematisiert mehr Fragen und Anmutungen zu Ferne und den Fernsinnen. Im Unterschied zur

anderen Seite wird hier eine Distanz zum Tänzer deutlich, die auch in dessen Performance aufscheint und dort bis zur Schmerzgrenze präsentiert wird. Auch diese Distanz wird eidetisch komplexer, wird anders gefaltet, wenn der Soundtrack dazugeschaltet und der Zuhörer über den Sound in die Laut- und Wohnhülle beider Seiten und der gemeinsamen Performance hineingezogen wird.

Durch das Wechseln der Perspektiven und der Zugänge – links/Hobmeier/Finkenschlag, rechts/Smith/Haslach – sowie durch die gemeinsame Lauthülle ergibt sich für den Zuschauer bzw. Zuhörer mit der Zeit eine Vermischung und Faltung beider Perspektiven und Annäherungsweisen. Was zehn Tage zuvor in der Performance so nicht zugänglich war, wird hier in Teilen realisiert: beide Seiten zu sehen, beide zu fühlen, sich zunehmend gleichzeitig von beiden Räumen und Texten affizieren zu lassen. Allerdings immer auch nur gebrochen, fragil, flüchtig.

Der hodologische Diskurs, den Tänzer und Schauspieler in *Peau/Pli* performieren, wird in den Affizierungen der Rauminstallation und des in sie einbezogenen Zuschauers, der in Sélestat wie in Haslach auch im Wortsinn ein Stück weit mit-gehen muss, auf eine neue Weise nachvollzogen. Wie der Tänzer muss auch der Besucher aktiv werden, in Gang kommen und die Medien einschalten. Die Installation wird, je länger man ihrem Weg folgt, ihren Räumen und Texten, letztlich zum Bild und zum Weg des Denkens selbst.

Das Denken bleibt immer draußen oder drinnen – je nachdem von welcher Seite aus man schaut. Und es verbindet sich eigen-sinnig

mit Dingen, Sachverhalten und zugleich immer neu mit sich selbst. Damit schafft Denken neue Wege, andere Wahrnehmungen, neue exo- und endobegriffliche Bezüge. Es faltet sich in-und-mit-der-Welt. Der hodologisch-sinnliche Parcours, der zwischen den zwei Fenstern, zwei Sichtweisen, zwei Häuten, zwei/vier/sechs Innen-und-Außen hin- und herwandert, impliziert eine Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit von Nah- und Fernsinnen, von Merken und Wirken. Dieses Zugleich-und-doch-nicht-zugleich erschließt neue »topologische Beziehungen« (Deleuze) von Denken, Sinnlichkeit und Bewegung. »Denken heißt falten, das Außen in ein koextensives Innen verdoppeln«, sagt Deleuze (1987, 167). »Und wenn Perzipieren entfalten ist, dann perzipiere ich immerzu durch Falten« (Deleuze 2000, 153).

Immer wenn die Seele denkt und fühlt, fällt sie, so Deleuze in ein »abgeschlossenes Privatzimmer, tapeziert mit einer von Falten untergliederten Leinwand« (ebd., 13); und in diesen Raum stürzt auch der Zuschauer am Schaufenster, sein Denken und Fühlen. Dieser zentripetalen Kraft entspricht und widersetzt sich in Sélestat eine andere, zentrifugale Kraft, welche von der Installation und dem Kleben am Fenster fortweist und beide Fenster im Überblick sehen will, bin-okular werden will.

Je dunkler es wird, desto mehr treten die bunten Bilder durch die Öffnungen der Fenster, der Netz-Haut, in den Straßenraum hinein und werden zu Ausstülpungen der Innerlichkeit, die auch den Zuschauer auf der anderen Seite der Straße in ihren Bann zu ziehen vermögen.

Und je intensiver dieser dritte, vielgliedrige Körper und sein Denken und Fühlen ausgebildet werden, umso mehr scheint man im Dunkeln beim Schaufenster, ihm gegenüber, kurzzeitig an mehreren Orten zugleich zu sein und einer neuen Performance zu folgen.

Haut

Martin Dornberg/Daniel Fetzner

»Das Außen ist keine erstarrte Grenze, sondern eine bewegliche Materie, belegt von peristaltischen Bewegungen, von Falten und Faltungen, die ein Innen bilden: Nicht etwas Anderes als das Außen, sondern genau das Innen des Außen.«

Gilles Deleuze

»Ein jeder von uns trägt diese Seifenblase wie eine feste Schale sein Lebtag mit sich herum. Sie ist an uns gebunden wie wir an sie. Innerhalb seiner Seifenblase geht für jeden von uns seine Sonne auf und unter: Diese Sonnen sind sehr verschieden.«

Jakob v. Uexküll

Wo lässt man die Rede, den Text, beginnen? Beim Jetzt der Rede? Dem Reden oder dem Denken selbst? Oder woanders? Bei der Geschichte des Einzelnen oder bei der Gattung oder gar bei der Geschichte des Lebens selbst?

Beginnen wir bei der Zelle. Sie bildet eine Grenze aus, eine Haut, eine Membran. Die Membran schützt und trennt zugleich. Sie begrenzt und hält. Sie scheidet Eigenes von Fremdem und ist zugleich Organ des Austauschs. Keine Zelle ohne Umwelt, mit der sie in Verbindung steht. Eine Zelle allein, das gibt es nicht. Ihr Da-Sein ist Mit-Sein, mit und in ihrer Umwelt sein, auf sie zu und von ihr her. Berühren-berührt. Vom Ganzen ist alles nur die Hälfte.¹

¹ »Als Ganzer ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens.« Plessner (1981a, 194)

Schon in der Zelle heißt Leben Faltung, Ausbildung von Häuten, einstülpen und ausstülpen, bewegen und bewegt werden. Leben (bei Aristoteles »Psyche«) ist ausgedehnt, und »weiß es (oft) nicht«². Die Organellen, Gene, DNS und RNS, die Membranen falten sich, und durch diese Falten bilden sie Kompartimente aus, Container. Sie bringen in Form: Sie bilden In-Formationen aus und setzen In-Formationen um. Sie reduzieren und komplizieren. Jede Falte, jede Haut reduziert und kompliziert zugleich, weitet. Wie jeder Begriff, jedes Ereignis.

² Vgl. Nancy (2003, 23 ff.)

Plessner spricht von einem »Abheben des Existenzniveaus des organischen Körpers von ihm in ihm« (1981a, 243). Flächiges Abheben: rhizomartig bei der Pflanze; zentrifugal-frontales Abheben

beim Tier, exzentrisches Abheben beim Mensch. So entwickeln sich drei Grenzerfahrungen, drei Erfahrungen der Haut, drei Grenzen: zum Außen, zum Innen, zum Mitmenschen. Und über diese drei Grenzen und Häute bauen sich neue Häute und Hüllen, neue Umwelten und Medialitäten auf: die der Kultur, des Ausdrucks, der Medien, der Phantasie.

Die Keimblätter falten sich, die Schleimhäute, der Darm, das Gehirn, der Mund, die Sehrinde. Jede Haut ist eine Rinde, voller Falten, wie unser Denken und Spüren. Rissig, schleimig, mit der Fähigkeit, Erinnerungen aufzunehmen und zu transformieren, zu überschreiben. Thure von Uexküll spricht von der »subjektiven Anatomie« (2007) jeder Zelle, jedes Organs, jeder Wahrnehmung. Alles hat Spuren der anderen Seite der Membran, der Umwelt in sich aufgenommen, eingestülpt. Verkörperung und Bezugnahme im selben Akt.

Die Flossen der Fische sind auf das Wasser bezogen und haben sich im Kontakt mit ihm geformt; der Gang der Tiere entwickelt sich im Kontakt mit dem Boden und der Schwerkraft, sagt Jakob von Uexküll und spricht von einer »Kompositionslehre der Natur« (1980). Die Pflanzen und Vögel erschaffen Wohn- und Lebenshüllen, in die der Boden, die Sonne, das Licht einbezogen sind. Gemeinsam bilden sie Territorien des Lebens aus. Ihre Hüllen und Körper falten sich ineinander, reiben sich aneinander, tauschen sich aus, befühlen und berühren sich. Und doch sind sie gegeneinander andere. Gerade deshalb können sie sich in Teilen ergänzen, aber auch stören und auslöschen. Existenzialismus des Lebens, der Materie. Was nicht passt,

nicht inkorporiert wird, fällt zu Boden, stirbt ab oder lebt anderswo. Es gibt keine Metaphysik des Lebens, keine der Haut, keine der Falten. Es gibt die Performativität der Häute, der Umweltbildungen, der Funktionskreise.

»Jedes Tier ist ein Subjekt, das dank seiner ihm eigentümlichen Bauart aus den allgemeinen Wirkungen der Außenwelt bestimmte Reize auswählt, auf die es in bestimmter Weise antwortet. Diese Antworten bestehen wiederum in bestimmten Wirkungen auf die Außenwelt, und diese beeinflussen ihrerseits die Reize. Dadurch entsteht ein in sich geschlossener Kreislauf, den man den Funktionskreis des Tieres nennen kann.«

Jakob von Uexküll

Der Mensch, zuerst Zelle, dann Embryo, eingehüllt in eine Fülle innerer und äußerer Häute: Eihaut, Fruchthaut, Plazenta, Fruchtwasser, Lauthülle. Ohne diese Hüllen und Falten, ohne diese Membranen und gefüllten Kompartimente kann er nicht leben, nicht wachsen, sich nicht entwickeln. Jedem Denken geht ein Mit-Sein voraus: dem Sehen geht im Mutterleib ein Spüren, ein Tasten, ein Hören voran. Ohne diese Hüllen und Falten gäbe es nichts, keine Differenz, keine Verschiebung, keine Erinnerung, keine Bewegung.

Und dieses Spüren geht schon früh über sich hinaus. In der »Doppelempfindung« wird das Thema der Haut, von Selbst-und-Anderem präsent: Sich als anders, mehrsinnig, berührt (zu) empfinden. Der Daumen und der Mund sind »sich« und »nicht-sich«, Körper und Leib, Selbst und »anders-selbst«. Das Spiel von Bewegung und Rückempfindung beginnt weit vor dem Spiel der Auge-Hand-Koordination und der instrumentellen Zweckdienlichkeit.

Das Berühren hat »eine Reflexionsstruktur: berührt das Kind mit dem Finger Teile seines Körpers, hat es zwei sich ergänzende Empfindungen: Es ist die Haut, die berührt und gleichzeitig die Haut, die berührt wird. Nach diesem Modell der reflexiven Berührung bilden sich weitere reflexive Empfindungen (seine eigenen Laute hören, seinen eigenen Geruch riechen, sich selber im Spiegel betrachten) bis hin zum reflexiven Denken« (Anzieu 1996, 87).

Auch die Phantasie hat ihr Urbild in der Erfahrung von Haut und Laut, von Haut- und Lauthülle. Ohne sich zu bewegen, an-einer-anderen-Stelle-(zu)-sein, an zwei Orten gleichzeitig. Wie die Haut berührt sich der eigene Laut und wird verändert im lauten Sich-Hören.

Jede Handlung ist Bewegung und Bewegt-Werden in einem, aktiv und passiv. Das Wissen der Haut ist pathisch, sym-pathisch, dystopisch, ab-topisch, versetzend-versetzt. Im Spüren der Stimmen gehen Lauthülle und Hauthülle, Fell und Trommelfell, Atmen und (Sich-)Atmen-Hören, Tönen und Mit-Tönen-in-Verbindungsstehen ineinander über. Neben der Erfahrung des Tastens ist dies vor allem bei der Erfahrung des Hörens, insbesondere bei der Musik präsent. Töne und Laute können von uns produziert werden und doch produzieren sie uns mit, spielen, tönen mit: Resonanz.

Ohne »Anderes« geht es schon im Mutterleib nicht. Jedes Haben, Sein, Spüren, jede Medialität ist von Alterität besetzt. Man könnte bereits dort von einer »Technischen Existenz« (Bense 1951) sprechen. Schon zuckt der Körper unter den Stromstößen seiner Nerven und seiner

Umwelt und bildet Ströme, Häute, Membranen und Kompartimente, Pole: plus und minus, »Felder« aus.

Die Faszination, die der technische Automatismus auf uns ausübt, verweist auf Fähigkeiten der Selbst- und Fremdbewegung, der Selbst- und Fremdauffizierung, die wir schon früh erworben haben. Sie deutet auf die Fähigkeit hin, Umwelten gestalten und, weil wir in sie gut eingepasst sind, auf sie einwirken zu können. Haut und Umwelt, die Doppelpemphindung, Bewegung und Bewegtsein sind dadurch Urbilder für Magisches und Technisches.³

Die Haut und ihre Faltungen stehen für die Funktion unserer Sensibilität, multimodal und synästhetisch zu sein: Die Haut spürt Berührung, Druck, Schmerz, Wärme/Kälte, Ort, Richtungssinn mit- und aneinander, gleichzeitig und versetzt. Sie hat engste Beziehungen zu anderen äußere Reize aufnehmenden Organen (Ohr, Auge, Nase, Zunge, Atmung, Ausscheidung, Sexualität), zur kinästhetischen Sensibilität und zum Gleichgewichtssystem. Zeit- und Raumunterschiede werden gleichzeitig erfasst, getrennt und verschoben verbunden.

Die Haut atmet, scheidet aus und reguliert, transportiert, stirbt ab und regeneriert sich. Sie erhält Haut- und Muskeltonus aufrecht. Sie kombiniert Reizschutz und Berührungssensibilität. Zugleich kommuniziert sie, »zeigt« an. Sie nimmt auf und bemerkt, was andere Organe nicht spüren. Ihre Oberfläche und ihre Funktionen werden zudem mit Informationen und Teilen von innen und außen aufgeladen. Die Haut faltet ein, importiert, impliziert, kompliziert

und bildet dadurch neue Ebenen aus: »Sie wird libidinös, narzisstisch und sexuell besetzt. Sie ist Ort des Wohlbefindens und des Unbehagens. Sie verschafft uns gleichviel Schmerzen wie Lust (...). Ihre Nacktheit entspricht unserer Schutzlosigkeit, allerdings auch unserer sexuellen Erregbarkeit« (Anzieu 1996, 31). Sie zuckt mehr oder weniger immer, wenn sie berührt, stimuliert wird. Und sie ist mehr als sie selbst, Teil vielfältigster Umwelten und Bezugnahmen, hybrid, der erste Cyborg.

Die menschliche Psyche wird, so Anzieu, von Freud nicht tiefgründig genug verstanden. Oralität, Analität und Genitalität beruhen auf einer früheren Phase der Taktilität, die er das »Haut-Ich« nennt. Gehalten, getragen, gestreichelt werden, gesättigt werden, gestillt, berührt und angesprochen werden, gewiegt und besungen; bis hin zur Erfahrung des »seligen Badens im Fruchtwasser« (Pasolini): »Diese Erfahrungen führen das Kind allmählich zur Differenzierung einer Oberfläche mit einer inneren und äußeren Seite, d.h. einer Grenzfläche [Interface, frz.], die Innen und Außen differenziert und gleichzeitig das Gefühl eines umgebenden Raums entstehen lässt, in dem der Säugling quasi schwimmt. Das gleichzeitige Erleben von Fläche und Volumen vermittelt ihm die Erfahrung eines Behälters [contenant, frz.]« (Anzieu 1996, 56).

Die Erfahrung von Haut, Grenze, Abhebung bzw. Abscheidung und Differenzierung, von Grenze, Trennung, Verschiebung, von der »Kommunikation des Unterschiedenen« (Adorno) hilft dem Kind, innere und äußere Beziehungs-, Bewegungs- und Phantasieräume aufzubauen, erste Formen von Denken, Psyche und Sozialität. Sensorik, Motorik, Haptik und die Fähigkeit zu Spiel, Phantasie, Imagination und Denken entstehen miteinander, immer verkörpert und in Bezug zu anderen Verkörperungen und Sinnlichkeiten:

3 Gehlen (1978, Bd. 6, 155 f.): »Die magische Formel war sozusagen das Werkzeug für räumliche und zeitliche Distanzen.« In der »Resonanz auf den Automatismus (...) verstehen wir begriffslos und wortlos etwas von unserem eigenen Wesen.« Er entspricht der »Eigenkonstitution des Menschen (...) angefangen von der zielbewussten Bewegung des Gehens bis hin zu habitualisierten, rhythmischen Arbeitsgängen der Hand, die wir aus uns heraus objektiviert, von einer Maschine übernommen denken können.«

*Berührung/Massage und
Botschaft/Message verschmelzen,
affizieren sich, be-DING-en
ein-ANDER.*

4 »Die Berührung wird zur Botschaft [le massage devient un message].« Anzieu (1996, 59)

5 Laut Anzieu »beruht [das menschliche Denken D/F] auf drei Fundamenten. Der Haut, dem Großhirn und der sexuellen Vereinigung; analog zu den drei Varianten der Oberfläche: der Hülle, der Haube/Ausstülpung und der Tasche.« (ebd., 22)

Berührung/Massage und Botschaft/Message verschmelzen⁴, affizieren sich, be-DING-en ein-ANDER.

So entsteht die Psyche entlang der Erfahrungen der Haut und der Falte(n). Die Psyche ist eine Tasche, sie enthält Gutes oder Schlechtes, bildet Grenzflächen, die Barrieren errichten und Schutzräume bieten; und sie ist das primäre Aufnahme- und Kommunikationsorgan, eine Membran. Sie ist reizaufnehmende Oberfläche, auf der Zeichen der Beziehung zur Umwelt eingetragen werden.

»Denken heißt falten, das Außen in ein koextensives Innen verdoppeln.«

Gilles Deleuze

Auch das Denken ist Faltung⁵: Es bildet Taschen, Container, Begriffe und deren Felder aus; mit einer Fülle endo- und exobegrifflicher Beziehungen. Zugleich bildet es Grenzflächen und Ebenen aus, die Faltungen und Beziehungen ermöglichen. Deleuze/Guattari (1996) nennen sie die Ebenen der Immanenz (Philosophie), der Konsistenz (Wissenschaft) und der Komposition (Kunst). Das Denken als Grenzfläche ist Membran, zentrales Interface in der Beziehung zum Inneren und Äußeren, zum Anderen im Innen und Außen. Es ermöglicht bedeutungsvolle Beziehungen, Austauschprozesse, aber auch Trennung, Zeit, Momente der Nichtung und Beendigung.

Das Denken hat am stärksten die Fähigkeit bewahrt, wie die Haut zu sein: an einem Ort und zugleich an anderen Orten, die Möglichkeit, Doppelerfahrung, Affizierung ohne

Identität zu sein. Unendliche Differenz (Derrida 2004) und begrenztes Gedächtnis.

Das Denken nutzt Kräfte früher Synästhesien und früherer Erfahrungen von Gelingen und Überfluss: »(...) dass nämlich auf der anderen Seite der Hülle jemand [oder etwas D/F] unmittelbar und in einer Art ergänzender Symmetrie seine Signale beantwortet« (Anzieu 1996, 65).

Dieses Verhältnis muss keines der Identität, des Narzissmus oder der Entsprechung sein, sondern kann vielfältigste Weisen der Affizierung beinhalten. Ähnlich wie Mutter und Kind gegeneinander andere sind, geht es auch beim Denken um Prozesse gegensinnigen Austausches, gegenseitiger Beeinflussung, gegenseitiger Inkorporation.⁶ Das Äußere wird zum Inneren, das Innere zum Äußeren.

»Die Welt ist also zweimal gefaltet, in den Seelen, die sie aktualisieren, und nochmals gefaltet in den Körpern, die sie realisieren.«

Gilles Deleuze

Auch Medien bilden Hüllen, Container, Räume. Sie bilden Interfaces, Berührungs- und Schnittflächen aus. Sie transportieren und schichten um. Sie zeichnen auf und zeichnen ein, sie bilden Kommunikationsorgane aus, »Dritte Körper« (Theweleit 2007, Dornberg 2014), und stellen Verbindungen zu erweiterten Umwelten her. Sie schaffen, transformieren und ersetzen Bezüge und Grenzen. Sie spalten und trennen. Sie setzen unter Strom. Dabei befinden sich das Andere/der Andere und/oder das Medium auf je einer Seite der Grenzfläche, aber in einem

gemeinsamen Raum, einer etablierten Haut, einer immersiven Körperlichkeit und Sinnlichkeit: »Die gemeinsame Haut bindet sie aneinander, wobei die Symmetrie dieser Verbindung ihre zukünftige Trennung andeutet.⁷ Diese Verbindung ermöglicht (...) eine direkte Kommunikation beider Partner, eine gegenseitige Empathie, eine Identifikation durch Aneinanderhaften. Gemeinsame Leinwand, die Empfindungen, Affekte, Vorstellungen und Lebensrhythmen beider abbildet« (Anzieu 1996, 88).

Dabei kommt der Psyche, der Sinnlichkeit, der Umweltbildung die frühe Synästhesie und Multimodalität der Haut zu Hilfe. Alles bildet sich auf einer Fläche, auf tausend sich affizierenden Flächen, bzw. alles wird auf diese eingeschrieben, mit und durch diese verkörpert.

Die Berührungen der Haut und der Stimme gehen in Bilder, frühe Zeichnungen und Liebkosungen über. Töne, Musiken, Laute, Sprache werden gesprochen und zugleich auch in Haut und Trommelfell, die Wunderblöcke des Gedächtnisses, eingeschrieben. Abdrücke der Bilder, Schriftzeichen und Berührungen auf den inneren und äußeren Häuten, erste Höhlenmalereien. Auch Schrift- und Lautzeichen, Bild- und Wortvorstellungen falten sich ein, Tätowierungen der Kontakte mit inneren und äußeren Umwelten, von Begegnungen und Abrissen. Materialität der Schrift überhaupt.

»Der eigene Körper und vor allem die Oberfläche desselben ist, wie jedes Medium, ein Ort, von dem gleichzeitig äußere und innere Wahrnehmungen ausgehen können« (Freud, nach Anzieu 1996, 113). Diese »Bipolarität der Berührung« (ebd., 114) wird zum Objekt aktiver Untersuchungen. Wenn Freud resümiert, »das Ich ist vor allem ein körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst Projektion einer Oberfläche«

6 Der Psychoanalytiker Brazelton spricht – so Anzieu – von »*doppeltem Feedback wie eine Hülle*«. Anzieu (1996, 80). Denken hätte so auch den empathischen/pathischen Aspekt »*Mothering envelope*« zu sein und aktiv-handlungsbezogene Aspekte gegenseitiger Kontrolle: »*Control envelope*«. Anzieu (1996, 80).

7 Handys mit permanenter Erreichbarkeit des Besitzers und dem www, Facebook, E-Mails suggerieren eine Hülle ohne Trennung, ohne Zeit, ohne Ferne.

Wie der Wunderblock sich einschreibt und abzieht, so arbeitet jede Haut, jedes Medium, jedes Gedächtnis rhythmisch, doppelsinnig, fragil, offen gegenüber Besetzungen beider Seiten.

(nach Anzieu 1996, 114), dann entwickelt er damit nicht nur eine Theorie des Ichs und der Psyche, sondern auch eine ihrer Umwelten und Medien, die ebenfalls körperlich sind und Spiele zwischen Oberflächen und Tiefen aufbauen.

Wie der Wunderblock sich einschreibt und abzieht, so arbeitet jede Haut, jedes Medium, jedes Gedächtnis rhythmisch, doppelsinnig, fragil, offen gegenüber Besetzungen beider Seiten.

Bleibt zu bestimmen, wie Taktilität, Akustik und Visibilität sich zueinander verhalten und anordnen. »Das Haut-Ich ist das originäre Pergament, das wie ein Palimpsest die durchgestrichenen, weggekratzten und dann überschriebenen Entwürfe einer ursprünglichen präverbale Schrift aus Hautspuren konserviert« (Anzieu 1996, 140). Jedes Medium, jeder Mediengebrauch arbeitet wie eine solche Hülle, ein solches Gedächtnis, ein solcher Container, der immer neu Häutungen, Erfahrungen zulässt, ein- und auf-schließt, faltet.

Die Geschichte der Psychoanalyse ist eine der Medialität. Ihr Weg führt von der Hypnose und ihren vielfältigen Berührungen zum Wort, bei dem das Handauflegen und der Blickkontakt verschwinden und nur noch die ›freie Rede‹ ohne Berührung das ›Medium der Wahl‹ darstellen und Heilung erzielen soll.

Heute weiß man, dass die Herstellung einer emotional-akustischen Hülle wie eine taktile Hülle wirkt und insbesondere bei sogenannten ›früh gestörten‹ Patienten* Defizite der Entwicklung ausgleichen kann. Die ›emotional korrigierenden Erfahrungen‹ im Rahmen der Psychotherapie arbeiten mit der Synästhesie von Wort, Bedeutung und Körperlichkeit. Worte, Gesten, Töne können berühren und bewegen, neben und durch die Bedeutung hindurch, manchmal wirken sie sogar gegen diese und völlig neben ihr. Symbolische und taktile Realitäten affizieren sich gegenseitig. Anzieus »multisensorische Räume« (ebd., 202).

Die Haut als Körperhülle ist nicht nur Zeichen der medialen, sondern auch der technischen Existenz. Die Haut transportiert Ionen, Strahlen, mechanische und taktile Reize, leitet sie in andere

8 »Der Patient kann im Sitzen behandelt werden, was das Sehen, die Körperhaltung, die Mimik und die Atmung in den Dialog miteinbezieht: das Verbot zu sehen ist aufgehoben, das Berührungsverbot bleibt erhalten. Die psychoanalytische Arbeit bezieht sich nicht mehr auf die Deutung der Phantasmen, sondern auf die Rekonstruktion der Traumata, und die Einübung mangelhaft ausgebildeter psychischer Funktionen; diese Patienten brauchen die Introjektion eines hinreichend umfassenden Haut-Ichs, einer Gesamtoberfläche, auf deren Hintergrund die erogenen Zonen dann als Figuren entstehen können.« Anzieu (1996, 185)

Regionen (Nerven, Gehirn) und Seinsbereiche (Psyche, Bewusstsein) um, faltet und transformiert sie. Anzieu spricht von der »Körperhülle als einer Übergangswirklichkeit (...) zwischen der Zellmembran (die die Informationen über die fremden oder nicht fremden Eigenschaften der Ionen empfängt, sortiert und weitergibt) und der psychischen Grenzfläche [»Interface«, frz.], dem System Wahrnehmung-Bewusstsein des Ich.« (ebd., 141). Die Haut unterscheidet zwischen fremd und nicht-fremd und stellt diese Unterscheidung infrage, verändert sie/sich, stößt sich ab, bildet Tätowierungen, Gedächtnisse, Wunden, Allergien und Zeichen aus. Sie fängt an zu zeigen, zu verbinden, zu sprechen.

Zuletzt ist auch an andere Häute zu denken, andere Ausstülpungen, Ein- und Ausfaltungen auf anderen Maßstabs- und Wirkebenen: Freundschaften, Familien, gesellschaftliche Gebilde, Lufthüllen, Atmosphären, Sonosphären, Ökosphären und Mediosphären. Politisch sein, biologisch sein, medial sein und politisch werden, biologisch werden, medial werden gehören zusammen, gehen ineinander über. Wie wollen wir sein, wohnen, atmen, lieben, unsere Sinnlichkeit erfahren, arbeiten, genießen, denken? Welche Häute und Hüllen bilden wir, wollen wir ausbilden?

Mit den Worten Anzieus gilt deshalb auch: »Grenzen wiederherzustellen, Beschränkungen wieder einzuführen, bewohnbare Gebiete, in denen es sich leben lässt, festzulegen, sind vordringliche psychische und soziale Aufgaben; Beschränkungen und Grenzen, die gleichzeitig Differenzierung und Austausch zwischen den auf diese Weise abgegrenzten Bereichen (wie die Psyche, das Wissen, die Gesellschaft, die menschliche Natur sie darstellen) ermöglichen« (Anzieu 1996, 19).

Die Haut wird politisch, ökologisch. Unser Aussen ist innen, unser Innen außen.

Nachbesprechung Peau/Pli

*im Theatercafe Freiburg am 7. Mai 2012**

Graham Smith, Georg Hobmeier,
Daniel Fetzner, Martin Dornberg

* zwei Tage im Anschluss an die Performance – gekürzte und redigierte Fassung

Georg Hobmeier: Es ist klar, dass Kunst eine soziale Wirkung haben kann. Aber wir haben Kunst eher als intellektuelles Werkzeug verwendet. Nicht, um böse andere Leute auszuschließen, sondern einfach, um auf einem entsprechenden Niveau Dinge zu behaupten, die eine gewisse Vorbildung voraussetzen.

Ich glaube, das wurde auch genauso in der Öffentlichkeitsarbeit für diese Performance vermittelt. Und ich glaube auch, das Publikum, das da war, besaß diese Vorbildung. Wir haben uns ja nicht an ein Publikum gewandt und verkündet: »Hier geht's um Haut, lasst uns die Welt begreifbar machen.« Die Öffentlichkeitsarbeit hat da hinsichtlich der Grundbehauptungen ein Level vorgelegt, wo dann nicht der Fischerhutmann von Gegenüber am Fenster steht. Ich denke nicht, dass bei der Performance jemand war, der sich irgendwie ausgeschlossen fühlte. Man konnte ja auch dem »Physischen«, also dem Ball, folgen, ich war ja eher der Mann fürs Geistige und den Strom.

Graham Smith: Ich glaube auch, dass die Leute, die das Philosophische nicht verstehen konnten, die Wahl hatten, dem Ball zu folgen. Weil es einfach ein ganz klares Bild ist.

Daniel Fetzner: Es haben sich ja relativ viele für das spektakuläre Bild und für die Straße entschieden. Ich hätte erwartet, dass mehr Zuschauer in die selbsttherapeutische Höhle gehen würden, aber die wussten ja nicht, dass es mit den Elektroden auch drastisch werden kann. Graham, du bist gleich hochenergetisch mit dem Ball losgelaufen, und der hat sich ja dann mehrfach »gehäutet«. Am Anfang, als wir dich auf- und Energie reingepumpt haben,

war das eine Metapher, ein konzeptionelles Etwas. Damit rollst du auf die Straße raus und plötzlich war das etwas Anderes. Ich glaube, das Objekt hat sich mehrfach verändert, gefaltet. Manchmal war es freundlich, manchmal feindlich, mal aggressiv. Wie hast du das erlebt? Gab es Phasen?

Graham Smith: Am Anfang war ich eher mit Georg beschäftigt. Im Ball dann erst nur mit Technik: Bloß das GPS nicht vergessen und die Kamera gerade justieren. Alles klar. Georg hat mich geschubst, ich hab's gemerkt und bin gleich los. Und ab dem Moment, in dem ich aus dem Gate gegangen bin, war das etwas ganz anderes als in der Probe, wo ich nur so einen dämlichen Zwei-Meter-Kreis hin und her bewegt habe, um zu gucken, wie das Instrument reagiert. Und dann: Wo gehe ich hin? Ich hätte das auch ganz anders machen können. Es ging eher um mich und den Ball, aber ich war dennoch auf Feedback und Begegnung gepolt. Und das heißt, ich beschäftige mich zuerst mit einem Ding, um dann den Fokus zu ändern und mich dann schnell dem nächsten zuzuwenden. Deshalb bin ich auch relativ oft gerannt, glaube ich, weil ich dachte, bevor ich den Faden verliere, will ich durch dieses Fenster.

Daniel Fetzner: Also nimmst du das als Fenster wahr?

Graham Smith: Man hat zu viel, auf das man sich konzentrieren muss. Man hat keine gute Sicht auf den Bordstein oder Hindernisse oder Autos, die plötzlich kommen, oder ein Kleinkind, das den Weg kreuzt. Man hat innen auch

eine sehr seltsame Akustik und ist eigentlich nur hoch konzentriert: Okay, das sieht aus, als sei es ein Interface, bei dem ich mich andocken kann. Sei es eine Blume oder ein Mensch. Zwei Menschen, die sitzen am Tisch. Würden sie ein Messer rausnehmen und versuchen, mich zu stechen, oder was ist das? Die beiden am Tisch waren dann total nett und sehr lustig. Auch die zwei im blauen Auto waren lustig unterwegs, aber die im weißen ziemlich aggressiv. Das war dann irgendwann, relativ schnell, etwas zwischen total existenzieller Begegnung und Theater. So, es gibt hier was, aber was kann ich damit machen? Es folgte immer eins nach dem andern und dann das Genießen – und ich war sowas von abgeschottet von der ganzen Gruppe, bis auf die Fußballspieler – das war ein echt krasses »rude awakening«. Dieses weiße Auto, das hat mich beeindruckt. Und dann die Kinder am Ende. Das waren zwei Momente, wo ich dachte: »Okay, ...«

Daniel Fetzner: ... die Grenze ist erreicht.

Graham Smith: Ja, schon. Gefahr – keine Ahnung.

Martin Dornberg: Was hast du von Georg mitbekommen?

Graham Smith: Leider sehr wenig. Akustisch sehr wenig. Weil jedes Atmen von mir tausend Mal im Echo [über die Skype-Verbindung] geloopt wurde. Und jeder Fußschritt »pumm pumm«. Ich kenne seine Stimme, aber ich konnte kaum ein Wort verstehen.

Georg Hobmeier: Das hätte man akustisch ganz anders abnehmen müssen. Da hätte man ein

Richtmikrofon und die Boxen entsprechend ausrichten müssen. Selbst dann hätte man eine sehr knifflige Feedbackproblematik am Hals gehabt.

Martin Dornberg: Wie hast du, Georg, es erlebt, oder wie siehst du eure Beziehung? Hast du irgendwas mit Graham und diesem Ball anfangen können? Du hast ja erzählt, du hast relativ wenig mit diesem Bild interagieren können oder wollen.

Georg Hobmeier: Also für mich war das wie ein Fenster in eine andere Welt, auch was die Energie angeht. Es hatte einen rituellen und meditativen Charakter. Von der Atmosphäre her, auch durch diese Elektroden, die mich so zucken lassen haben, hatte es gewisse Berührungspunkte zu Voodoo oder Schamanismus; dieses Obsessive, dass da irgendwas aus mir nach außen dringt. Begleitet durch das ganz stark physische Element der Fußwaschung und Grahams Bewegung in der Kugel, die ja im wahrsten Sinne des Wortes getrieben wirkte. Ich saß dann auf dieser Couch, habe mich durch nichts erschüttern lassen, obwohl diese Erschütterungen in mir gearbeitet haben, aber es hatte eine unglaubliche Ruhe, während Graham das Gegengewicht bildete.

Das war eine ganz andere elementare Energie. Man sah Licht, Luft und Bewegung und einen ständigen Fluss, während bei mir alles schon sehr statisch war, und dann drangen Worte aus mir heraus. Ich habe die auch sehr gesetzt gesprochen, mich mit denen schon fast auf einer Geschmacksebene beschäftigt und habe sie in mir klingen lassen. Ich habe mir den Text zuvor absichtlich nicht zu genau

durchgelesen und analysiert, um ihn in dem Moment zu entdecken. Es hat eigentlich gut funktioniert, das war nicht nur reine Faulheit, naja, vielleicht ein bisschen.

So entstand ein authentisches Interesse, und ich konnte diese Worte dann irgendwie auch nicht nur in mir aussprechen, sondern ich konnte sie auch spüren, während ich mich gleichzeitig mit meinem Körper beschäftigen musste. Und das war eine Blase für sich – all diese unterschiedlichen Beschäftigungskreisläufe: Ich und mein Körper, ich und mein Text und die Elektroden. Und Graham hatte dann fast schon eine symbolische Ebene. Also, hier sitzt man, hier vorne reflektiert man, hier bearbeitet man seinen Körper ganz langsam und manuell, während dort der Körper kometenartig in der Gegend herumschießt, alles in seiner eigenen Blase.

Martin Dornberg: Hast du Graham gehört?

Georg Hobmeier: Ich hab ihn gehört, aber das war eher eine rauschende Schleife. Manchmal habe ich ihn wahrgenommen, auch für den Zuschauer ersichtlich, um irgendwie deutlich zu machen, dass ich seine Existenz nicht leugne, sondern bemerke, da befindet sich ein Mensch, aber ich konnte in keine Interaktion im eigentlichen Sinn eintreten. Ich bin immer mehr in die Beschäftigung mit meinem eigenen Fuß eingetaucht und dadurch auch immer weiter von ihm abgerückt. Also dieser Fuß hat mich auch wirklich interessiert – da sind wir wieder beim Genuss. Es ist ja auch eine total genussvolle Tätigkeit gewesen. Fußwaschen und sich dabei beobachten lassen. (lacht)

Daniel Fetzner: Das hat ja auch manchen Zuschauer provoziert. Man hat dir genüssliche Selbstbezogenheit vorgehalten, zu wenig Kontakt. Aber wenn ich dich jetzt reden höre, warst du sehr wohl in und an dem Bild von Graham [via Skype im Finkenschlag], ohne dass du dich da sichtbar hinwenden musstest.

Georg Hobmeier: Ich hab das schon wahrgenommen. Aber ich fand die Beziehung zwischen Text und Fuß interessant. Text und Fuß haben wirklich miteinander kommuniziert. Durch mich.

Martin Dornberg: Das ist ein wichtiges Anliegen mit dem Text. Da ist anscheinend eine Hülle, ein Sinn entstanden. Wie war das mit dem Text und dem Fuß, wie ging das zusammen?

Georg Hobmeier: Das ging gut zusammen, weil diese beiden Elemente eine Distanz zueinander hatten, sich aber manchmal auch überschneiden oder berührten. Es gab eine Spannung zwischen den beiden Sachen, und das fand ich interessant. Es waren ja recht willkürlich angeordnete Texte. Ich habe da nichts ausgesucht, aber es gab eine gewisse Dramaturgie der Tätigkeiten. Das Faszinierende waren diese Berührungspunkte, an denen die Ebenen doch immer wieder zusammenfanden. Text und Fuß. Darauf hätte sich der nörgelnde Zuschauer eben einlassen müssen. Für mich war das relativ eindeutig. Es waren ja auch sinnliche Handlungen, das war spürbar, und es gab Leute, die das positiv honoriert haben, oder?

Daniel Fetzner: Ja, die gab's auch.

Georg verabschiedet sich, muss zum Bahnhof.

Martin Dornberg: Graham, du hast gesagt, du warst etwas einsam in der Bubble. Manchmal total einsam. Deine einzige Waffe ist der Ball. Und du gehst in die Interaktion, aber mit Georg, sozusagen deinem Alter-Ego, kannst du wenig bis gar nicht kommunizieren. Du hättest dir wahrscheinlich eine Nachricht, Kontakt, Schutz, irgendwas in die Richtung gewünscht. Aber da kam wenig. War technisch wenig möglich, oder konnte dein Gegenüber aufgrund der Dichte der Beanspruchung durch die Haut, die Lesung und durch die Waschung nicht so mit dir in Kontakt treten? Manche haben dich als verletzlich, einsam, um Kontakt bemüht, aber auch als »ausgesetzt« erlebt.

Daniel Fetzner: Also eine gewisse Hilflosigkeit und Überforderung. Nach vier Minuten hast du dich dann einmal hingesezt und kamst kurz zur Ruhe.

Graham Smith: Zwei Mal: Einmal habe ich mich hingelegt und einmal bin ich in den Brenneseln gesessen. Aber ehrlich gesagt glaube ich, es wäre besser gelaufen, wenn mir niemand gefolgt wäre. Sobald ich den Druck als Darsteller habe, das kriege ich nicht weg, ich bin einfach zu lange im Geschäft.

Daniel Fetzner: Du warst auf der Bühne?

Graham Smith: Ja, das ist furchtbar.

Daniel Fetzner: Also nicht für dich?

Graham Smith: Ich war eigentlich wirklich nur

bei mir, bis ich dieses kleine Mädchen umgestoßen habe. Ich hab's gespürt ...

Daniel Fetzner: Das war der Kontakt mit der Welt.

Graham Smith: Ich hab's gehört, also erst »Fummp« und dann »Wähh«, und dann dachte ich: Okay, ich habe gerade jemanden angerempelt.

Daniel Fetzner: Du bist dann aber direkt weiter.

Graham Smith: Ja, ich wollte mich nicht damit beschäftigen, ich hätte mich auch umdrehen und versuchen können, sie zu versöhnen, aber ich wollte eigentlich nur meinen Weg gehen. Ich wollte mich gar nicht mit den Zuschauern beschäftigen, was vielleicht auch blöd ist.

Daniel Fetzner: Was ist in dem Moment passiert? Du warst bei dir, bis das passiert ist – und dann? Dann warst du auf einmal in der Aufführungssituation drin.

Graham Smith: Dann habe ich versucht, durch die Kugel zu schauen und wahrzunehmen, was vor mir liegt. Zuerst war da nichts, deshalb bin ich, glaube ich, gleich gerannt. Ich wollte ein bisschen Abstand haben.

Martin Dornberg: Ganz kurz noch eine Frage. Hattest du am Anfang ein Ziel?

Graham Smith: Ja, ja.

Martin Dornberg: Ganz stark, oder? Auch den Wunsch: »Ich möchte näher hin zu den Menschen«?

Graham Smith: Ich wusste nicht, ob ich rechts oder links gehen würde. Ich wusste, dass rechts ein Kinderfest stattfindet und links ein Fußballplatz liegt. Rechts habe ich dann gesehen, wie Kinder Bierbänke aus dem Park trugen. Da dachte ich, das will ich gar nicht versuchen, wenn die Bierbänke raustragen, dann sind da bestimmt zu viele Menschen und das würde nicht funktionieren.

Martin Dornberg: Aber da war das Begehren oder der Wunsch, in der Kürze der Zeit – auch hier das Thema des Zeitdrucks – zu diesem Platz zu wollen?

Graham Smith: Ja, zum Endpunkt.

Martin Dornberg: Ist dann gerade der Endpunkt wichtig? Du hast ja am Tag zuvor diese sehr intensive Geschichte mit den Kindern gemacht [ein ganztägiges Fest und Tanzprojekt an einer Schule]. War dir bewusst oder war das Teil deines Plans, die Kinder zu treffen oder zum Fußballplatz zu gelangen?

Graham Smith: Keines von den Kindern auf dem Fußballplatz war in meinem Projekt. Aber ich kannte manche von derselben Schule durch ein anderes Projekt. Das war aber nicht entscheidend. Auf meinem Weg gab es erst mal diesen Garten, dann kam als nächstes das blaue Auto und dann gleich danach ein Typ, der vorbeigelaufen ist, und ich bin ihm ein bisschen gefolgt, um ihm wirklich Angst zu machen. Ich wollte, dass er sich umdreht, dass er mich wirklich wahrnimmt. Aber er ist einfach nur weggerannt, und ich bin wieder auf die Straße gegangen.

Daniel Fetzner: Du wolltest gesehen werden?

Graham Smith: Ja, ich wollte wirklich mit Leuten in Kontakt treten. Um mit ihnen zu reden, um meine Textzeilen loszuwerden, aber das ist auch so eine Sache. Wenn jemand draußen ist und ich spreche mit ihm, muss ich relativ laut sprechen. Und das ist auch ein sehr schwerer Satz, ich kam mir dämlich vor. Das ist auch eine reine Provokation, in so einer Bubble intellektuelles Zeug in ein Fenster zu schreien. Da denkt der: »So, jemand in Unterhosen. Was hat der für einen Knall? Ich will nichts damit zu tun haben.«

Daniel Fetzner: Dann hat sich die Bubble zunehmend von Innen beschlagen. Als du dann mit den Kindern auf der Wiese warst, war das Sichtfeld schon sehr eingeschränkt.

Graham Smith: Ja, ich konnte sehr wenig sehen. Ich hab dann wieder versucht, diesen ruhigen Moment herzustellen, wie mit diesen zwei Typen am Tisch, aber dadurch, dass es am Ende auf dem Fußballfeld keinen Stuhl gab, der mich gebremst hätte, rollte ich immer weiter nach vorne. Ich habe versucht, ruhig zu stehen, aber das war natürlich eine Provokation. Ich stand in der Mitte, hab versucht meine Hand vom Ball zu nehmen, aber musste natürlich auch einen Schritt nach vorne machen, der Ball geht ein Stück voraus vor meine Hand, und da hat Hassan den Ball touchiert. Er hat mich angeguckt und ich bin auf meine Knie gegangen und dachte, wenn ich meinen Fuß nach hinten ausstrecke, if I stretch my back out and then reach to the front, dann bin ich counterbalanced und kann seine Hand berühren. Wir hatten

intensiven Augenkontakt, und ich dachte, wenn es mit Hassan gut geht, dann könnte das eine sehr schöne Szene sein. Er hat dann leider die Entscheidung gefällt, mich zu treten, mich zu schlagen, oder was auch immer.

Daniel Fetzner: Er hat gesagt: »Leute, Platz hier«, hat sich einen Korridor geschaffen, Anlauf genommen und ist reingesprungen.

Graham Smith: Ja, ab diesem Moment wurde ich hin und her geschubst und meine Wahrnehmung in diesem beschlagenen Ball wurde zunehmend chaotisch. Dann hab ich einfach richtig aggressiv mit den Füßen dafür gesorgt, dass auch der Ball hin- und hergeschoben wird, damit ich mir ein bisschen Platz schaffen konnte. Das hat den aber nicht beruhigt, sondern eher aufgeregt, dann bin ich in so eine Art Wrestling-Sprawl gegangen – Schwerpunkt nach unten, Beine so breit wie möglich und das hat funktioniert. Zumindest für etwa 20 Sekunden, bis die sich auf einer Seite organisiert hatten, und plötzlich war das Ganze echt scary. Sie schaukelten mich heftig hin und her, und ich dachte: Das wird schlecht enden.

Martin Dornberg: War das nach dem Kick von Hassan? (Bejahen) - Also den Kick von Hassan hat Graham noch verarbeitet.

Daniel Fetzner: Warum hast du dann den Ball verlangsamt? Wolltest du sie beruhigen?

Graham Smith: Ich dachte, ich muss mich diesen Kids mal groß zeigen. Also habe ich den Ball zuerst hin- und hergeschoben, ich wollte Platz haben, und das hat nicht funktioniert. Und ich

dachte, ich bleib mal tief, so dass mich stabilisieren kann. Sie haben das wahrscheinlich als eine Art Einladung oder einen Wettbewerb angesehen und versucht, mich umzuschubsen. Und dann haben sie irgendwann gewonnen, und das ist dann der Moment, wo der Sauerstoff, glaube ich, ein bisschen gering war oder ... keine Ahnung. Irgendwann bekam ich einen Adrenalinstoß und habe ruckartig entschieden zu fliehen. Inzwischen war auch die Kamera abgefallen, und ich musste beide Aktionen auf die Reihe kriegen: Die Kamera wieder hinstellen – ich wusste nicht, wie ich diese scheiß Kamera wieder auf den Ball kriege – und wegrennen, und dann ist Schluss mit diesem ganzen schmerzvollen Zeug.

Daniel Fetzner: Und warum wolltest du nicht an dem Punkt Schluss machen? Hattest du das Gefühl, die Aktion jederzeit beenden zu können, oder hattest du auch Angst?

Graham Smith: Ich hab das Gefühl gehabt, ich brauch erst mal Platz. Platz für mich, damit ich zu einem Ende kommen kann. Ich hab nicht damit gerechnet, dass sie mir wirklich folgen. Bin davon ausgegangen, dass die denken: »Okay, er rennt weg, spielen wir weiter Fußball.« Aber die kamen hinterher, und das hat mich ein bisschen überrascht.

Daniel Fetzner: Du hast ganz laut geschrien. Warum?

Graham Smith: Ich weiß nicht, wieso. Ich glaube, das war ein theatralisches Moment. Es war kein echter Angstschrei, eher so ein »Ich will weg«-Schrei.

Daniel Fetzner: Kurz vor dem Sprung der Schrei.

Graham Smith: Ja, den ganzen Weg glaube ich.

Daniel Fetzner: Du rennst, schreist – und warum der Sprung?

Graham Smith: Ich hab's tausend Mal angeschaut, es ergibt keinen Sinn, dass ich im Lauf springe und dann eine Rolle mache. Ich glaube, ich kam wieder zu dieser Kreuzung und wollte eigentlich Tempo rausnehmen und mich entscheiden, welche Richtung ich einschlage. Ob ich zurück zum Finkenschlag oder zu dieser kleinen Kinderveranstaltung gehe. Aber dafür musste ich langsam sein. Und so weit ich weiß, hat es mich dann beim Entschleunigen nach vorne katapultiert.

Martin Dornberg: Aus unserer Perspektive sah die Situation so aus: Du bist in dem Ball und machst eine Rolle. Wenn du dich im freien Feld abrollst, verteilt sich die Kraft von deiner Schulter auf den Po. Hier ist dein Po allerdings durch die Hülle der Bubble gebremst worden, so dass dein gesamtes Gewicht ausschließlich auf deiner Schulter lag. Du rollst dich ja als Tänzer Milliarden Mal ab und dir ist nie etwas passiert, aber ich glaube, das war das Problem: Du warst nicht im freien Raum, sondern in dieser Bubble.

Daniel Fetzner: Und wahrscheinlich dachtest du in dem Moment intuitiv, du seist im freien Raum. Du hast die Rolle so oft gemacht, dass du reflexhaft gesprungen bist, das hat ja auch etwas Befreiendes.

Martin Dornberg: Du bist auf eine Bewegung im freien Raum geeicht. Ortszeichen und Zeitzeichen sind dort anders, sagt Uexküll. Du siehst vielleicht sogar den Boden, aber dein »Sehraum« (Uexküll 1973) ist auf eine andere Umwelt bezogen.

Graham Smith: Das ist wirklich ziemlich verwirrend. Es ist, als würde man aus einem Fenster nach draußen gucken, und es hat wirklich etwas mit Körperkontrolle zu tun, Körperbeherrschung. You judge a movement for something that is not there.

Martin Dornberg: Ja das würde Uexküll genauso sagen. »You judge a movement for something that is not there.« Normalerweise beurteilst du eine Umwelt, an die du gewohnt bist, anhand von Körpergedächtnis, Antizipation, Gewohnheit, Training, ...

Graham Smith: Just simply because there is a huge range of motion that is not present from frame to frame.

Daniel Fetzner: Im Ball befand sich dann ja nicht mehr so viel Luft, und er war auch nicht mehr richtig rund. Die Topologie deiner Umwelt hat sich verändert. Man sieht das, wenn die Kinder auf ihn springen, da entsteht ja jedes Mal Druck, da geht mehr Luft raus und dann war der schon eher elliptisch. Aber die Weitwinkelkamera im Innern täuscht sowieso komplett, als wäre das ein Ball mit drei Metern Durchmesser. Dabei war deine Kinesphäre ja äußerst limitiert und eng. (Zustimmung)

Mich interessieren noch zwei Dinge. Da waren kleine Jungs mit Luftpistolen auf der

Straße, während ich mit der Kamera hinter dir her lief. Die fragten: »Was machst du da?« Und ich meinte: »Wir spielen. Wollt ihr mal drauf-schießen?« Und die dann: »Ja, wirklich?« – »Ja, könnt ihr machen.« Die haben sich natürlich richtig gefreut, und ich hab gefilmt, wie sie auf deinen Ball ballern. »Getroffen!«, rief der eine. Das hat eine Passantin mitbekommen und sich über meine Aufforderung geärgert. Ich bekam im Nachhinein auch Zweifel, besonders wenn man den Ausgang der Geschichte kennt. Es ist insgesamt zu viel Energie reingelaufen, von dir, von uns, von den Kindern auf dem Fußballfeld etc. Trotzdem würde ich es wieder so machen, den Kindern diene das ›Ballern‹ der Kontaktaufnahme. Mal schauen und testen, was das für ein eigenartiges Mensch-Ball-Irgendwas ist.

Graham Smith: Ja, es ist eine Arm-Extension.

Daniel Fetzner: Ja, extension of the body. Die wollten dir nicht weh tun und können da sehr wohl unterscheiden. Hassan, der sagte »Frei-machen, ich springe«, war da um einiges härter. Der wollte dich sicher nicht verletzen, aber er wollte provozieren.

Mich würden aber noch die Innensicht und das Selbstverständnis als Objekt interessieren. Am Anfang, aufgeladen, Zeichen, Konzept, Metapher ...

Graham Smith: Für dich, für mich nicht. Gar nicht. Von unserem ersten Gespräch an, seit dem mich dieses Projekt wirklich interessiert hat, als es noch ein LKW war [das Projekt war zuerst wie bei *PickUp* auf einer LKW-Ladefläche geplant], – da war mir total bewusst, wie gefährlich das eigentlich ist. Es war völlig klar,

was alles schief gehen könnte und worum es eigentlich geht. Ich hab mich gefreut, dass es der Ball war – ...

Martin Dornberg: Was haben wir dir vorgeschlagen?! What did we do?!

Graham Smith: Ja, ich steh auf so was. Gerade diese Gratwanderung. Ich war erleichtert, dass ich im Ball mehr Kontakt zur Außenwelt haben würde. Beim Ball war ich echt in einer Monade, die so durch die Gegend geht, aber wirklich nur mit einem Fenster. Es ging wenig um meine Haut und mehr um diese Art von Tentakel sensory perception/reception: »Wie kann ich bei dir andocken?« Wenn ich zu dir renne und stoppe und wir gucken uns an: Drehst du dich weg, oder kommst du nah ran, lächelst mich an, oder ... Also wie sucht man eigentlich Kontakt mit Menschen? Und deshalb bin ich wahrscheinlich auch von Objekt zu Objekt gerannt. Ich hab wirklich die konkrete Begegnung mit Leuten, die nix davon wussten, gesucht, und nicht mit Zuschauern.

Daniel Fetzner: Deine Rolle war ja nicht so richtig klar. Bist du nur für dich unterwegs? Ist es dein Streifzug? Ist es der Streifzug des Finkenschlags?

Graham Smith: Sagen wir es anders: Ich dachte, es war klar für mich. Dass es mein alleiniger Streifzug wäre. Aber als plötzlich zwanzig Leute um mich waren, hat das mein Konzept völlig gesprengt.

Martin Dornberg: Ja, das ist verrückt, weil es ein praktisches und ein theoretisches Problem

ist: Für wen führt man auf? Was dokumentiert man? Nehmen wir an, ich hab Sex mit meiner Frau, und die Kamera ist dabei – ich könnte das nicht ausblenden. Ich würde wahrscheinlich sofort stereotyper werden. Irgendwie ist es ... another thing. Und interessant ist ja, dass auch Georg mit der Performance – »er muss ein Schauspiel machen, er muss performen, die Kameras sind da« – sich anders verhalten hat. Er konnte möglicherweise nicht so stark sagen: »Hey, hier ist Georg. Hey, where are you Graham? What's going on?«

Daniel Fetzner: Aber das ging auch von Georg selbst aus, er hat wirklich Fußpflege betrieben. Irgendwie war ihm egal, ob da zwei oder zwanzig Leute zuschauen. Das war ihm echt egal und er hat das durchgezogen.

Graham Smith: Ja, ich kenne Georg mittlerweile, auch als Darsteller. Das macht er wahnsinnig gut. Auf der Bühne provoziert er mit seiner Arroganz, wunderbar. Ich glaube nicht für einen Moment, dass er die Zuschauer wirklich ausgeblendet hat. Georg allein mit ein paar Kameras da an der Wand, das wäre völlig anders geworden. Der echte Georg ist ein tausend Mal netterer, lieberer Mensch als der Georg auf der Bühne. Der Georg auf der Bühne ist eine Sau. Er ist eine echte Rampensau ohnegleichen. (lacht) Was theatral super ist. Ich hab auch genug Bühnenerfahrung und versuche die Leute auszublen- den. Aber wenn ich ehrlich bin, dann war das nicht der Fall. Ich hätte lieber mehr Kontakt zu Georg gehabt, nur für mich, weil ich da so mutterseelenallein war. Und ich hab immer nur »Blwalklerjkwl« (imitiert unverständliches Gebrabbel) gehört. Und immer dieser

metallische Klang von diesem Ball. Auch ohne Elektronik ist es total scharf. Ein sehr eigenartiger Ton, auch meine Stimme beim Atmen. Oder der Text, das endlose metallische Echo meiner Stimme. Das kommt einem wahnsinnig künstlich vor. Deshalb sage ich, the ball is like an armor und dieser Organismus-Text, den ich hatte [das Plessner-Zitat], das war auch wie eine Waffe. Der Ball selbst war vielleicht doch keine Waffe. Ich war nicht eine Waffe, sondern mein Mini-Text, und als ich merkte, dass dieser Textfetzen ineffektiv ist, also als Waffe oder Kontaktorgan, weil es niemand verstehen konnte ... Ich hätte auch »Gah gah gah gah« sagen können. Das hätte den Leuten in Haslach wahrscheinlich sogar noch mehr gesagt. »Er stottert, was hat er für ein Problem?«

Martin Dornberg: Aber dieser Satz ist als Zeichen mit Bedeutung nicht wirkungsvoll, letztlich kein Zeichen, ohne Bedeutung.

Daniel Fetzner: Wenn man ihn kannte, hat man ihn verstanden. Ich kannte den Satz, ich hab ihn verstanden.

Graham Smith: Er steckt voller Verzweiflung. Und inszenatorisch gesehen: Einer sagt diesen Text – »Als Ganzes ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens« – und rennt immer nach vorne ...

Daniel Fetzner: Der Text will raus, durch deinen Körper, über die Stimme.

Graham Smith: Und er rennt nach vorne und sein Umfeld ändert sich nicht. Also von drinnen ist das so. Ich renn nach vorne und mein Umfeld

verändert sich gar nicht. Es ist immer noch so. Dieser Satz war, glaube ich, letztendlich ineffektiv – das ist gar kein Vorwurf, ich beschreibe das bloß. Inszenatorisch gesehen hat das auch eine Wirkung, diese Hilflosigkeit. Da rennt einer immer weiter, die Umwelt verändert sich wie ein Fenster, aber die Umwelt innerhalb der Bubble nicht. Er hat auch nur diesen einen Satz, und es ist reine Verzweiflung. Ich hab das Verzweifelte nicht gespielt, ich hab es gespürt. Und ich bin da mitgegangen, sozusagen. Also ich hab eigentlich gar nichts gespielt an dem Tag. Ich hab mich einfach mitreißen lassen, mit allen Erfahrungen.

Martin Dornberg: Im Grunde genommen haben wir ein total polarisiertes Bild. Georg ist die Bühnensau, pflegt seine Haut. Onaniert, rubbelt. Er weiß, dass die Zuschauer da sind, aber es ist ihm egal. Aber er weiß auch um die Wirkung. Du andererseits bist verletzlich, willst Kontakt, willst Hautkontakt, hast ihn aber nicht. Du bist allein, die Verbindung kommt nur bedingt zustande. Fast nicht, bis nicht. Du sagst »Hallo! Ich bin hier.« Du sagst »Hallo, wo seid ihr? Wo bist du, Georg?« Psychologisch ist das eine ganz interessante Spannung: Du kannst nur sehr begrenzt Kontakt aufnehmen, und gleichzeitig bist du verletzlich, alleine.

Graham Smith: Vor allem von draußen wirkt es, als ob die Bubble eine riesige Schutzhülle wäre. Was von drinnen gar nicht der Fall ist.

Daniel Fetzner: Zum Beispiel der Konflikt mit dem Autofahrer auf der Straße. Von außen sah deine Hülle aus wie ein riesiger Airbag, darin scheinst du unverwundbar.

Graham Smith: Das dachte ich am Anfang auch. Beim zweiten Auto hab ich ein bisschen mehr Gas gegeben und dachte, wenn ich bleibe, haben wir ein Problem. Er wird mich bestimmt überfahren. Und dann bin ich geflohen.

Daniel Fetzner: Er hat den Motor hochfahren lassen, Kupplung langsam kommen lassen. Das war ein klares Zeichen: Ich mach dich platt!

Graham Smith: Wir haben auch Augenkontakt gehabt.

Martin Dornberg: Ja, das war schon ein despotischer, tyrannischer Agent. Machtkampf.

Graham Smith: Es war mir klar, ich würde verlieren. Ich hab versucht, mich über sein Auto zu legen. Aber er war gar nicht spielfreudig, das hat man gesehen. Beim ersten Auto dachte ich, okay, er will mit mir spielen. Das war super. Und ich hab geschaut, wo das Nummernschild war. Ich wusste nicht, ob die Schrauben scharfkantig waren, aber es gab ganz schön viel Druck auf den Ball. Da dachte ich, jetzt muss ich aufpassen, und dann: ich lass es erstmal.

Martin Dornberg: In Deutschland gibt's das Sprichwort: Der Klügere gibt nach.

Graham Smith: He who fears and runs away, lives and fights another day.

Daniel Fetzner: Dein Auftritt in einem Objekt im öffentlichen Raum von Haslach stand ja sinnbildlich für das, was der Finkenschlag als Soziallabor des Theaters dort betreibt.

Graham Smith: We are aliens, die so reingepflanzt sind – als Künstler ist man immer erst Alien. Und dann als Amerikaner in Freiburg sowieso. Und Theater Freiburg in Haslach reingepflanzt, das ist auch fremd ... Das ist genau wie der Finkenschlag. Der Finkenschlag ist genau wie eine Bubble. Man versteht von draußen: Das ist Theater. Von drinnen, wir verstehen es als eine ...

Martin Dornberg: Kontaktaufnahme.

Graham Smith: ... als einen experimentellen Ort, wo man Theater betreiben kann, aber es ist eine ganz andere Form von Theater. Es ist eben dieser Uexküll. Also das finde ich wirklich spannend: Einer operiert auf eins, der andere auf 5. Man kommt aufeinander zu und man weiß es nicht, bis man versucht, miteinander in Kontakt zu kommen.

Martin Dornberg: »Als Ganzes ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens.« Wenn du das als Frage siehst, was hast du mit der Performance über diesen Satz gelernt? Oder auch erfahren? Dir gedacht, oder empfunden?

Graham Smith: Zwei Dinge. Am Anfang ganz klar: Georg schubst mich weg. Meine andere Hälfte ist weg. Ich bin jetzt allein. Ich bin nur die Hälfte. Ich hab diese Art Yin-Yang, so die Hälfte von dem Ganzen, abstrakt begriffen. Nach der Verletzung aber, ich hab wirklich lange darüber nachgedacht, auch wenn es mir völlig egal war, dass ich mich verletzt und meine physische Realität abgeschafft habe, da war mir plötzlich klar: Der Organismus ist nur die Hälfte seines Lebens! Mein Organismus ist nur die

Hälfte meines Lebens, das hat mich an einen ganz anderen existenziellen Punkt gebracht, was nichts mit der Theorie zu tun hatte: Die Stunde der Wahrheit liegt in der Praxis letzten Endes, auch der Schmerz. Ich bin ohnehin ein Grenzgänger, und wenn solche Verletzungen nicht permanent auftreten oder ein dauerhafter Schaden bleibt, freu ich mich darüber eigentlich. Denn das ist der Moment, wo man raus aus der Bubble kommt. Hat mich total fasziniert. Ein besseres Ende der Performance hätte ich gar nicht erfinden können. So alleine auf einer Wiese, schlafend, poetisch.

Daniel Fetzner: In dem Moment war's auch keine Aufführung mehr. Durch die Verletzung war eine ethische Grenze überschritten ...

Graham Smith: Ich fand diesen Moment richtig spannend. Das ist tatsächlich ein pädagogischer Moment, wo man denkt, die Kunst hat tatsächlich was bewegt. Theater wird wirklich. Und das interessiert mich als Theatermensch, nicht immer wieder denselben Scheiß auf der Bühne zu machen, sondern die Fiktion in die Non-Fiktion reinzunehmen. Das war super gelungen an dem Tag.

Martin Dornberg: Das ist ein Element, das uns miteinander verbindet: Hingabe. Engagement. Wir sind besessen, wollen verstehen, wollen etwas zeigen. Es soll berühren.

Graham Smith: Ich versuche gerade, das bei *My School – Life and Dance* zu vermitteln. Hingabe ist mein Mittelname.

Essentielle Haut

Jean-Luc Nancy

Der Text wurde von Jean-Luc Nancy via Skype am 23.11.2013 auf der Konferenz ›*Cuerpos y Corporalidades: Prácticas, Pensamientos, Materialidades*‹ vorgetragen, die von der Universidad San Francisco de Quito/ Ecuador veranstaltet wurde. Die deutschen Rechte liegen bei den Herausgebern.
Deutsche Übersetzung von Martine Ambs-Lesure und Martin Dornberg

»Lui faire la peau«

Dies ist eine Redewendung aus der französischen Alltagssprache, die so viel bedeutet wie »jemandem die Haut abziehen«, oder als Metapher: »jemanden töten, ihn vernichten, mit ihm abrechnen«. Die perforierte, durch eine Waffe durchlöcherter Haut lässt das Leben entweichen. Die intakte Haut hütet das Leben, hält es in sich zusammen. Dafür musste sie sich falten: die unterbrochene Bindung der Nabelschnur auf sich selbst verknoten. Früher verlängerte die Nabelschnur die Haut in die nährnde Masse der Plazenta: Diese vermischte sich jedoch nicht mit dem Körper der Mutter. Die Nabelschnur drang durch winzige Verzweigungen hinein, war aber wie ein *in gegenseitiger Abhängigkeit unabhängiges Organ*, um eine Formulierung zu benutzen, die früher einmal der politischen Szene benutzt wurde. Die Plazenta verlässt sowohl die Mutter als auch das Kind, sie hat jedoch keine eigene Existenz. Sie verschwindet, sobald sie ihre Aufgabe erfüllt hat (bei einigen Säugetieren wird sie von der Mutter gegessen, in ihre eigene Substanz wieder aufgenommen).

Der Bauchnabel stellt die Signatur oder das Siegel der Selbstwerdung dar: Von nun an gibt es einen eigenen, gänzlich unterschiedenen Körper – der übrigens niemals ohne Differenz existiert hat, da er sich von vornherein nach einem autonomen Schema bildet. Die Verknotung der beiden Chromosomen spielt sich noch einmal in der Verknotung/Faltung der Haut ab. Mehr als eine Verknotung eigentlich: Das Aussehen der Nabelschnur ist wohl das eines Knotens, sie ist aber in Wirklichkeit eine Naht, eine Schweißnaht in der Art einer »Narbe«. Es handelt sich um ein faseriges Gewebe, das sich im Inneren des Körpers durch mehrere Bänder fortsetzt als Relikt der Gefäße, die durch die Nabelschnur hindurchgehen.

Verknotung mit sich, Narbe des Trennschnittes: Diese beiden Bewegungen, Regungen, Rührungen (*émotions*) sind sich schon immer in ihrer Komplementarität und in ihrer Andersartigkeit vorausgegangen. Die Haut schließt/faltet sich auf sich selbst, indem sie die Spur des Anderen in sich aufnimmt, sichtbar im Äußeren und verbunden im Inneren. Genauer gesagt: Eben hier vollziehen sich die Unterscheidung zwischen Äußerem und Innerem und die vollständige Trennung. Es gibt zwei Bereiche zugleich, die sich zwar voneinander unterscheiden, aber nicht wie Stellen im selben Raum einfach



Bildausschnitt aus »Apollo häutet Marsyas«, Jusepe de Ribera (1637)

voneinander getrennt sind. Sie definieren sich im Verhältnis zueinander: Das, was sich unter der Narbe zusammenfügt, schließt das Übrige aus und definiert *sich* dadurch als eine Beziehung zu *sich selbst*, genauso, wie es jede lebendige Zelle tut. Aber diese Beziehung zu sich selbst lässt sich selbst als Bezug zum Anderen, auf das Äußere, ein. Die Haut bildet die Verknüpfung der Beiden, die Verschränkung des Einen in das Andere, oder die Tatsache, dass das ›In-sich‹ im Außer-Sich liegt/ist, um ›(sich) selbst‹ zu sein.

Deshalb kann *faire la peau* ›stöten‹ bedeuten (man spricht auch von *vouloir, avoir la peau de quelqu'un*, wörtlich übersetzt ›jemandes Haut haben oder haben wollen‹). *Faire* hat hier einen gewalttätigen, ironischen Sinn: ›sich der Haut bemächtigen‹, sie auseinandernehmen, beschädigen, die Hülle und den Schutz des Anderen zerstören, seine Abgrenzung. Die Grenze aufheben; dasjenige öffnen, – was streng genommen keine Öffnung ist, sondern eine Verletzung, eine Wunde, ein Bruch, eine Kerbe oder ein Riss.

Sofort fließt Blut, pulsiert in der Haut, genau unter der letzten, nach außen gewandten Schicht. Das Blut, welches aus einer Wunde strömt, trägt im Lateinischen den spezifischen Namen *cruor*, der es von *sanguis*, dem im Körper strömenden Blut, unterscheidet. *Cruor* bezeichnete zunächst das blutende Fleisch, was man im Französischen *viande* nennt, das sich von *chair* unterscheidet (so wie sich im Englischen *meat* von *flesh* unterscheidet). Das Fleisch ist tot und kann gegessen werden, mal *cru*e (roh, man nennt es auch *blutig*), mal gebraten (das Wort *viande* stammt von *vivenda* und bezeichnet das, was zum Leben notwendig ist). Das Wort *chair* kann man benutzen, um essbares Fleisch zu

bezeichnen (ein zartes Fleisch), aber das Wort benennt vor allem die Gesamtheit und die Vollständigkeit des lebendigen Körpers, – nach der lateinischen Übersetzung (*caro*) aus dem Hebräischen *basar* (das zunächst die weiche Substanz des Körpers meinte, dann den Körper der zerbrechlichen Lebewesen als solchen).

Der Gehäutete

Meistens wird die Haut vom abgestorbenen toten Fleisch getrennt, das dann zu essbarem Fleisch wird. Als abgezogene Schicht wird sie zur gegerbten Haut, d. h. zu Leder, manchmal auch mit Pelz versehen. Das, was unter der Körperhülle erscheint, trägt in anatomischen Fachausdrücken den Namen *écorché/gehäutet*, ein Wort, das mit *écorce/Baumrinde* zusammenhängt: äußerlicher und abtrennbarer Teil eines Baumes (der obere Teil des Gehirns trägt den Namen *cortex*). Das technische Englisch übernimmt das Wort *écorché*, benutzt aber für das Verb den Ausdruck *to skin*, in dem die Haut selbst zur Aktion des Abtrennens wird, oder des *dépiauter/Abziehens*, wie es in der französischen Alltagssprache heißt. Auch das Verb *peler/die Haut einer Frucht abziehen* knüpft an an das Altfranzösische *pel/peau* (aus dem Latein *pellis*), obwohl es aus dem Wort *poil* hervorgegangen ist (Latein *pilus* ist ein anderes Wort). Hier wird die Haut selbst zur Anhebungs- und Herauslösungstätigkeit oder -fähigkeit (wie übrigens im Englischen *to peel*).

Die Haut vermag also, sich abzutrennen, besitzt eine Fähigkeit, sich vom Fleisch, das sie umhüllt, abzuheben und zu lösen. Der Gehäutete behält die Form des Körpers und alle Charakteristika seines aktiven Lebens. Und doch wissen wir, dass er nur eine Art Monster,

ein unheimlicher, wenn nicht abstoßender Roboter oder Mutant ist, weil er/es das zur Schau stellt, was nicht dafür vorgesehen ist: Das, was nicht nur unter Haut versteckt bleibt, sondern nur deswegen versteckt ist, weil diese ganze Maschinerie die Haut antreiben muss, unter welcher sie sich bewegt, pulsiert, atmet und den Stoffwechsel in Gang hält.

Die Tendenz der Körperhülle, sich abzutrennen, entspricht ihrem tiefsten Wesen, welches nicht nur das Umhüllen beinhaltet, sondern auch das Enthüllen dessen, was sie umhüllt: es offenzulegen, es ins Äußere und in die Welt hineinzusetzen. Der mythische Gehäutete heißt Marsyas, ein Satyr, den Apoll häutet, um ihn dafür zu strafen, dass er mit ihm wetteifern wollte. Apoll spielt auf der Kithara, Marsyas auf der Flöte. Letzterer hat sich der Flöte bemächtigt, die Athene aufgegeben hat, da sich ihre Backen beim Spielen verformten. Der Satyr schert sich nicht um seine aufgeblasenen Backen und spielt wunderbar. In einigen Versionen des Mythos schwingt seine entfernte Körperhülle weiterhin mit, zumindest bei Musik, die nicht der Kithara entstammt.

Das Instrument von Apoll ist auf präzise und harmonische Werte gestimmt. Die Flöte ist leidenschaftlich und schwingt bei jedem Atemzug, wie die Stimme, der Wind und der Donner, aus dem Grund verurteilt Platon auch die Flöte zugunsten der Kithara.

Die Haut bringt den Atem hervor, den Schwung, das Wachstum und die Schwingung des Körpers. Ist die Seele die Form des lebendigen Körpers, so passt sich die Körperhülle dieser Form an: Mit ihr zusammen wird sie blass oder rot, sie macht sich weich oder rau, sie

fröstelt, ihre Haare sträuben sich, sie modelliert ihre Vertiefungen, ihre Erhebungen und ihre Falten. Die Haut spannt sich, lockert sich, legt sich in Falten und wird faserig. Sie verändert sich, moduliert ihre Dicke und ihre Geschmeidigkeit, tendiert zu Leder oder Integument, ist eine Schicht (Häutchen) oder Membran (Hülle eines Gliedes oder eines Teils des Körpers). Sie wird feucht und wölbt sich nach innen, wird zu Schleimhaut, zu Lippen, und wandelt sich nach und nach in Schlund, Schlauch, in Ein- oder Ausgänge. Darin entwickelt sich der Gehäutete dank seiner Hülle; seine Nasenlöcher atmen, seine Poren schwitzen, seine Schließmuskeln ziehen sich zusammen und lockern sich, seine Lider geben den Blick auf die Welt frei oder verhüllen sie, der Knorpel der Ohren schwingt, die Geschlechtsteile schwellen an und bringen ein intimes, nicht gehäutetes Fleisch ans Licht, ohne Grausamkeit, in seiner süßen Rohheit.

A fleur de peau/ Das Erblühen der Haut

Die Blüte ist der Name des äußersten Teils der Pflanze und daher nimmt sie im Lateinischen den Sinn von *feinstem Teil* an, zum Beispiel des Mehls, des Salzes oder des Kupfers. Die Blüte ist Schaum, Flocke, Pulver, sogar Parfum, Ausdünstung der Hautoberfläche. Sie ist leicht, zart, kaum greifbar und zeigt zugleich den delikatesten, raffiniertesten, subtilsten und sensibelsten Aspekt derjenigen Substanz, deren Außenseite sie darstellt oder deren In-Erscheinung-Treten sie vollzieht. In der Blüte erscheint auch die Farbe, in der die Intensität der Substanz nach Außen quillt. Die Blüte ist Erregung: Ruf nach Außen, Ruf von Außen.

A fleur de peau steht für die leiseste aller Berührungen: ein Vorbeigehen in nächster Nähe; nicht mehr als ein ganz leichter Kontakt, der jedoch nicht auf Abstand bleibt. Ein Tasten, mit dem kein Druck ausgeübt wird. Ein Tasten, das eher die Blüte der Haut als die Haut selbst berührt: ihren Flaum oder sie selbst als nach Außen gewendete Membran, die hauchdünne Schicht ihrer offengelegten Seite, ohne eigene Dicke, jedoch Zeichen einer endlosen Tiefe. Zeichen oder Signal, Vorzeichen oder Versprechen. Die Haut verspricht, dass sie unaufhörlich wachsen, sich anbieten, sich vertiefen wird. Sie gewährleistet, dass dieser Körper ganz in ihr ruht, dass sie selbst dieser Körper ist und folglich dessen Seele.

Der Körper erblüht, er blüht in seiner Haut auf, die Haut ist zugleich sein Aus-schlüpfen. Dies nennt man Seele oder Leben, Geheimnis, Präsenz, Aussehen. Die Haut ist zugleich sein Teint, seine Miene, sein Gehabe/Gebahren, sein Charakter, sein Denken, seine Wahrheit. Die Blüte verkündet die Frucht, die die Antwort auf der Blüte Ruf darstellt; verkündet das Anschwellen eines neuen Fleisches unter einer neuen Haut, eine andere chromatische Intensität (*chrôma* bezeichnet zunächst den Hautteint) und den unmittelbar bevorstehenden Geschmack und Saft, den aus dem Fleisch stammenden Liquor.

Der Körper erblüht, er blüht in seiner Haut auf, die Haut ist zugleich sein Aus-schlüpfen.

Assoziationen der Haut mit Früchten sind häufig: *peau de pêche/Pfirsichhaut, joues comme une pomme/Apfelbäckchen, tes seins sont les grappes de ma vigne/Deine Brüste sind die Trauben meiner Rebe* und die ganze Magie der Gesichtsmasken aus Erdbeeren, Kiwis, Avocados oder Zitronen...

Die Haut verkündet und verspricht die *Erfüllung* (*fruition* ist ein veralteter Begriff, der heute im Englischen wiederauftaucht und früher den Genuss meinte). Wie der Genuss gibt die Erfüllung Anlass zur Ambivalenz – oder einfach zu *ambitus/Tonumfang* in musikausdruckslichem Sinn –; sie spielt sich zwischen dem Besitz und der Lust ab. Diese Ambivalenz und dieser Ambitus werden direkt auf der Haut ausgetragen: Man nimmt sie/ihn, man ergreift sie/ihn und man gibt sich ihr/ihm hin, man erfreut sich ihrer/seiner.

Die Liebkosung ist eine leichte Berührung, die eine Antwort hervorruft, das Zittern der Haut, die dieser antwortet und ihr entgegenkommt. Der einfache Kontakt mit der Haut setzt schon das Einverständnis zur Körpernähe voraus, zumindest die Zusicherung eines Wohlwollens: *shake hands*, *abrazo*, *Umarmung* oder *hongji* (das Nasenreiben im Maorischen); ohne die Art Begrüßung auszuschließen, bei der die Körper sich nicht gegenseitig berühren, sondern jeder sich selbst (Hand aufs Herz, Verbeugung ...).

Die Liebkosung aber eröffnet mehr und zugleich weniger als einen Kontakt, sie berührt und wird berührt, wenn sie angenommen/erwidert wird [*elle se meut et elle émeut si elle est reçue*]. Aus diesem Grund bewegt sie sich und wiederholt ihre Bewegung. Sie berührt/touchiert in dem Sinne, dass sie sich selbst ebenso wie die andere Haut erschüttert, verwirrt, in Unruhe versetzt oder bewegt, reizt oder beruhigt.

Verbotene Berührung

Kein Tabu ist verbreiteter als das des Berührens, von den zahlreichen und komplexen Regeln aus bestimmten rituellen Kodizes (Berührung von Toten, von heiligen Gegenständen, von Körperteilen, von Kleidern usw.) bis hin zu den heutigen Regeln des körperlichen Kontakts (zum Beispiel der einfache, zufällige Kontakt von Händen in der Menge). In einem gewissen, weiten Sinn kann man sogar sagen, dass das Tabu einem Berührungsverbot gleichkommt. Es ist wohl kein Zufall, dass Marcel Duchamp sein Brust-Reliefbild auf dem Deckblatt eines Ausstellungskatalogs *Bitte berühren* genannt hat.

Berühren impliziert immer mehr und weniger als das, was mit dem Wort ›Kontakt

evoziert wird. Mehr, weil der Kontakt sich auf ein Verbindung-Herstellen beschränkt – aus diesem Grund kann der Ausdruck einen technischen und sachlichen Sinn haben –, während beim Berühren eine Intimität beginnt oder zumindest evoziert wird. Es impliziert aber auch weniger, sofern der Kontakt eine Übertragung (von Information oder von Energie) gewährleistet, im Gegensatz zum Berühren, das nichts Bestimmtes mitteilt: es nähert sich, es versucht, es ertastet oder befühlt (*tâter*). Letztes Verb bedeutet *durch das Berühren empfinden und sanft berühren*, während *ertasten (tâtonner)* ein zögerliches Berühren durch Jemanden bezeichnet, der sich zu orientieren versucht, ohne irgendwas zu sehen.

Berühren gräbt sich in die Dunkelheit. Unter meinen Fingern wird die Helligkeit des Körpers des Anderen in die Finsternis verwandelt, die zwischen unserer Haut entsteht. Diese Nacht haben wir gemeinsam, sie fügt uns zusammen und trennt uns zugleich. Berühren schafft niemals die Distanz zwischen uns ab, sondern wandelt den Abstand in Annäherung um. Nicht in Kontakt, sondern in Annähern. Nicht in Präsenz, sondern in Erscheinen. Nicht in *Hier-Sein*, sondern in eine Art *Hier-Vorbeigehen*, *Herumgeistern*, *Verkehren (fréquenter)* – ein seltsames Wort ist dieses französische Verb (spanisch, italienisch, manchmal aus dem Englischen importiert), das seine Bedeutung von *große Anzahl, Menge, Versammlung* zu der von *wiederholte, regelmäßige Beziehungen* verschoben hat, und schließlich (in einer etwas veralteten Sprache) die verliebte [im Deutschen bis: sexuelle MD] Annäherung bedeutet (zwischen *den Hof machen* und *mit jemandem ausgehen*, wie man heute sagt).

Der Tastsinn ›verkehrt‹ mit der Haut: Er kommt ihr näher, er besucht sie – sowohl im

Sinne von *anschauen, prüfen* als auch im Sinne von *respektieren, sich anpassen*. Der Tast-Sinn ist ein sich seinem Objekt völlig anpassender Zugriff [*regard*] und entzieht es folglich der Objektivität des Sichtbaren; er stellt das Objekt nicht mehr vor sich, sondern ganz nah an sich/neben sich. Die Haut vermählt sich mit der ihr nahen anderen Haut, ist fest mit ihr verbunden, passt sich an ihre Linien an, an ihre Modellierungen, an die leichten, flüchtigen Gedanken, deren Parfums sie umschweben. Da ist das Tabu, es liegt im hochsensiblen Abstand zwischen den Membranen, im Zwischenraum, in dem die sehr hohe Frequenz des Intimen unaufhörlich vibriert, d. h. in diesem Superlativ des Inneren, den nichts übertreffen kann mit Ausnahme eines *qua Definition* unmöglichen Komparativs: *interior intimo meo*. Es ist der Gott von Augustinus, aber es ist klar, dass diese Formel während einer Liebkosung gefunden wurde.

*Der Tastsinn ›verkehrt‹ mit der Haut:
Er kommt ihr näher, er besucht sie –
sowohl im Sinne von anschauen,
prüfen als auch im Sinne von respek-
tieren, sich anpassen.*

Das Tabu sagt: *Berühr mich nicht, berühr in mir etwas, das weiter ist als (m)ich.*

So schreibt Marcel Proust: »Meine Blicke ruhten auf ihrer Haut und meine Lippen konnten allenfalls glauben, dass sie meinen Blicken gefolgt waren. Am liebsten hätte ich nicht nur ihren Körper erreicht, sondern auch die Person, die in ihm wohnte und mit der es nur eine Art Berührung gibt, nämlich ihre Aufmerksamkeit wecken, und nur eine Art Eindringen, in ihr eine Idee erzeugen.«¹

¹ Proust (1987, 716)

Zonen

Der gesamte Körper, d. h. die gesamte Haut, ist imstande, bemerkt Sigmund Freud, jeden beliebigen Fleck seiner Oberfläche in eine erogene Zone zu verwandeln, d. h. in einen Bereich, dessen Empfindsamkeit sich dem sexuellen Verlangen öffnet. Dieses Verlangen ist tatsächlich ein Begehren, das den gesamten Körper fortreißt, und seltsamerweise den Körper als Haut, d. h. als einen

von seinen Organen und seinen Funktionen entrückten Körper (obwohl die Funktion der Fortpflanzung präsent ist, auch wenn sie nicht unbedingt jedes Mal angestrebt wird. Vielleicht werden wir auf diese Weise darauf aufmerksam gemacht, dass die Fortpflanzung mehr und etwas anderes als eine Funktion ist). Ein Körper jenseits seiner Funktionen, ein Körper, der nicht mehr in der Welt der Wahrnehmung und des Handelns ist, der aber eine Haut ist in der Welt einer anderen Haut.

Eine Zone ist in der Tat kein Ort. Weder ein Gebiet, noch eine Stelle, noch ein Gelände. Sie ist eher ein Un-Ort direkt im Territorium selbst oder ein Territorium als Unterteilung und Zwiespalt seiner selbst. Das griechische Wort *zonè* beschreibt den Akt des Gürtelschnallens, und der Gürtel vieler Kleider wurde in der Antike dazu benutzt, die Länge des über dem Gürtel hängenden Kleides zu variieren, und dadurch verschiedene Faltenwürfe und Drapierungen hervorzurufen. So wie im heutigen französischen Argot *zoner* soviel wie *ziellos abhängen* bedeutet, und sich auf die Zone als ein ungenau bestimmtes und gefährliches (Stadt-)Randgebiet bezieht, so ist auch die eingegrenzte/zonierte Haut eine erotisierte Haut, ohne Bezug auf dermatologische Funktionen, aber mit Bezug auf die zweckfreie Finalität des Sex, egal ob sie Genuss oder Fortpflanzung beinhaltet. Denn die Finalität der Fortpflanzung liegt nur im Erscheinen eines Werdens [être], das selbst – jenseits aller Finalität – offen ist; und aus diesem Grund ist Genuss mit ihm verbunden, und gleichzeitig eine eigene, nie endende Bestimmung. Wenn der Genuss der Zeugung entstammt, dann ist es auch der Genuss eines künftigen Wesens, seines Erscheinens zunächst, und dann seines offenen, eigenen Genießens/Ankommens.

Die Zone stellt eine Unterscheidung, eine Differenzierung dar, nicht nur in Bezug auf ihre Größe, sondern auch auf die Bestimmung

*Eine Zone ist in der Tat kein Ort.
Weder ein Gebiet, noch eine Stelle,
noch ein Gelände. Sie ist eher ein
Un-Ort direkt im Territorium selbst
oder ein Territorium als Unterteilung
und Zwiespalt seiner selbst.*

und der Konstruktion des Körpers. Sie ist eine Form der Dekonstruktion, ja sogar ein Zugang zur *struction* – zu einer chaotischen Anhäufung eher als zu einer konsequenten Anordnung. Jede (erogene) Zone genießt für sich und gemäß der ihr zugehörigen Verteilung. Kommt man zu den sogenannten Geschlechts-Zonen, erfolgt eine Rückkehr zur Funktion und zum Organ in dem Maße, wie die Erregung dort zunimmt und sich ergießt, in Übereinstimmung mit den Veränderungen der Haut in den von der anatomischen Poesie so genannten ›Schleim-Häuten‹. Selbst wenn die Zone kutaner Natur bleibt, führt sie die Haut schon zu einer Veränderung ihres Modus oder ihrer Ordnung. Sie hüllt nicht mehr ein (kutane Aufgabe, das griechische Wort *kutos* führt zu *cyto-* als Zell-Präfix) und schützt nicht mehr (Aufgabe des Schutzes, *derma* war zuerst abgetrennte Haut, Leder oder Membran): sie entfaltet sich eher und sie legt offen/exponiert sich. Man spricht hier von ›Hautreaktionen‹ in einem vollkommen psychologischen, sowie auch physiologischen Sinn; genau deswegen, weil bezüglich der Haut die beiden Register vielleicht mehr als sonst zwei Erscheinungsformen desselben Wesens sind. Die Epidermis ist die Haut, die an ihrer Oberfläche anschwillt, indem sie sich aufplustert oder sich färbt, erschauert oder sich zusammenzieht. In diesem Moment tritt die Haut in die Phase von *mimesis/Nachahmung* und *methexis/Teilhabe* ein. Sie reproduziert Zeichen (Gänsehaut zum Beispiel) und nimmt selbst an der Verwirrung teil.

Die *Zone* konstituiert Möglichkeiten von Verwirrungen. Sie ist ein von Winden bewegtes Meer, eine von Tänzern getretene Erde, eine große, dicht gepresste oder lang gezogene Wolke, ein Flug, ein Schlag, ein (Herz-)Flattern. Sind Körperhüllen in Umarmung begriffen, lösen sie sich so weit wie möglich aus ihrer Natur als Umhütung und Grenze heraus: Sie nehmen eher das Aussehen von Pasten, Klebstoffen oder Mörteln an, sogar von Bündeln, Schnürsenkeln,

Die Zone konstituiert Möglichkeiten von Verwirrungen. Sie ist ein von Winden bewegtes Meer, eine von Tänzern getretene Erde, eine große, dicht gepresste oder lang gezogene Wolke, ein Flug, ein Schlag, ein (Herz-)Flattern.

Gurten, Binden und Lianen, auch von Bannern, entfalteteten Segeln und von Segeln bergenden Seilen. Die Körperhüllen fliegen davon und schichten sich aufeinander, werden glänzend, zerknittert und nass.

Die Körper-Zonen werden gekitzelt, gezwackt, sie erschauern, werden zum Lachen gebracht, sie werden gereizt, juckend wie bei einer Entzündung, geätzt wie durch unreifes Obst, sie werden ungeduldig, fiebrig. Es sind geräuschvolle Körperhüllen, sie knurren, stöhnen, rufen, pusten. Häute, die reiben und ihren Schweiß, ihre Ausdünstungen, ihren Schaum vermischen. Aufgeregte, genervte, aufgebrauchte, entzückte Häute: vorstehendes Leben, Nacktheit.

Je l'ai dans la peau/Unter die Haut gehen

In einer weiteren Passage schreibt Marcel Proust, dass die Träume das verwirklichen, was man auf ordinäre Weise *einer Frau mit Haut und Haar verfallen sein* nennt²; Edith Piaf sang *je t'ai dans la peau* und Virginia Bruce *I got you under my skin*. Diese Ausdrucksweise darf nicht gleichgesetzt werden mit der Wendung *sich mit einer Theaterrolle völlig identifizieren*, welche bedeutet, in eine Hülle, ein Kostüm und eine Rolle hineinzuschlüpfen. *Avoir dans la peau* bedeutet bei Virginia Bruce:

2 Proust (1988, 91)

*I have got you deep in the heart of me
So deep in my heart, you're really a part of me*

Der/die Andere ist zutiefst in die ganze Haut eingelassen, integriert, tropfenweise eingedrungen, allgegenwärtig, ihr einverleibt, mit ihr schwingend und lebend wie sie selbst. Der/die Andere dringt wie ein Traum ein: ohne Mediation, ohne Übergang, ohne Übersetzung. Ohne Aufschub, augenblicklich; erfasst in einer Gegenwart, die nicht verrinnt; in diesem Beisammensein, das die Besonderheit und die Kraft der Träume ist. Wie geträumte Szenen und Figuren sind auch die Wesen, denen man mit Haut und Haaren verfallen ist, – Gegenstände, Pflanzen, Tiere, Menschen – Phantome, Geister, die uns besuchen und in uns herumirren, uns beschäftigen, uns nicht in Ruhe lassen, uns beherrschen.

Nicht nur Objekte und Subjekte, die wir begehren, nicht nur bemerkenswerte Formen oder Substanzen, die unsere Lust in Atem

halten oder unsere Phantasien anregen, sondern auch Details, Kleinigkeiten, eine Kaffeebohne oder Klamotten können uns unter die Haut gehen, ihr ihre Allüren, ihr Aussehen aufdrängen. Ohne dass wir darauf achten, drängen sich in unsere Haut Herbes oder Weiches, Stöße, Faltsuren, Dämpfe, Regungen und Verwirrungen. Die Haut befühlt, behandelt, fängt auf und bereitet all das auf, was wir sehen, hören und einatmen.

»Die sofortige Rückkehr des äußeren Organismus in sich selbst ist die Haut, in der dieser Organismus eine Beziehung zu sich selbst wird³«, schreibt Hegel, der die Haut als erste Gewebisdifferenzierung betrachtet, von der aus sich all die anderen Differenzierungen im Inneren des Organismus entwickeln.

3 Hegel (2004, 657)

Das, was wir *in* der Haut haben, ist nicht das, was sie überzieht, sondern das, was sie *ist*: das Integument, dessen Textur und Beschaffenheit das ausmachen, was wir sind: sich (ent-)häutende Phänomene. Dinge an sich, deren tiefe Natur es ist, sich auszusetzen und aus allen Poren heraus zur Erscheinung zu kommen, – durch alle Zonen und Häute hindurch die unendlich weichen, gelösten und empfindlichen Arten ihres (Da-)Seins [ein- und] auszuatmen.

Coda

Die Haut der beiden Geschlechter – der Geschlechts-Organen, wie auch der Körper von Personen verschiedenen Geschlechts – unterscheidet sich nur wenig voneinander. Vielleicht ist der sexuelle Unterschied direkt auf der Haut weniger unterschiedlich während eines intensiven Austauschs von Berührungen, Reibungen und Ausflüssen. Zwischen den Oberflächen, Falten, Höhlen, Erhebungen, Vorsprüngen und Eindrückungen gibt es eine sexuelle Durchlässigkeit, ein Spiel unendlichen Stoffwechsels. Die Haut und all die Arten von Haut, die der Augen, der Zungen, der Haare, der Zähne; die Membranen, die sich kneten und sich sträuben, die Hüllen, die sich beschnüffeln und sich schmeicheln; die sehr dünnen Häute der Lippen, der Hoden, der Ohren oder der Nasenlöcher; die robusten Häute der Schulter oder der Pobacken; die Häute, die schwingen und diejenigen, die in sich zusammenfallen; diejenigen, die sich aufplustern, und diejenigen,

die schwitzen; – alle haben einen Unterschied gemeinsam, der nicht derjenige der beiden Geschlechter ist, sondern diesen Unterschied an sich, der die Haut Stück für Stück (aus-)macht ...

Rhythmus.

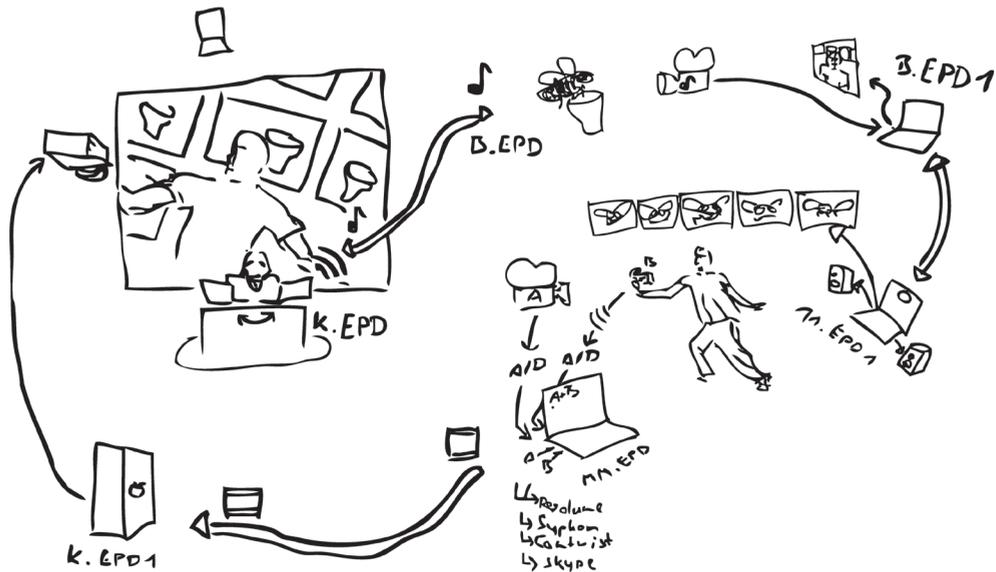
Embedded Phase Delay

Bangalore/Freiburg

Embedded Phase Delay

Performance zur fehlenden Halbsekunde

Daniel Fetzner/Martin Dornberg



»Der Rhythmus wirkt nicht in einem homogenen Zeitraum, sondern operiert mit heterogenen Blöcken. Er ändert die Richtung (...). Die Gemeinsamkeit von Chaos und Rhythmus ist der Zwischenraum.«

Deleuze/Guattari

Indem wir uns die Technik einverleiben und sich die Sphären des Technischen mit denen des Organischen rhythmisch verschränken, verändert sich der Wirklichkeitsbezug des Menschen. So hinterfragt der Kybernetiker Max Bense die kategoriale Trennung von Natur und Kultur, Mensch und Maschine, Subjekt und Objekt in seinem Traktat ›Technische Existenz‹ (1949): Wie soll man die Technik »geistig in der Hand halten«, während sie einem zugleich »unter die Haut geht«? Seither weicht die Allgegenwart der elektronischen Hypersphäre den Körper als ein in sich abgeschlossenes Zellwesen zunehmend auf. Umhüllt vom Rauschen der Cloud verliert das ›postmediale Selbst‹ (Fetzner 2009) an Kontur. Die zeitlichen und räumlichen Topologien des Ich erfahren so immer neue Faltungen und Teilungen.

Eine wesentliche Rolle bei diesen Prozessen spielen die Rhythmen und Schwingungen »der Funktionen und Luftlinien, der Maschinen, Städte und der ewig an die Pforte klopfenden Massen« (Bense 1949, 7). Worte mit innerer Stimme oder auch laut gesprochen sind genau solche Rhythmusfiguren mit 60 bpm, alpha-numerische Heartbeats. Demgegenüber takten moderne Prozessoren in allen Stimmlagen mit mittlerweile mehreren Milliarden Hertz. Sequenzialitäten, die sich über opto-akustische

Interfaces wie Bildschirm/Auge und Lautsprecher/Ohr verschränken, dabei aber interferieren und nicht völlig synchronisierbar sind. Und dennoch passt sich unser Organismus mit seinen multiplen innerkörperlichen Grooves psychomedial der Taktung der Maschinen immer wieder an.

Das Projekt *Embedded Phase Delay* untersucht, wie auch die anderen Teilprojekte von *Intercorporeal Splits*, rhythmischen Figuren und ihre Dissonanzen, wie sie bei der Videotelefonie oder beim Skypen in Erscheinung treten. Die gleichnamige Microsoft-Anwendung versetzt seit zehn Jahren abwesende Körper von 800 Millionen Nutzern weltweit in hyperlokale Schwingungen. Wir synchronisieren täglich unsere Daten in der Cloud und schließen uns kurz. *Embedded Phase Delay* problematisiert die dabei suggerierte Geschmeidigkeit radikal, d. h. körperlich. Das Verhältnis von Leib und Umwelt wird ästhetisch ausgereizt, die Performance geht in den öffentlichen Raum, um auch eine politische Dimension zu eröffnen.

Rhythmus

»Es ist unmöglich, einen Rhythmus zu denken.«

Paul Valéry

Embedded Phase Delay verbindet als freie Improvisation drei sehr unterschiedliche Situationen und soziale Räume miteinander. Der Tablaspieler Amjad Khan beginnt die Session in einem Insektenlabor in Bangalore, begleitet von den dortigen Umgebungsgeräuschen. Die so produzierten Soundwaves und ein Videosignal

werden per Skype mit einer Verzögerung von ca. 0,7 Sekunden auf die Monitorwände des Media Markts im Freiburger Stadtteil Haslach sowie von dort in die Kammerbühne des Freiburger Theaters übertragen.

Im gläsernen Fernsehtempel des Media Markts improvisiert der Tänzer Graham Smith zu den Tabla-Rhythmen aus Bangalore und produziert Videobilder, die nach Indien und in die Kammerbühne übertragen und dort projiziert werden. Zeitgleich werden die Sounds im »White Cube« der Kammerbühne des Theaters von Ephraim Wegner elektroakustisch per Granularsynthese in diskrete Soundpartikel zerlegt und eingespielt. Smith, Wegner und Khan treten so in einen musikalisch-visuell-körperlichen Dialog, um auf einer gemeinsamen Zeitwelle zu surfen.

Die zugrundeliegenden Rhythmen der Performance sind nur in der medialen Vermittlung erfahrbar. Die beiden Musiker und der Tänzer sind dabei an ihren Orten in jeweils eigene Umweltzusammenhänge eingebettet. Mit den umliegenden Aktanten in Bangalore und an den beiden Schauplätzen in Freiburg werden so lokale »Funktionskreise« (Uexküll 1973) mit spezifischen Temporalstrukturen in Gang gesetzt, die in das Geschehen hineinwirken. Die physischen Umgebungen erfahren über die translokale Verbindung eine »De- und Rematerialisierung« sowie »De- und Reterritorialisierungen« (Deleuze/Guattari 1997), während sich die Körper der Improvisationskünstler, ihre Rhythmen, Aktionen und Sounds kinästhetisch in ein hyperlokales, gemeinsames Handlungsfeld erweitern.

In dieser zielorientierten Vermittlung werden durch situative Handlungszusammenhänge

Momente einer »Medialität der Nähe« (Abend et al. 2012) erzeugt. Das mediale Interplay soll als »Strom ohne Anfang und Ende« (Deleuze/Guattari) künstlerisch-performative Zwischenleiblichkeiten generieren und deren Sinnlichkeit und Medialität verkörpern sowie diese den Zuschauern/Zuhörern erfahrbar machen.

Natur und Kultur durchmischen sich in unserer Zeit in Form hybrider Technologien in unseren Landschaften und Körpern. Der Mensch wird zu einem postmedialen Wesen, das seine Handlungsmacht an technische und nicht-menschliche Aktanten delegiert, was nicht nur psychologisch, sondern auch politisch zu verstehen und zu problematisieren ist. Inwiefern bedient sich der Mensch der Maschine und der Medien und auf welche Weise formen Maschinen, Medien und Umwelten den Menschen? Wer stört bzw. parasitiert wen an den drei Standorten?

1. Insektenlabor Bangalore

»The age of insects with its molecular vibrations, chirring, rustling, buzzing, clicking, scratching and scraping. Birds are vocal, but insects are instrumental; drums and violins. The insect is closer, better able to make audible the truth that all becomings are molecular (cf. Martenot's waves, electronic music). The molecular has the capacity to make the elementary communicate with the cosmic.«

Deleuze/Guattari

Der asiatische IT-Hub Bangalore liegt inmitten tropischer Regenwälder. Rhythmen, Abstimmungs- und Verzögerungsprozesse spielen hier nicht nur im Hinblick auf die elektronischen Kanäle eine entscheidende Rolle, sondern auch bei der Kommunikation unter den allgegenwärtigen Insekten. Insbesondere flirrende Sounds

einzelner Grillenpopulationen sind biologisch und umweltökologisch von hohem Interesse. In diesen Prozessen etablieren sich Zwischenleiblichkeiten auf rhythmisch-zeitbezogener Ebene, wie sie ebenfalls bei *Embedded Phase Delay* in der Interaktion der Musiker auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen beforscht werden sollen.

Interessant sind in diesem Zusammenhang die kommunikationsökologischen Forschungsfragen der beiden Insektenforscher Raghavendra Gadagkar (Wespen) und Rohini Balakrishnan (Grillen) am Center for Ecological Sciences¹ des Indian Institutes of Science. Untersucht wird hier, wie sich Soundscapes und Umweltbedingungen der Millionenstadt Bangalore bioakustisch auf Sender- und Empfängerstrategien von Heuschrecken auswirken. Die Grillenspezies *Prozennella bangalorensis* hat sich auf Grünflächen in Baulücken inmitten eines ohrenbetäubenden Stadtlärms eingebettet und angepasst, ist also ein Regenwald-Megacity-Hybrid-Insekt. Die Insektenforscher bedienen sich nicht zufällig der Sender-Empfänger-Modelle² von Shannon und Weaver aus dem Jahr 1948.

Ganz ähnliches gilt für *Embedded Phase Delay*. Zwischen den drei Improvisationskünstlern entwickeln sich hyperlokale Zwischenleiblichkeiten, die nicht allein auf Bidirektionalitäten ausgerichtet sind, sondern sich auf den unterschiedlichsten Ebenen verkörpern und zwischen diesen hin und her oszillieren. Dabei bilden sich gemeinsame Territorien mit jeweils eigenen Zeit-, Raum-, Kommunikations- und Körperstrukturen. Die dabei auftretenden Verzögerungs- und rhythmischen Abstimmungsprozesse sollen erfahrbar und der Beobachtung zugänglich gemacht werden.

2. Media Markt Haslach

Die Performance findet an einem der Hauptverkaufstage kurz vor Weihnachten in Südbadens größtem Umschlagplatz für Medienkonsumgüter statt. Der Ort thematisiert die Omnipräsenz der Medien und des Internets.

Bilder, Gesten und Sounds und deren Fetischisierung und Hybridisierung verkörpern sich hinein in alltägliche Makro-, Meso- und Mikropraktiken wie Schule, Familie, Mobilität und Information. Arbeit und Freizeit verschmelzen ebenso wie Körperlichkeit und Medialität, Ortsgebundenheit und Globalität.

¹ <http://ces.iisc.ernet.in>,
gesehen am 6.12.2014

² Rohini Balakrishnan: »In this context, signal structure, signal degradation and signaler behaviour are being examined for evidence of sender strategies to avoid masking interference and maximize high-fidelity information transfer. Receiver strategies are being examined in terms of auditory mechanics, physiology and behaviour. A detailed understanding of senders, signals, signal distortion and receivers should provide insights both into the functioning of a complex natural communication network and the evolutionary forces that do or do not drive it. The potential evolutionary forces include the transmission medium (examined using habitat acoustics), acoustic competition (via masking interference), phylogenetic constraints and predation.« Siehe <http://ces.iisc.ernet.in/rohini>, gesehen am 6.12.2014

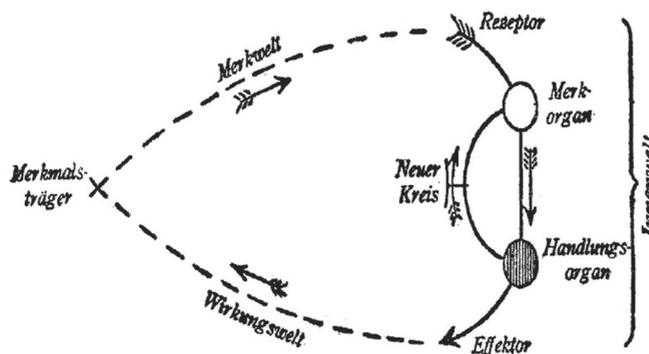
Am Standort Media Markt stellen sich folgende Fragen: Welche neue Formen von Örtlichkeit und Nicht-Örtlichkeit bzw. welche Heterotopien entstehen durch die Performance? Welche Rhythmen und Taktgeber werden wirksam, welche sichtbar und welche entziehen sich der Beobachtbarkeit? Was passiert, wenn auf hunderten Bildschirmen Werbung flimmert und gleichzeitig eine Performance stattfindet? Wenn Kunst und Theorie die Elfenbeintürme des Stadttheaters und der Universität verlassen und in den Stadtteil Haslach und dessen Konsumtempel auswandern? Werden neue hybride Lebens- oder Kunstzonen geschaffen, oder erweisen sie sich im Kaufrausch unserer Gegenwart als extrem peripher? Wie ist das Verhältnis von Körper, Tanz, Bild, Bewegung, Musik und Medien in diesem Kontext?

3. Kammerbühne Theater Freiburg

Im Gegensatz zum biologisch-ökologisch angelegten Setting in Bangalore und zur vorweihnachtlich aufgeladenen Atmosphäre des Media Markts steht die Kammerbühne des Theaters Freiburg für Reduktion, Komposition und Beobachtbarkeit. *Embedded Phase Delay* nutzt hier einen reizreduzierten »White Cube«. Das eher klassische Setting zeigt Bilder, Sounds und Kinästhetiken der beiden anderen Aufführungsorte. In Bangalore und im Media Markt werden die Bildsignale komponiert und de-komponiert und damit ihre Körperlichkeit sichtbar gemacht. Im Soundlabor der Kammerbühne hingegen fließen die Signale der beiden anderen Orte zusammen und werden im improvisatorischen Austausch mit den Künstlern von Ephraim Wegner elektroakustisch verarbeitet.

Immer sind es Teile und deren Verkörperungen in lokale und hyperlokale Ganzheiten, mit denen Lebewesen interagieren. Die Theoretiker Deleuze/Guattari und der Biologe Jakob v. Uexküll

3 »Die Mitte ist hier kein Mittelwert, sondern im Gegenteil der Ort, an dem die Dinge beschleunigt werden. Zwischen den Dingen bezeichnet keine lokalisierbare Beziehung, sondern eine transversale Bewegung, die in die eine und in die andere Richtung geht, ein Strom ohne Anfang und Ende, der seine beiden Ufer unterspült und in der Mitte immer schneller fließt.« Deleuze/Guattari (1997, 41).



Funktionskreis (Uexküll 1920/1973)

sprechen von »Ritornell« (Deleuze/Guattari 1997) und »Gefüge«(-bildungen), von Re- und De-»Territorialisierungen«. Die Möglichkeiten moderner elektronischer Musik zeigen genau dies, indem sie kleinste und größere Teile (Grains/Strains) des Geschehens aufgreifen, bearbeiten, verstärken, spiegeln, variieren, kontrastieren, zeitversetzt präsentieren sowie mehr oder weniger völlig de- oder rekomponieren.

Damit wird das »Gespräch[, das] wir sind« (Hölderlin, »Versöhnender, der du nimmergeglaubt ...« Dritte Fassung) mit den Mitteln (Körpern/Orten/Medien) unserer Zeit präsentiert und erfahrbar gemacht: Ohne übergreifende Einheit ist es letztlich nur Improvisation, Prozess, dessen ermöglichende Ebenen (transzendental) nur immanent sind und sich nur durch immerneue Verkörperung realisieren.

Wiederholung, Redundanz sowie Variation, Neuheit, Abbruch und Differenz werden polyphon, polyrhythmisch. Durch »Protentionen« und »Retentionen« (Husserl 1969) von Bewusstsein, Sinnlichkeit und Körpern ergeben sich Resonanz-, Interferenz-, Kompositions- und Dekompositionsprozesse, die intermediale und intersensorische Koppelungsprozesse nutzen. Synästhesien zwischen visuellen, akustischen und bewegungsbezogenen Ebenen werden genutzt, zugleich aber auch erst herausgebildet und erzeugt. Gedächtnisformationen auf körperlicher, sensorischer (visueller, akustischer, musikalischer) und z. T. auch semantischer Ebene werden in Anspruch genommen, »Erwartungs-Intentionen« (Husserl 1969) verwandt, verlassen, verändert und verschoben. Ästhetische und interaktionelle »Eigenzeiten« entstehen. Und aufgrund der Differenz zwischen den

belebten und den unbelebteren Ebenen kommt es zu Verzögerungen, Fehlern, Störungen, welche zugleich aber Räume für Neues, für ein ›Spüren des Zusammen‹, für Freiheit und Improvisation schaffen, neue Attraktoren bilden. Ohne die »fehlende Halbsekunde« (Helmholtz 1959) gibt es kein gemeinsames Leben, keine Musik und keine Improvisation.

Forschung nach dem Dazwischen

»Inmitten der zeitlichen Ströme gibt es ›Lager‹ und ›Lücken‹, die vage an Interferenzphänomene erinnern.«
Sigfried Kracauer

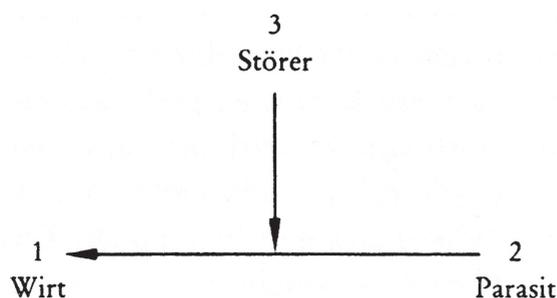
Die translokale Begegnung der beteiligten Akteure, wie Tänzer, Musiker, Techniker und Publikum, findet während der Aufführung an mannigfaltigen, imaginativen Orten außerhalb der technischen Verbindungslinien statt. In der ca. 30-minütigen Skype-Performance versuchen die Akteure daher, diesen hyperlokalen Zwischenraum mit einem »Dritten Körper« (Theweleit 2010, Dornberg 2013) bzw. einem »Biomediated Body« (Clough 2010) zu füllen, indem sie mit und durch ihre Aktionen eine Affektzone und eine zwischenleibliche Resonanz aufbauen.³

Embedded Phase Delay soll in diesem Sinne eine »mediale Dazwischenkunft« (Tholen 2002) zweier Musiker und eines Tänzers innerhalb spezifischer Umwelten mit Hilfe von rhythmischen Resonanzphänomenen schaffen. Das Delay der Datenübertragung generiert neben der fehlenden Halbsekunde auf Seiten der Performer zudem eine technische »temps perdu« (Proust) innerhalb komplexer Affekt- und Handlungszonen.

Sind in diesem Zell- und Handlungsgewebe die oszillierenden Übertragungslücken nur verloren oder lassen sich diese mit Interaktionserfahrungen und Körperlichkeiten füllen und werden dadurch Emergenzphänomene, »organische Schwingungen« (Deleuze/Guattari 1997) und gegenseitige Interferenzen sichtbar? Wie verändern sich dann die Propriozeptionen, das Körpergefühl, das Zeit- und Raumempfinden der beteiligten Personen? Wer parasitiert wen?

Michel Serres hat für die Beforschung solcher Wechselwirkungs-, Störungs- und Auslöschungsvorgänge ein theoretisches und praktisches dreigliedriges System entworfen – den Parasiten (1987) – und spricht dort von den »Dritten«, von wechselseitiger Parasitierung und der »Parasitenkette«: »Sie eröffnet uns Transformationsräume, in denen die Orte metamorpher Systeme durch Schauern von Lärm getrennt sind. Inseln, die zufallsbedingt von Lärm getrennt sind. ... Jeder ist in Linie mit dem anderen, und jeder kann in die Position des Dritten gelangen« (ebd., 36 f.).

Dabei kann jede Stelle die Position wechseln und materielle, affektive, mediale sowie geistige Beeinflussungen erfahren und/oder ausüben. Jeder stört und wird gestört, jeder nährt und wird genährt, jeder überschreibt und wird überschrieben. Hierbei wird die Ebene der repräsentationalen Information/Beeinflussung überschritten bzw. gestört und durch virologische bzw. symbiogenetische Prozesse (vgl. Parisi 2013, Hörl 2014) ersetzt.



Parasitenkette (Serres 1980)

4 »Brain and skin form a resonating vessel. Stimulation turns inward, is folded into the body, except that there is no inside for it to be in, because the body is radically open, absorbing impulses quicker than they can be perceived. (...) The mysterious half-second is missed not because it is empty, but because it is overfull.« Massumi (2002, 28).

Helmholtz, das Gefühl und die fehlende Halbsekunde

Zwischen Stimulation und Kontraktion eines Froschmuskels liegt laut den Beobachtungen von Hermann v. Helmholtz eine halbe Sekunde – zwischen Reiz und Reaktion vergeht also messbare, aber subjektiv nicht wahrgenommene Zeit. Helmholtz nennt dieses Bewusstseinsphänomen schon ein halbes Jahrhundert vor Marcel Proust eine »temps perdu« und notiert: »Was wir thun, wissen wir nicht unmittelbar« (Helmholtz 2013, 227).

In seinem Artikel »The Skin is faster than the Word« nimmt der kanadische Philosoph Brian Massumi (1996) Bezug auf dieses Phänomen. Bei Massumi ist diese Zeitspanne jedoch nicht einfach verloren, sondern eine dichte Zwischenzone und ein Relais voller Affekte. Diese wirken nicht nur in der Gegenwart, sie sind vielmehr zwischen Immer-schon-Vergangen und dem zeitlichen Noch-Nicht lokalisiert.⁴

Der Affekt in der fehlenden Halbsekunde, das Gefühl für diese und mit ihr, wird aus dieser Perspektive zum eigentlichen Medium der Verbindung. Empfinden, Gefühl und Affekt zielen so auf »eine physikalisch-elementare Dimension, die sich zwischen den Intervallen von Gehirn, Zelle, Nerven u. a. ereignet« (Angerer 2012). Als Arbeitshypothese wird davon ausgegangen, dass Kommunikation über digitale Kanäle die Gegenwart in Punkte und Linien zerlegt, das subjektive Erleben an Dauer verliert und dass dadurch zugleich neue Arten medialer Dauer generiert werden.

Embedded Phase Delay ist daher nicht auf funktionierende Synchronizität und Gleichklang ausgelegt und soll auch nicht vermessen werden, sondern versteht sich als Experiment, das eine Erfahrung von außer- und intrapsychischer Dauer/Eigenzeit in fortwährender Bewegung generieren sowie diese erfahrbar- und (in Teilen) beobachtbar machen will. Das gerade eben Vergangene, das Gegenwärtige und das Antizipierte sollen als »koexistierende Sphären« (Deleuze 2000) in bzw. mit den fehlenden Halbsekunden der je entstehenden komplexen überpersonalen, umweltbezogenen Handlungskörper präsentiert werden.

Tausend rhythmische Milieus

»Aus dem Chaos werden Milieus und Rhythmen geboren. Der Rhythmus ist das Ungleiche und Inkommensurable, das ständig transcodiert wird, er verknüpft sich mit dem Übergang von einem Milieu in ein anderes. Er wirkt nicht in einem homogenen Zeitraum, sondern operiert mit heterogenen Blöcken. Er ändert die Richtung. Der Rhythmus tritt zwischen zwei Milieus auf, zwischen zwei Gewässern, zwei Stunden, entre chien et Coup, twilight oder Zwieliht.«

Deleuze/Guattari

Rhythmische Vorgänge sind für alle Lebensvorgänge essentiell. Sie steuern zentrale Rückkopplungsprozesse bei internen und externen Milieu- und Umweltbildungen. Über Resonanzphänomene, Entwicklung von Drittkörperlichkeiten und Phänomene von Responsivität (Waldenfels 2000) beeinflussen sie organische, aber auch anorganische, transtechnische und (trans-)mediale Abstimmungsphänomene. Lefebvre spricht in diesem Zusammenhang in seiner Rhythmusanalyse (2004) von eu- und dysrhythmischen Prozessen, an denen neben organismischen auch dingliche, mediale, technische oder atmosphärische Aktanten beteiligt sind. Er unterscheidet monorhythmische, polyrhythmische sowie dys- bzw. arhythmische Prozesse, welche auf unterschiedlichen Ebenen De- oder Resynchronisierungen auslösen. Diese Prozesse sind z. B. in der Säuglingsforschung (vgl. Stern 2010) gut untersucht, wo es zu dyadischen oder polyrhythmischen und musikalischen Abstimmungsprozessen kommt, in der Psychotherapie (Dornberg 2013, Tschacher et al. 2012), in der Musik insbesondere im Bereich der Improvisationsmusik, aber auch in Ethologie und Verhaltensbiologie.

Auf neurobiologischer Ebene ist die Rhythmizität (u. a. bestimmt von der sog. Reizschwelle) der Nerven insbesondere des Wahrnehmungsapparates, aber auch der sensomotorischen Rückkoppelungssysteme (Cochlea, Muskelspindeln u. a.) in den Fokus der Forschung geraten, wobei die spezifische Reagibilität der jeweiligen neuronalen Aktionspotentiale (Stern 2010) und ihre musikalisch-rhythmische Abstimmung/Synchronisierung – beispielsweise im Gehirn – eine zentrale Rolle spielen (ebd.). Über diese Verbindungen ist der Organismus direkt mit den Rhythmen der Umwelt verschaltet. Diese Umwelt-Verbindung besteht auch auf gröberer Ebene, derjenigen der multiplen zielgerichteten sensomotorischen und der affektiven intersubjektiven Spiegelsysteme (insbesondere intentionaler Bewegungen, von Schmerz, Ekel usw.), vorrangig in konkordant synchronisierender Weise (vgl. Dornberg 2006).

Hierbei spielen nicht nur komplexitätsreduzierende (z. B. synchronisierende) Rhythmen eine Rolle, sondern auch komplexitäts- bzw. emergenz erzeugende, polyrhythmische, desynchronisierende, die für neues oder anderes Verhalten und Erleben positive Attraktoren schaffen. In der Musiktheorie sind diese Phänomene längst bekannt, etwa wenn ein neues Thema auftaucht und dann – möglicherweise – die Führung übernimmt, oder bei vielstimmigen und überlagenden Stimmenführungen.

Zentral in diesen Prozessen sind zeitliche Phänomene, die mit linearen Zeitbegriffen nicht erfasst werden können.⁴ Die fehlende Halbsekunde zwischen Reiz und Reaktion und die zwischen elektrophysiologischer Messung eines Entschlusses auf neuronaler Ebene und dessen (zeitlich spätere) Bewusstwerdung (Libet 2005) zeigen Prozesse unterschiedlicher Rhythmisierung an und stellen zugleich die Fragen nach dem Beobachter und nach dessen Einflussmöglichkeiten. Ihre Eigenzeitlichkeiten und die milieugesteuerten

⁴ Vgl. das Gespräch mit Christoph Tholen in diesem Band.

⁵ Auch die Vermittlung und Generierung von Wissen in der forschenden Lehre ist davon betroffen, dem Gelingen von »Übertragung und Gegenübertragung«. Vgl. den Beitrag von Klaus Theweleit in diesem Band.

⁶ <http://www.metaspaces.de/Dokumentation/Buzz>, gesehen am 7.12.2014

Das Delay der Datenübertragung generiert neben der fehlenden Halbsekunde auf Seiten der Performer eine technische »temps perdu« (Proust) innerhalb komplexer Affekt- und Handlungszonen.

Rückmeldeprozesse sind nicht linear und folgen keiner aristotelischen Logik (Günther 1959).

In diese fehlenden Halbsekunden greifen mediale und technische Aktanten zentral ein und zwar teilweise unterhalb der Bewusstseinschwelle (vgl. Hörl 2014). Luciana Parisi spricht hier von »Technoökologien der Sensation« bzw. von »Symbiosensation« (Parisi 2013). Sie bezieht ausdrücklich technische, digitale »Algorhythmen« (Miyazaki 2012) in diese Betrachtung ein.

Die Halbsekunden von Helmholtz und Libet arbeiten sich auch an physiologischen, medizinischen Paradigmen ab, in denen das Paradigma des Heilens eine große Rolle spielt. Das Mit-Sein, das wir bei *Intercorporeal Splits* beforschen, hat, wie schon verschiedentlich betont, auch einen Bezug zu Gelingen und Misslingen, zu Krankheit und Gesundheit. Dabei müssen Ökologien des Heilens bzw. des Heilens genauso berücksichtigt werden wie Ökologien des Unnatürlichen, »Substraktiven« (Hörl 2014).⁵

Zugleich performieren unsere Projekte auch »animistische Komponenten«, die das mediale, emergente, »überpersonale« (Fetzner 2009, Dornberg 2013) Element von Drittkörperlichkeit ins Spiel bringen, aber auch die Mächte der Kunst, von Verletzung und Trauma. Hier wird Partizipation als erste und konstitutive Relation zum Technischen und Digitalen einerseits thematisiert (vgl. Hörl 2014, 129), andererseits aber auch infrage gestellt, ironisiert und gebrochen. Unsere Projekte nehmen damit an Bewegungen teil, die hinführen zu einer »substraktiven Ökologie« (ebd.), einer substraktiven Symbiogenese, einem substraktiven Animismus, hin

zum Parasitären, zu dessen Symbiogenesen und dessen Störungen. Nach dem Spiel ist vor dem Spiel.⁶

Rhythmen. Dritter Körper

Klaus Theweleit

Teile des Textes auch in: Klaus Theweleit: »absolute(y) Sigmund Freud. Songbook«. Freiburg 2006; und in: ders.: »Übertragung. Gegenübertragung. Dritter Körper. Zur Gehirnveränderung durch die Medien«. Köln 2007.

Seit Jahren gehen mir die von Vilém Flusser nicht mehr zu Ende gedachten oder zu Ende bewiesenen Formulierungen aus seinen letzten Arbeiten im Kopf herum, »Die Schrift« (1987) insbesondere; Gedanken, die sich um die Ablösung des Alphabetismus als unserem kulturellen Leitmedium drehen, sowohl was die Speichermedien angeht als auch die Entwicklung und Formulierung des jeweils neuen »Denkens«.

Die Dominanzfunktion, die der Alphabetismus von Beginn unseres technisch-medialen Denkens seit knapp 3000 Jahren hat, geht laut Flusser zu Ende. Sie wird abgelöst durch Digitalität, mathematische Formeln, digitale Formeln, digitale Raumkonstruktion durch Computerisierung. In einem immer noch irrwitzigen Sprung behauptet Flusser, diese würden die Hirnstrukturen der digitalisierten Menschheit, die Hirnstrukturen der jungen, der elektronisierten Generation so einschneidend verändern, ja, hätten sie schon so verändert, dass wir, die wir ja am Alphabetismus noch hängen, mit ihm groß geworden sind als unserer medialen Muttermilch, inzwischen so etwas wie die neuen Analphabeten wären, die von dieser Kulturtechnik des Digitalen überholt, überrollt worden seien. Wissenschaftler in der Ökonomie, Physiker, Mathematiker, Chemiker, Weltraumforscher u. a. würden, sagt Flusser, überhaupt nicht mehr in grammatischen Sätzen kommunizieren, wenn sie ihre Ergebnisse austauschten. Sie würden sie nur noch *übersetzen* für solche, die ihren Formeln nicht folgen können, also für uns, wenn sie vor der Notwendigkeit stünden, den andern, der interessierten Öffentlichkeit mit ihren Politikern und Journalisten (den Analphabeten), den Stand der Dinge zu erklären.

»Beweise« dafür gibt es bis jetzt keine, vor allem nicht für den Flusser-Satz, diese verschiedenen Kulturformen, Denkformen, Gehirnformen seien nicht kompatibel miteinander. Bei der jetzigen Generation, wo das digitale Denken, ohne dass sie es selber bemerkt hätten und wissen, von ihnen Besitz ergriffen hat, von ihrem Hirn, sei das, so Flusser, mit Alphabetismus nicht mehr vereinbar. Uns, den heutigen Alphabet-Intellektuellen, falle die Aufgabe zu, das vorliegende Wissen so ins Digitale zu *übersetzen*, dass es für die junge, die un-alphabetische Generation, zugänglich bliebe. Sonst liefen wir Gefahr, dass »die Geschichte«, die Wahrnehmung von Geschichtlichem überhaupt, aus unserer Kultur verschwände.

Stützen kann man solche Behauptungen höchstens durch ein paar Beobachtungen, Selbstbeobachtungen und Wahrnehmungen sozialer Tendenzen. Meiner Beobachtung nach hängt z. B. die überall diagnostizierte Abneigung gegen das Lesen damit zusammen, dass große Teile der jungen Generation nicht mehr in der Lage sind, die Augen auszurichten auf den handschriftlichen oder gedruckten Zeilenfall einer Buchseite oder eines Blatts Papier. Man kann bei Schülern beobachten, dass sie, wenn sie einen Aufsatz schreiben sollen, es mit der Hand nicht hinbekommen, aber am Laptop: ja. Ihre Gedanken sind Laptop-kompatibel; Tastatur und Monitor des Laptop scheinen eine andere Art Buchstaben zur Verfügung zu stellen als die Connection Hirn, Auge, Hand, Schreibstift, Papier. Eine andere Sorte *Raum*, einen anderen Denkraum.

Ähnliches kann man beobachten am fulminanten Untergang des Geschichtsdenkens, des Denkens in zeitlichen geschichtlichen

Abläufen bei der heutigen Schülergeneration. Es gelingt ihnen nicht, auch wenn sie das intensiv büffeln, das dritte oder vierte Jahrhundert v. u. Z., also etwa die Plato-Zeit, mit 300 oder 800 danach, mit Frühchristen, Völkerwanderung oder Karl dem Großen, oder mit dem 12. oder 17. Jh. in irgendeine sinnvolle Relation zu bringen; abgesehen vielleicht von solchen Einschnitten wie der Entwicklung der Zentralperspektive in der Renaissance. Aber das Raster der Geschichte als eines linearen Zeitverlaufs, den wir jetzt seit 3000 Jahren so geschrieben haben, oder, wenn wir wollen, ab etwa 10 000 vor, also mit Beginn der Haustierzüchtung, die so etwas wie eine menschlich-kulturelle Einschreibung in wilde Tierkörper ist, oder auch mit den Höhlenmalereien noch einige zehntausend Jahre früher – diese Linie stellt sich bei den allermeisten nicht mehr her. Sie haben kein Raster dafür, keine Speichermöglichkeit. Wenn sie Geschichtstests schreiben müssen, lernen sie die Kernfacts und vergessen sie gleich wieder. Weil die Daten nicht haften, weil die Zeit nicht als historische Sequenz, sondern wie im Fantasy-Roman in ihnen vorliegt, oder eben wie im Computer: als Gleichzeitigkeit aller Zeiten.

Wie auch alle literarischen Texte in dem Moment, in dem sie digital erfasst sind, im Computer eine Existenzform der Gleichzeitigkeit bekommen. Man kann in die Suchmaschine ein bestimmtes Wort eingeben, wie es z. B. bei Kafka auftaucht oder bei Schopenhauer, und bekommt alle Belegstellen; und man kann herausfinden, wie dies Wort oder ein philosophischer Begriff von den Griechen bis heute in verschiedenen Zusammenhängen erscheint, und man erhält in beiden Fällen einen vollkommen neuen Text, neue Kontexte, ungeahnte Querverbindungen

mit neuen Denkanstößen; d. h. die Historizität dieses Einzelworts oder bestimmter philosophischer Begriffe verschwindet im anders strukturierten Meer des Digitalen. Solche Beobachtungen und Selbstbeobachtungen kann man also anstellen, und man wird nicht wenige Wahrnehmungen machen, die Flussers so unwahrscheinlich klingende Behauptungen hier oder da plausibler werden lassen. Frage: Sind solche technologisch indizierten Wahrnehmungsveränderungen tatsächlich in der Lage, die Synapsenschaltungen im Hirn so zu verändern, dass man von dauerhaften Veränderungen reden kann, oder sind das Spekulationen ins Blaue, bzw. Graue, ins Leere. Und was steuert die neue Hirnforschung wirklich dazu bei.

Vor diesem Hintergrund läuft das ab, worüber ich nun ausführlicher schreiben möchte. Über Übertragungen und Gegen-Übertragungen, Zentralbegriffe in der psychoanalytischen Technik heute und natürlich Zentralbegriffe im Bereich des Sendens und Empfangens, z. B. von Musik. Zunächst geht es um Musik und Psychoanalyse. Es fängt an mit der Pränatalität –

Klangkörper Mutterleib.

In einem schönen Buch zur Psychoanalyse der Musik gibt Sebastian Leikert (2005) einen Abriss der Bedeutung des Hörens für das Kind im pränatalen Stadium. Die erste Besonderheit der Musik liegt für Leikert darin, dass sie sich, anders als die Wörter, »nicht auf gesehene Objekte (Objektvorstellungen), sondern auf erlebte Körperspannungen bezieht.« Der Fötus lebt in einer akustischen Welt. Die erste Umgrenzung des Selbstgefühls im Mutterleib ist eine »Lauthülle«. Sie gibt, noch vor der Erfahrung der Haut,

dem Fötus ein erstes Konsistenzgefühl. »Ab dem vierten Monat der Schwangerschaft ist das Gehör als erstes Sinnesorgan voll ausgebildet und spielt eine wichtige Rolle in der Beziehung von Fötus und Mutter. In der Stimme gewinnt die Mutter für das ungeborene Kind die erste fassliche Gestalt, die Mutter ist für das Kind zunächst die Stimme« (Leikert 2005, 54-56). Das Ungeborene entwickelt eine Beziehung zu dieser Stimme. »Zudem ist der auditive Kanal mit dem Körpertonus direkt verbunden. Das Gehör ist als Schaltstelle für die Muster der Innervation des Körpers verantwortlich, bestimmte Frequenzen sind für die Aktivierung der Hirnrinde und damit für den Körpertonus verantwortlich. Sowohl die psychische Aktivität als auch die Integration des Körpererlebens sind also mit der auditiven Beziehung eng verbunden.«

Der Fötus nimmt aber nicht nur die Stimme der Mutter wahr, er hört auch ihre Körpergeräusche, Darm, Pulsschlag, ihren Atemrhythmus, ihre Körperbewegung, die Rhythmik ihres Ganges. Die Mutterleibsgeräusche erreichen bis 84 Dezibel, das entspricht städtischem Straßenlärm. Ohne solche Gewöhnung würde das Baby nach der Geburt vermutlich an unerträglicher Lärmzufuhr sterben. Puls, Atem und Gang sind aber nicht nur körperliche Abläufe, sie finden sich parallel in den Abläufen von Musik. Das Ungeborene »versteht« Musik, weil sie die Physiologie des Mutterkörpers nachbildet. Weil sein eigenes Pulsieren mit dem Pulsieren des Körpers, der ihn umfängt, entsteht. Dem Herzrhythmus entspricht in der Musik das Metrum, der Beat; dem Atemrhythmus die Phrasierung und die Modulierung der Stücke. Während im Melodieverlauf und den Abläufen der Harmonik der ständige körperliche Wechselvorgang von Spannung und Entspannung wiederholt, bearbeitet, verändert, *verschoben* wird.¹

Der Reiz der rhythmischen Verschiebungen, der Synkopierungen, besteht damit unter anderem darin, vom »Mutterbeat« abzuweichen, eigene Wege entlangzustolpern. Jede Abweichung, jede

¹ Vgl. Leikert (2005, 58). Leikert zitiert auch eine traumwandlerische Formulierung Richard Wagners. Wagner bezeichnete die Melodie als »formgebende Abgrenzung der äußeren Hauthülle«, und weiter, vom Körper her gesprochen: »Harmonie und Rhythmus sind Blut, Fleisch, Nerven und Knochen (...) die Melodie dagegen ist dieser fertige Mensch selbst, wie er sich unserem Auge darstellt.« Nicht etwa metaphorisch, nein: Harmonie und Rhythmus sind.

Die erste Umgrenzung des Selbstgefühls im Mutterleib ist eine »Lauhülle«. Sie gibt, noch vor der Erfahrung der Haut, dem Fötus ein erstes Konsistenzgefühl.

Verzögerung des erwarteten Lustgefühls, ist ein Stück Körpererweiterung und später Welterweiterung, Erprobung eines neuen Terrains. Marschmusik (wie alle Musik, die den Viertelbeat mit Betonung auf eins und drei durchzieht) wäre von daher »kontraphobisch«; eine Selbstversicherung, nicht vom Herzschlag des Trägartiers verlassen zu sein. Körper, die auf Marsch- oder die entsprechend gebaute Schlagermusik abfahren, haben sehr wahrscheinlich ein Fötalstadium in Angst hinter sich. Und erleben den Simpelbeat nun als Versicherung gegen diese. Blühen also auf, fühlen sich angstfrei und »legen los«. (Vorsicht geboten.²)

Wobei nicht eine bestimmte Musikart entscheidend ist für die Auslösung bestimmter Körpergefühle des geborenen Kindes oder der erwachsenen Person. Entscheidend sind die Affekte, die die Mutter bei einer bestimmten Musik erlebt hat. Die Mutter überträgt diese Gefühle auf den Fötus. So ist die seit langem und immer wieder kolportierte Erzählung, dass Babys bei Mozartmusik leichter einschlafen und dann auch ruhiger schlafen würden als bei Rock- oder Jazzmusik, unzutreffend. Es kommt darauf an, welche Musik die Mutter während der Schwangerschaft gehört hat und mit welchen Gefühlen. Auch dieser Bereich der Reaktionsfortsetzung bzw. -differenz zwischen Fötus und Kleinkind ist inzwischen untersucht (vgl. Bernard 2005). Ergebnis: Das Kind einer Harfenistin schläft leichter und ruhiger bei Harfenmusik. Sein Geschrei bei Unwohlsein kann mit Harfenmusik gestoppt werden, während eine andere Musik sein Unwohlsein verstärkt. Dagegen wird das Baby einer Mutter, die während der Schwangerschaft regelmäßig in der Disco war, von Harfenmusik nicht beruhigt. Im Gegenteil, es schreit stärker. Aber es schläft gut ein bei lauter Musik, die jener gleicht, die es als Fötus im Mutterleib gehört hat. Nicht nur gehört, sondern erlebt hat. Es wiederbelebt nach der Geburt die Gefühle, die die Mutter ihm bei Discokrach übertrug. Beleg, arte 29. Juni 2013: die Jazzsängerin Dee Dee Bridgewater, die schon als Dreijährige durch versierten Scatgesang auffiel, erzählt, ihre Mutter habe berichtet, sie hätte während der Schwangerschaft ständig Ella Fitzgerald gehört.

Als ständige Orientierung dient dem Fötus die Stimme der Mutter, die, zusammen mit den Musiken, die da öfter klingen, die Kraft hat, dem Fötus und später dem Kleinkind als das »gute Objekt« im Sinne Melanie Kleins zu erscheinen. Als »gute, nährenden Brust«, im

2 Bezeichnend die Angewohnheit deutschen Konzertpublikums, beim Mitklatschen immer die Eins und Drei zu betonen, wo jedes Pop-Publikum auf der Welt, angemessen amerikanisiert, auf Zwei und Vier mitklatscht. Backbeat. Afterbeat. »It's got a back beat, you can't lose it.« Chuck Berry zur Rock Music. Deutsches Publikum findet diesen Beat gar nicht erst.

3 »Das Erste, was Säuglinge an kommunikativem Verhalten zeigen, ist der Versuch, mütterliche Gesichtsausdrücke und den Klang ihrer Stimme zu »spiegeln.« Bauer (2002, 12)

4 »Für das Gelingen des Signalaustausches, des wechselseitigen Verstehens und Aufeinander-Eingehens zwischen Mutter und Säugling spielt ein besonderes Nervenzell-System des Gehirns eine entscheidende Rolle: Das Gehirn besitzt Nervenzell-Netzwerke, die darauf spezialisiert sind, bei anderen Menschen wahrgenommene Signale so abzuspeichern, dass sie selbst nacherlebt und reproduziert werden können. Die Nervenzellen dieses Systems werden als »Spiegel-Nervenzellen« (mirror neurons) bezeichnet. Dass der Säugling mütterliche Signale »spiegelt«, z. B. versucht, bestimmte Gesichtsausdrücke oder Laute zu imitieren, war aus der beobachtenden Säuglingsforschung schon längere Zeit bekannt. Die Entdeckungen Rizzolattis scheinen die erstaunliche, kurz nach der Geburt einsetzende Fähigkeit des Säuglings, empfangene Signale aufzunehmen und durch Imitation zurückzuspiegeln, nun aber auch neurobiologisch erklären zu können. (...) Nach den Erkenntnissen der modernen Säuglingsforschung ist dies wechselseitige, spiegelnde Hin- und Zurückspielen von einfachsten Signalen (Blicken, Gesichtsausdrücken, Lauten, Berührungen) das entscheidende »Geheimnis« der frühen Mutter-Kind-Kommunikation.« Bauer (2002, 84)

Gegensatz zu verfolgenden Objekten, die demzufolge nicht nur aus der Abwesenheit der Mutterbrust, sondern auch der Mutterstimme sich ableiten. Abwesenheiten, die den Kleinkörper mit Zerrissenheitsgefühlen bedrohen. Durch die Abwesenheit der Stimme der Mutter können sich erste Erfahrungen bedrohlichen Objektverlusts ausbilden. Stimme und Musik verkörpern demnach wie nichts anderes die glückliche Beziehung zum guten Objekt; (ich habe das früher beschrieben an Stimme und Gesang meiner Mutter, die ich mit »Mutterraadio« bezeichnet habe). Beziehung zum »guten Objekt«, noch bevor dieses selbst sich als ganze Person in der Wahrnehmung des Kleinkinds ausgebildet haben muss: die Anwesenheit von Stimme und Musik als glückhafter Zustand, als Gleichgewicht, als Leichtigkeit, als Abwesenheit von Verfolgung. Musik führt immer etwas mit sich, zumindest die glücklichen Momente eines frühen Gehaltenseins, wenn es sie gab.³

Leikert zitiert in diesem Zusammenhang einen weitreichenden Gedanken Suzanne Maiellos zum Spracherwerb des Kleinkindes bei Abwesenheit der Mutterstimme. Sollte diese Abwesenheit, aus welchen Gründen immer, eingetreten sein, könne dies den Spracherwerb des Kindes befeuern, indem die Stimme des Kindes selber versucht, die entstandene Leere zu füllen: »Eine Erfahrung von einem entleerten Raum, in dem sich später das Denken entwickelt sowie die Sprache, die das verlorene Objekt re-evozieren, d. h., ihm »die Stimme zurückgeben« kann.« »Der spätere Spracherwerb dient dann der Restitution dieses verlorenen Objekts« (Maiello 1999; Leikert 2005, 55). Die frühe Entwicklung von Gesangsfähigkeiten beim Kleinkind könnte dann umso mehr diese Funktion erfüllen. Die eigene

Stimme als »gutes Objekt«, wie sie ja im onomatopoetischen Gesang – das ist dieses glückliche, wortlose Gebrabbel und Juchzen der Kleinkinder in der Wiege – gut wahrzunehmen ist, könnte sich entfalten als Versicherung gegen eine befürchtete oder tatsächliche Abwesenheit der Mutterstimme.⁴

Musik ersetzt aber nicht nur, sie tut mehr: Sie verspricht die Fortsetzung der Erfahrung der Anwesenheit des guten Objekts auch unter den sich verändernden Bedingungen des In-der-Welt-Seins in späteren Lebensphasen. Zwischen dem Adoleszenten und den neuen Objekten der Außenwelt kommt es zu immer neuen Übertragungen; und Musik ist ein Leitmedium dieser Explorationen; für manche Kinder das Leitmedium.

Körperspeicher.

Auch nach Robert Jourdain, »Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt« (2008)⁵, sind alle erlebten frühen Körperspannungen verbunden mit Tönen, mit Musik. Der Körper schwingt mit beim Empfang musikalischer Schwingungen. So wie der Körper des Instruments durch sein Mitschwingen den Ton der Saite erst richtig hörbar macht, sagt Jourdain, so ähnlich »nutzen wir unseren Körper als »Resonator« für auditorische Erfahrungen. Der Zuhörer selbst wird zum Instrument, er legt seinen Körper in die Hände der Musik und lässt diese auf ihm spielen.«

Darum »drückt sich Musik bei uns durch Bewegungen aus und nicht z. B. durch bildliche Vorstellungen«, bzw. tut sie das nur bei wenigen. »Es handelt sich um eine Sprache, bei der sich Klangobjekte koordiniert bewegen, genauso wie

sich Körperteile koordiniert bewegen, wenn wir laufen. Kein Wunder, dass wir zur Musik tanzen wollen.« »Unser Körper ist nämlich Experte für das Timing und die Verschmelzung zeitlicher Abläufe.« »Interessanterweise beruht ein neuerer Trend in der Emotionstheorie auf der Idee körperlicher Repräsentationen kognitiver Prozesse. Diese *Hypothese der somatischen Marker*, die Antonio Damasio in seinem Buch ›Descartes' Irrtum‹ populär machte, geht davon aus, dass das Gehirn auf alle Arten von Erfahrungen mit angenehmen oder unangenehmen körperlichen Reaktionen antwortet.«

Beispiel Tierwelt: »Die Gazelle empfindet einen positiven somatischen Marker, wenn sie schmackhafte Blätter im Gehölz entdeckt, aber auch einen negativen, weil sie Gebüsch mit Räubern assoziiert. Das unbewusste Abwägen beider Marker führt unterm Strich zu dem ›Entschluss‹, dass die Blätter das Risiko nicht wert sind. (...) Besonders interessant an dieser Theorie ist, dass sie davon ausgeht, wir hätten evolutionsgeschichtlich alte neuronale Mechanismen, um Emotionen explizit in Muskelbewegungen auszudrücken.«

Seit ich in psychoanalytischen Zusammenhängen wahrnehme und denke, habe ich immer wieder behauptet, »der Körper« speichere; gestützt auf Selbstbeobachtung, auf Züge im »automatisierten« Verhalten soldatischer Männer, körper-reiz-gesteuert, und unterstützt von einigen Filmkritikern und französischen Analytikern, die Ähnliches wahrnahmen, aber ohne wirklichen Beweis. Die Formulierungen von Jourdain kommen in die Nähe eines solchen Beweises. Der Körper vergisst die musikalischen Energierungen nicht, schreibt er, er bewahrt sie. Der Körper speichert musikalische Erfahrungen ab. »Wir benutzen unsere Muskeln anscheinend zur *Repräsentation* von Musik, wir ahmen die wichtigsten Eigenschaften musikalischer Muster durch kleine und große Bewegungen nach.« Jeder musikalische Reiz löst einen Körperreflex aus und der Körper speichert diesen Reiz (Jourdain 1998, 393).⁶

5 Im Original: ›Music, the Brain, and Ecstasy. How Music Captures Our Imagination‹. New York 1997

»Ekstase verwischt die Grenzen unseres Seins, enthüllt uns die Bindungen zur Außenwelt Sie ist eine momentane Transformation der Person.«

Robert Jourdain.

6 »Da alles, was wir geistig tun, seelisch fühlen und in Beziehungen gestalten, seinen Niederschlag in körperlichen Strukturen findet«, macht eine Psychologie für »Seelen ohne Körper« keinen Sinn, schreibt Bauer (2002, 8).

7 Dieses und die folgenden Zitate aus Winnicott (1983, 208-220). Einige Fehler der dt. Übersetzung habe ich korrigiert, ohne das kenntlich zu machen.

Nicht nur das Gehirn also reagiert, indem es bei Musikgenuss die opiatähnlichen Endorphine ausschüttet; auch der Körper reagiert; die Muskulatur ist eine Registratur auditiver Lüste (und Schrecken). Die Töne haben ihren körperlichen Niederschlag. Musikhören: ein Rauschzustand, nicht nur metaphorisch. »Musik scheint von allen Künsten die zu sein, die uns am unmittelbarsten berührt, und ist daher auch die, die am leichtesten Ekstase hervorruft«. Beim Versuch, Ekstase genauer zu beschreiben, unterlaufen Jourdain interessante Wörter: »Ekstase verwischt die Grenzen unseres Seins, enthüllt uns die Bindungen zur Außenwelt und lässt uns in ein Meer von Gefühlen eintauchen.« Auflösung der Körpergrenzen, »eintauchen« in ein Medium, das er ein »Meer aus Gefühlen« nennt. Und dann: »Ekstase ist eine momentane Transformation der Person, die sie erlebt, nicht nur eine Transformation ihrer Erfahrung (obwohl außergewöhnliche Erfahrungen für Ekstase oft notwendig sind).« Eine momentane Transformation der Person – dichter war noch keine Beschreibung an dem, was ich verschiedentlich den »Dritten Körper« genannt habe.

Medium im Raum. Dritter Körper.

Es war die Beschreibung einer analytischen Situation als mediale Situation von D. W. Winnicott, die mich zu der Formulierung von einem »Dritten Körper« verführte. Im Kapitel »Zustände von Entrückung und Regression« berichtet Winnicott (1983, zuerst 1958) von einem Analysanden mit besonderen Abwesenheitszuständen.

»Wie so viele Patienten, versinkt auch dieser gelegentlich tief in die analytische Situation,

und bei einigen wenigen, aber wichtigen Momenten geriet er in einen Zustand der Entrückung. Während dieser Momente der Entrücktheit geschehen unerwartete Dinge, die er manchmal erzählen kann«. Winnicott notiert:

»In einem momentanen Zustand der Entrückung hatte der Patient das Gefühl, während er sich wie gewöhnlich auf die Couch legte, er sei *zusammengekrümmt und rolle über das Couchende hinunter.*« (...) »Als er davon sprach, dass er zusammengerollt gelegen hätte, deutete er mit Handbewegungen an, wie er sich in diesem seinem zusammengerollten Zustand irgendwie im Raum vor seinem Gesicht befunden und sich umherbewegt habe. Ich sagte darauf sofort: ›Wenn Sie davon sprechen, dass Sie zusammengerollt waren und sich umherbewegten, so setzt das doch etwas voraus, das Sie nicht beschreiben, da Sie sich dessen nicht bewusst sind, es setzt doch das *Vorhandenseins eines Mediums voraus.*« Nach einer Weile fragte ich ihn, ob er verstanden hätte, was ich meinte, aber ich merkte, dass er es sogleich verstanden hatte. Er sagte: ›Ja, so wie die Kugeln im Öl des Kugellagers.«⁷

Ein anderer Entrückungszustand: »Er hatte das Gefühl, Leute gingen zu Türen hinein und hinaus. Ich deutete, dass dies mit dem Atem zusammenhänge, worauf er mit weiteren Assoziationen einfiel. Gedanken seien wie Atemzüge; sie seien aber auch wie Kinder, und wenn ich nichts für sie tue, so habe er die Empfindung, sie seien im Stich gelassen. Seine große Angst bezieht sich auf das verlassene Kind oder die nicht aufgenommene Idee oder Bemerkung oder die vergebliche Gebärde eines Kindes. Seine Abwehr ist um diese Furcht der vergeblichen Gebärde herum errichtet.«

Die nicht aufgenommene Idee oder die vergebliche Gebärde eines Kindes beziehen sich ganz deutlich ebenfalls auf das *tragende Medium im Raum*, das in dieser Szene aber fehlt: sie fallen zu Boden, gehen ins Leere, versickern. Dieser Patient fällt in die Entrückung, um das fehlende Medium im Raum zu erzeugen: Atem, Gedanken. Er wünscht, dass der Analytiker ihm darin entgegenkomme. Ein Moment, das Winnicott auch gern mit dem Wort »Containing« bezeichnet.

Ein andermal ist es ein Kopfschmerz des Patienten, der merkwürdigerweise außen sitzt. Winnicott deutet, da der Schmerz dicht außen am Kopf sitze, »er repräsentiere das Bedürfnis, dass jemand ihm den Kopf halte, so wie man es bei einem Kinde tut, das sich in einem Zustand tiefer emotionaler Betrübnis befindet.« Wieder geht es um eine Art Überbrückung des Raumes zwischen ihnen. Dem Patienten fällt dazu ein, dass dies bei ihm als Kind eher der Vater gewesen sei als die Mutter. Es geht besonders um die Wiederbelebung des Vaters in diesem Teil der Analyse und um Winnicotts Bemühen, nicht mit diesem Vater verwechselt zu werden. In einem weiteren Entrücktheitszustand stellt sich der *Schoß des Analytikers* (= die Couch) als die schützende Umgebung heraus, die der Patient in einer Fluchtphantasie verlässt. »Es war ein Aspekt der Analyse wiederaufgetaucht, der ihn besonders erschreckte, nämlich der homosexuelle Aspekt der Übertragung«, kommentiert Winnicott. »Nach dem Tode des Vaters gab es niemanden, der ihm den Kopf gestreichelt hätte, wenn er unter einem Kummer zusammengebrochen wäre.«

»Ich verknüpfte nun meine Deutung mit jener Schlüsseldeutung von dem schützenden

Medium, und allmählich bekam er das Gefühl, dass mein Gedanke von den haltenden Händen richtig war. Er berichtete, dass er in einem Moment der Entrückung das Gefühl gehabt hätte, ich besäße eine Maschine, die ich anstellen könnte und die Vorrichtungen für eine Art von Sympathie-Behandlung hätte.« Er wollte also durchaus nicht, dass der Analytiker ihm den Kopf streichle. Sondern: »*Die Hauptsache war, dass ich sofort verstand, was er brauchte.*«

Also: Öl, in dem sich Kugeln bewegen (= er fällt nicht zu Boden); Couch/Schoß des Analytikers (= Überbrückung des Raums zwischen Schoß und Couch); Angst vor der »vergeblichen Gebärde« des Kinds, aufgefangen in Atem, Gedanken; und schließlich ein realer Gegenstand zur Herstellung einer Verdickung oder Verdichtung der Raumatmosphäre; ein Maschinchen, das den Raum zwischen Analytiker und Analysand auf Knopfdruck anfüllt mit dem benötigten tragenden Medium »Sympathie«.

Für mein Gefühl geht diese Beschreibung weit über die Darstellung jenes Zustand hinaus, unter dem Winnicott die Sache schließlich theoretisch abhandelt: eine bestimmte Sorte Regression – gut nutzbar zu machen für die Analyse, wenn der Analytiker den Moment ihres Eintritts nicht verpasst. Im Satz »*Die Hauptsache war, dass ich sofort verstand, was er brauchte*« liegt aber weit mehr und auch anderes. Denn dieser Patient brauchte nicht so sehr Deutungen regressiver Zustände, er brauchte offenbar die Wahrnehmung einer medialen Füllung des Raums zwischen Analytiker und ihm, hergestellt in einer gemeinsamen Produktion. Im Zusammenhang mit diesem *Medium im Raum* fällt das Wort »Übertragung«, aber sie, die Drohung einer »homosexuellen Übertragung«, ist beiden bewusst und soll gerade

vermieden werden. Es geht um eine Veränderung im Raum: etwas drittes *Körperhaftes*, eine Art *dritter Körper*, der keine Imagination ist, kein eingebildetes Wesen, sondern etwas materiell Anwesendes, das beide spüren und zu dessen Existenz beide etwas beigetragen haben.

Es sind solche Wahrnehmungen vom gefüllten Zwischenraum, die Winnicott an anderer Stelle von einer »Membran« sprechen lassen, die er zwischen Analysand und sich empfindet. Ein Teilchen, das schwingt, wenn Wellen auf es treffen. Ein Teil, das sich in unserem Ohr wie auch an technischen Geräten befindet. Wir erinnern uns, dass Bell & Clarke, als sie 1874 den Prototyp des ersten Telefonhörers bauten, das Trommelfell eines menschlichen Ohrs als Membran benutzten. Über die Membran im Raum, legt Winnicott nahe, geschieht eine Kommunikation mit der Person auf der Couch, die etwas anderes ist, als die der Worte und Deutungen; eine andere Art Übertragung.

»Momentane Transformationen der Person«, ob »Entrückungen« in der analytischen Übertragung oder »Ekstase«, ausgelöst durch Musik, die nach Speicherorten im Körper suchen und ihn, laut Jourdain oder Bauer, auch finden, werfen ein neues Licht auf eine Frage, die mich schon länger beschäftigt: Im »Buch der Könige 1« habe ich die merkwürdige Erfahrung beschrieben, dass Schallplatten, die man Jahre später wieder hört, dem emotionalisierten Hörer den Eindruck vermitteln, sie hätten in ihren Rillen die Gefühle gespeichert, die man vor Jahren beim ersten Hören hatte. Die Gefühle und die Situationen, aus denen sie kamen. Ich schrieb dort: »Auf manchen Mingus-Platten, bei Coltrane oder Billie Holiday, in Sun Ra's »Heliocentric Worlds«, in einigen Klavierkonzerten Mozarts, in vielen Rockstücken, auf Dylan-Platten, auf vielen anderen, sind bestimmte Gefühle, die ich beim Hören hatte, derart genau gespeichert, dass ich

Es geht um eine Veränderung im Raum: etwas drittes Körperhaftes, eine Art dritter Körper, der keine Imagination ist, kein eingebildetes Wesen, sondern etwas materiell Anwesendes, das beide spüren und zu dessen Existenz beide etwas beigetragen haben.

nicht zufrieden bin, das einfach ›Erinnerungen‹ zu nennen. Auch nicht ein Hilfsmittel zur Wiederbelebung. Die Platten haben etwas aufgezeichnet, während die liefen; nicht nur etwas abgespielt« (The-weleit 1988, 377). Rein ›technisch‹ ist das natürlich Quatsch. Die Nadel selber gräbt nichts Neues in die Rillen. Merkwürdigerweise stoße ich aber auf wenig Widerstand, wenn ich diese Wahrnehmung äußere. Im Gegenteil: Andere Menschen, für die bestimmte Musiken in bestimmten Lebensmomenten besonders wichtig waren, scheinen das Gleiche zu empfinden. Die offenkundige Irrationalität der Aussage stört sie nicht. Ihr Gefühl, dass das »irgendwie stimmt«, ist stärker. Was ist denn nun dran?

Zieht man Robert Jourdain's Befund vom speichernden Körper hinzu, ergäbe sich, dass bei späterem Hören, dass bei erneueter Übertragung, wenn sie stark genug ist, die aufgerufenen muskulären Areale ihr Gespeichertes ›öffnen‹, ihren Reiz ins limbische System zurücksenden und dieses die Wahrnehmungen ›abrufen‹, die mit dem früheren Hören verbunden waren. Weitergeschickt zum Cortex erscheinen sie uns als exakte ›Erinnerungen‹, Bilder, Gesichter, Gerüche, Orte, Konstellationen und ›das Herzerreißende‹ – die Wiederbelebung scheinbar untergegangener Gefühle.

Übertragen wird zwischen Geräten und Menschen, Geräten und Menschen, Menschen und Menschen, Gedanken werden übertragen und Krankheiten. Aufgaben und Ämter. Neue Fähigkeiten, die Menschen irgendwo erwerben, ›übertragen‹ sich auf merkwürdige Weisen. Eine Stimmung überträgt sich. Und Musik überträgt sich in den Körper und wird gespeichert in offenbar speziell dafür vorgesehenen Hirn- und Muskelarealen.

Ich glaube, dass mit noch einigen weiteren Feststellungen neuerer Hirnforschung sich ein tatsächlich weiterführender Zugang zu den angesprochenen Phänomenen ergibt.

Da ist an erster Stelle die permanente Veränderbarkeit unserer Hirnstrukturen, bedingt durch den Wechsel unserer Tätigkeiten

Es geht um die Übertragung von Intensitäten des Unbewussten, die im Bewusstsein aber andere Inhalte haben.

8 Nach übereinstimmenden Erhebungen verschiedener Hirnforscher ist die rechte Gehirnhälfte bei der Identifikation von Tönen überlegen. Weil das linke Ohr Musik besser aufnimmt und die Nervenfasern vom linken Ohr überwiegend zur rechten Gehirnhälfte gehen. Bei Profi-Musikern ist es seltsamerweise umgekehrt. Mit zunehmendem musikalischem Training ›wandert‹ die zerebrale Dominanz für Melodien von der rechten in die linke Hemisphäre. »Dies deutet darauf hin, dass Profimusiker beim Hören von Musik eine Reihe erlernter Fähigkeiten anwenden, die den meisten Menschen fehlen.« Jourdain (1998, 117)

und die wechselnden Erfahrungen unseres Beziehungslebens, betont besonders Joachim Bauer in seinem Buch ›Das Gedächtnis des Körpers‹, das den Stand der Gehirnforschung bis zum Jahr 2002 zusammenzufassen sucht. Bauer ist Professor für Psychoneurobiologie in Freiburg. In seinen Vorlesungen hören Studenten Dinge wie diese: »Hätten wir die Möglichkeit, einmal im Jahr eine Reise in unser Gehirn zu machen und uns dort mit einem Elektronenmikroskop umzusehen, würden wir erheblich verändert ›Landschaften‹ entdecken. Der Grund dafür ist, dass Ereignisse, Erlebnisse und Lebensstile die Aktivität von Genen steuern und im Gehirn Strukturen verändern« (Bauer 2002, 7). Nicht also: die Gene steuern unser Verhalten, wie es die panischen Boulevard-Versionen wollen. Bauer: »Erst in jüngster Zeit wurde außerdem entdeckt, dass individuelle Erfahrungen im Organismus Reaktionsmuster ausbilden können, die einen Einfluss auf die Regulation der Genaktivität in zukünftigen Situationen haben. Es wurde experimentell gezeigt, dass bestimmte genetische Reaktionsmuster durch Erlebnisse und Erfahrungen ›eingestellt‹ werden können« (ebd., 9). Besonders die Stress-Forscher haben sich in dieser Hinsicht hervorgetan. Bauer zitiert Leon Eisenberg, der bündig von der »sozialen Konstruktion des menschlichen Gehirns« spricht (Bauer 2002, 16).⁸

Grundregel Nr. 1 zur Wahrnehmungstätigkeit, also z. B. Musikhören, laut Bauer: Bioelektrische Aktivierung verstärkt die synaptischen Verknüpfungen im Hirn. Auf eine Formel gebracht (natürlich von Amerikanern): *Cells that fire together wire together*. »Fire«, Feuern, nennt man das Aussenden bioelektrischer Signale der Neuronen. Was zusammen feuert, verkabelt sich

auch zusammen. Grundregel Nr. 2: Synapsen, die nicht aktiviert werden, verlieren ihre Relevanz, lösen sich auf, schwächeln, verschwinden. Amerikanische Formel: *Use it or lose it*. Was nicht benutzt wird, schläft ein. »Die grundlegende Fähigkeit des Gehirns, durch sein Tätigwerden seine synaptischen Verschaltungen zu verändern und damit seine eigene Feinstruktur umzubauen, wird als ›synaptische Plastizität‹ bezeichnet« (Bauer 2002, 78).

Der Bremer Neurobiologe Gerhard Roth, der in ähnlicher Weise Kompendien des laufenden Stands der Hirnforschungen erstellt, spricht in die gleiche Richtung. Er dokumentiert dabei eine bemerkenswerte Kehrtwendung, die Neurologen und Neurobiologen im Lauf des letzten Jahrzehnts vollzogen haben; nämlich eine sehr weitgehende Rehabilitierung der meisten Grundannahmen Freuds zum »psychischen Apparat«, die noch in den 80er und 90er Jahren von Hirnforschern überwiegend als Humbug bzw. als »Voodoo« verlacht wurden. Mehrere spekulative Grundannahmen Freuds sieht Roth durch die heutige Hirnforschung bestätigt. Besonders die Annahme unbewusster determinierender Prozesse hält Roth für neurobiologisch erwiesen.

»Schließlich haben die Neurowissenschaften zusammen mit der Psychiatrie und der Entwicklungspsychologie begonnen, die Folgen frühkindlicher traumatischer Ereignisse wie Störungen der Mutter-Kind-Beziehung, des sexuellen Missbrauchs und anderer stark belastender Geschehnisse auf neuronaler Ebene nachzuweisen (...). All dies erfüllt schon jetzt die Forderungen, die Freud nannte, nämlich eine ›Lokalisation der seelischen Vorgänge‹ zu erreichen und ›den anatomischen Ort des Systems

Bw, der bewussten Seelentätigkeit, in der Hirnrinde zu erkennen und die unbewussten Vorgänge in die subkortikalen Hirnpartien zu versetzen ...« (Roth 2001, 433).⁹

»Man muss dabei bedenken, dass die Mikroelektroden-Technik, mithilfe derer man die Aktivität einzelner Neurone registrieren kann, sich erst im Laufe der 50er Jahre des 20. Jh. entwickelte. In den 70er und 80er Jahren kam die Immunocytochemie dazu, die überhaupt erst die neurochemische und neuropharmakologische Vielfalt des Gehirns enthüllte. Intrazelluläre Ableitungen und die Patch-Clamp-Technik revolutionierten unser Verständnis von den Prozessen, die bei Erregung und Hemmung an der Membran einer Nervenzelle stattfinden. In den 90er Jahren des vergangenen Jhds. kamen die bildgebenden Verfahren hinzu, die erstmals eine genauere Lokalisierung der Aktivitäten des gesamten menschlichen Gehirns bei ungeöffnetem Schädel ermöglichten, insbesondere von Aktivitäten im limbischen System. Durch Kombination all dieser Methoden begann erst vor rund einem Jahrzehnt die genauere Erforschung der neuronalen Grundlagen dessen, was Freud »psychischen Apparat« genannt hat.«

Für Transformationszustände in den neuronalen Systemen, die uns hier besonders interessieren, befindet Roth, dass sie niemals nur »ausschließlich sprachlich« geschehen, »sondern nur in Verbindung mit der Erzeugung eines »emotionalen Aufruhrs«, der auf das Unbewusste eines Patienten einwirkt.«

Subcortex – limbische Zentren – Amygdala: Für die Hirnforscher ist es ausgemacht, dass diese die neuronalen Schauplätze aller unbewussten Vorgänge sind. Während das Bewusstsein in der Hirnrinde, im Cortex entsteht, ein Produkt der andersgearteten Zellen des Cortex ist. Bewusstes und Unbewusstes arbeiten in je verschiedenen Zellstrukturen. Ein einfacher Übergang aus der einen in die andere Zellstruktur ist nicht möglich. Es gibt also eine handfeste histologische Begründung für die Annahme Freuds, unbewusste Inhalte seien letztendlich nie bewusstseinsfähig; wörtlich: »dass die unbewusste Vorstellung als solche überhaupt unfähig ist, ins Vorbewusste einzutreten, und dass sie dort nur eine Wirkung zu äußern vermag, indem sie sich mit einer harmlosen, dem Vorbewussten bereits angehörenden Vorstellung in Verbindung setzt, auf sie ihre Intensität überträgt und sich von ihr decken lässt« (Freud 1998, 568).

9 Zitate aus dem Kapitel »Neurobiologie und Psychoanalyse. Oder: Hatte Freud Recht?«, 430-441

10 »Ein Teilorgan des limbischen Systems ist der Mandelkern (Amygdala), der Erinnerungsspuren darüber abspeichert, ob Ereignisse der Situationen für den eigenen Organismus angenehm oder schädlich beziehungsweise unangenehm (aversiv) waren. Mit seinem »Wissen« und seiner Fähigkeit, bei Bedarf tiefer gelegene Hirnzentren zu alarmieren, beteiligt sich der Mandelkern entscheidend an der Bewertung neuer Situationen und Ereignisse. Ebenfalls zum limbischen System gehört ein Hirnteil, der sich erst in den letzten Jahren als der vielleicht wichtigste Hirnteil unsere Menschseins herausgestellt hat: der Gyrus cinguli. Der Gyrus cinguli (deutsch: »Gürtelwindung«) läuft paarweise, rechts und links tief in der von vorn nach hinten laufenden Teilungsfurche des Gehirns. Er erwies sich aufgrund neuerer Untersuchungen als Sitz des Selbstgefühls, des Mitgefühls mit anderen Menschen und als Ort der Lebens-Grundstimmung.« Bauer (2002, 72)

Es geht also bei der Neubelebung der im Unbewussten gespeicherten Wahrnehmungen immer um *verschobene* Darstellungen von Unbewusstem (Deck-Erinnerungen und ähnliches). Es geht um die Übertragung von *Intensitäten* des Unbewussten, die im Bewusstsein aber andere *Inhalte* haben. Ein intensives Erleben von Musik im Bewusstsein kann also anstelle eines intensiven Erlebens im Unbewussten stehen, das mit Musik selber nichts zu tun hat; es kann z. B. eine Abwesenheit ersetzen; kann den Raum, den eine Mutter (oder sonst jemand) leer gelassen hat, mit der *Füllung* durch das Material Musik beantworten; bewerkstelligt durch die *Übertragung* einer intensiv erfahrenen *Leere* im Unbewussten mittels einer *Füllung* durch intensiv erlebte Töne, Musik im Bewusstsein. Wobei das unbewusste traumatische Erleben »leere Stelle der Mutter« und das bewusste Erleben »berauschende Fülle der Musik« verschiedene Zellstrukturen im Hirn hätte. Verbunden nur durch eine Energiemenge; durch die Übertragung dieser Energiemenge von einem Hirnareal in ein anderes. Die Arbeit des Analytikers in diesem Falle bestünde darin, den Weg dieser energetischen Übertragung zurückzuverfolgen; zu erspüren (oder zu *hören*), welche Leerstelle, welche traumatisierte Position im Unbewussten des Patienten sich in dieser für ihn typischen Weise zu Gehör bringt. Die Wahrnehmung davon, die sich im Analytiker vollzieht – »Gegenübertragung«, »projektive Identifikation« oder Ähnliches – wäre materiell zu beschreiben als die Rück-Übertragung eines Energiequantums von einer Zellstruktur (Cortex) in eine andere Zellstruktur (limbisches System), bei gleichzeitigem Erspüren der geschichtlichen Konstellation, die diese Energieübertragung im Patienten ausgelöst hat.¹⁰

Wie aber soll dies passieren? Wie »verwandelt« sich der Analytiker in ein Wesen, das in seiner eigenen zerebralen Zellstruktur der Zellstruktur des Unbewussten des Patienten so nahe kommt, dass er nicht nur dessen Energiequantum erspürt – oder auffängt wie ein Radioempfänger die gesendeten Wellen – sondern diese gesendeten Wellen auch umwandeln kann in eine andere Daseins- bzw. Zellform: in eine gesprochene Deutung, in ein Bild, das er dem Patienten darbietet; in das Erspüren einer geschichtlichen Konstellation, die er dem Patienten gegenüber aussprechen oder andeuten kann oder sie so antippen, umschreiben und aufbereiten, dass der Patient selber eine Äußerungsform dafür findet, die etwas anderes wäre als die bei ihm – in diesem Fall – vorliegende Zwangsäußerung dieser Konstellation durch einen bestimmten Umgang mit Musik. Dieser bestünde bei ihm beispielsweise im zwangsweisen einer traumatisch leerräumten Stelle durch die ständige Zufuhr immergleicher Musik, durch immer dieselbe Mozart-, Abba-, Hip Hop oder Technoplatte. Eine Zufuhr, die immer wieder momentane Erleichterung und Befriedigung brächte, ohne aber das aus dem Unbewussten sendende Energiequantum, dessen ständiges (unglückliches) Strömen, zu mindern oder gar abzustellen. Wie verwandelt sich der Analytiker in solch ein Wesen?

Ich kann ja nun – wenn ich vom Dritten Körper spreche – schwerlich behaupten, dass die Zellstrukturen beider Amygdalas aus ihrem je eigenen Schädel auswandern und sich im Raum, knapp über dem Teppich, treffen, um eine neue Gesamt-Amygdala zu bilden – eine mystisch-phantastische Gestalt, die in der Lage wäre, die Substrate des Unbewussten aller beider derart

zu vermischen und zu verbinden, dass ein Austausch, ein gegenseitiges Erleben der Struktur des Unbewussten des jeweils anderen, im Analytikerzimmer nicht nur magisch, sondern körperlich-materiell stattfände. Und wenn ich es behauptete – wer würde mir glauben?

Hilfe kommt vom amerikanischen Analytiker Thomas Ogden. Ogden entwickelte die Idee, »dass die Träume und Träumereien, die Analytiker und Patienten in jenem Zwischenreich des Träumens schaffen (...) unbewusste Erlebnisse umfassen, die das analytische Paar gemeinsam (...) konstruiert«. Diese »unbewusste intersubjektive Konstruktion«, die Ogden »den analytischen Dritten« nennt, »ist ›das Subjekt der Analyse‹: ein drittes Subjekt mit einem Eigenleben, vom analytischen Paar gemeinsam geschaffen (...) Und in der Tat können wir unsere Träume nicht mehr als ausschließlich uns eigen verstehen«; sie seien vielmehr »Träume des gemeinsam, aber asymmetrisch konstruierten Dritten« (Ogden 2004, 17). Ganz besonders gilt das nach Ogden für die überfallartig einsetzenden Tagträumereien und Abschweifungen der Aufmerksamkeit, die sowohl Analytiker wie Analysanden aus dem gegenwärtigen Moment herausragen; aber nicht etwa hinweg, sondern näher zum anderen hin: ganz ähnlich dem, was Winnicott *Entrückungen* nannte. All jene »Gefühle, Phantasien, Grübeleien, Tagträume, Körperempfindungen (...) von denen wir gewöhnlich annehmen, dass sie mit dem, was der Patient im betreffenden Augenblick sagt und tut, nicht das Geringste zu tun haben« (ebd. 26), sind vielmehr Zeichen für Zustände neu entstehender *Nähe* zwischen beiden. »Durch das Erleben des analytischen Dritten entsteht eine Erfahrungsgrundlage, ein Fundus unbewussten Erlebens,

zu dem Analytiker und Analysand gleichermaßen beitragen und auf den sie in ihrem Erleben der analytischen Beziehung als Einzelne zurückgreifen können« (ebd. 25).

Aber nicht nur in der Analyse. Ogdens Buch ›Gespräche im Zwischenreich des Träumens‹ trägt den erweiternden Untertitel: ›Der analytische Dritte in Träumen, Dichtung und analytischer Literatur‹. Im Buch spielt sich das so ab, dass ein Kapitel mit einer Falldarstellung auf ein Kapitel über den Umgang mit einigen Gedichten folgt; mit dem Schluss, dass sich strukturell genau gleiche, was sich zwischen Ogden und einem Gedicht von Robert Frost oder zwischen Ogden und seiner Patientin Frau S. in der Analyse abspielt. »Das Gedicht erzeugt ebenso wie die analytische Sitzung starke Resonanzen von Klang und Bedeutung«, sagt Ogden (ebd. 96). Und er setzt fort, »... dass ein Lebendigsein im Zwischenreich des Träumens nicht nur eine Kunst ist, sondern das Lebensblut *aller Kunst*« (ebd. 19). So direkt hat noch kein Analytiker die Arbeit der Analyse mit der Annäherung an ein Gedicht gleichgesetzt. Und beide erzeugen zwischen sich eher tranceartig das »dritte Subjekt der Analyse«.

Die Konfiguration, die ich den »dritten Körper« nenne, wäre demnach, wie ich ja unterstelle, nicht beschränkt auf die analytische Situation; auf das Zusammentreffen der mächtig sendenden Amygdala-Strukturen im Raum, wenn beide die medialen Vorraussetzungen dafür geschaffen haben: die Verdichtung im Raum derart zu konzentrieren, dass die Empfindung eines tragenden, umgebenden Mediums wie bei Winnicotts Patient entstehen kann. Sie entsteht in allen Fällen, wo es darum geht, dass die Beteiligten über sich hinaus wollen, aus sich

heraus wollen, auf eine Ebene neuer Erfahrungen wollen, wofür sie ein Vehikel brauchen: den »dritten Körper«; dessen Erzeugung in diesem Metamorphosenspiel dann eher eine transgressive als eine regressive Tätigkeit sein muss.

Für solche Transformationszustände in den neuronalen Systemen befindet Roth, dass sie niemals »ausschließlich sprachlich« geschehen, »sondern nur in Verbindung mit der Erzeugung eines »emotionalen Aufruhrs, der auf das Unbewusste eines Patienten einwirkt.« Als mögliche Auslöser dieses *emotionalen Aufruhrs* nennt Roth Meditation, Drogen und Liebe. Eher störend in einer Psychoanalyse sei die zwangsläufige Beschränktheit auf das rein Sprachliche, besonders der »fatale Deutungszirkel«, in dem sich der Patient einer Analyse, ich-gesteuert, oft befindet. Anders der Analytiker: »Er hat einen parallelen Zugang zu den bewussten Äußerungen des Patienten *und* zu den Äußerungen des Unbewussten in Fehlleistungen, Träumen, Neurosen und Psychosen, und er kann in geduldiger therapeutischer Tätigkeit versuchen, die unbewussten psychischen Konflikte aufzudecken«. Dass dies nicht als simple Umsetzung geht, als das, was man relativ gedankenlos »Bewusstmachung« nennt, wird von Roth aus der differentiellen Struktur von Gehirnzellen begründet: »Die Amygdala und die anderen limbischen Zentren verstehen Sprache als rein kognitives Kommunikationsereignis nicht, sondern nur die mit ihnen verbundenen emotionalen Komponenten wie Prosodie, Mimik und Gestik, oder sprachlich ausgelöste emotionale Zustände wie bildliche Erinnerungen oder Vorstellungen. Diese Emotionen können dann Veränderungen subcortikaler limbischer Zentren auslösen, zum Beispiel die gesteigerte Ausschüttung bestimmter Neuromodulatoren und Neuropeptide« (Roth 2001, 438 f.).

»Emotionaler Aufruhr«. Es geht um psychophysische Ausnahmezustände. Jener Moment, in dem das Unbewusste des Analytikers mit dem des Analysanden in die Schwingungskorrespondenz (»Übertragung«) tritt, oder der Körper eines Lesers/Hörers mit einem Gedicht/einer Musik, ist ein Ausnahmezustand.

Was derart von Roth neurobiologisch formuliert wird, erscheint beim Analytiker Thomas Ogden als unaufhörliches Kreisen seines Schreibens um die Empfehlung, »beim sprachlichen Ausdruck auf das Empfinden von Lebendigkeit oder Leblosgkeit zu achten« (Ogden 2004, 48). Es ginge in der Analyse weniger um Aufdecken und Deuten, als um das Erspüren der Übertragungs- und Gegenübertragungsvorgänge um jenes Gebilde herum, das er »das dritte Subjekt« der Analyse nennt; und dessen Konsistenz er hartnäckig mit jenem Gebilde gleichsetzt, dass zwischen ihm und einem Gedicht entsteht, das er liebt; bei der *körperlichen Aufnahme* (nicht: Lektüre) von Gedichten wie Robert Frosts »Aacquainted with the Night«. Wie es im Gedicht Zeilen gibt, die sich reimen, sagt Ogden, gibt es in der Analyse die Momente, wo Patient und Analytiker sich »aufeinander reimen«; in eben diesem dritten Gebilde zwischen ihnen, dessen Erscheinen man nicht verpassen dürfe.

9 Zitate aus dem Kapitel »Neurobiologie und Psychoanalyse. Oder: Hatte Freud Recht?«, 430-441

Erweiternd würde ich zu Meditation, Drogen, Liebe die Zustände intensiver Freundschaft hinzufügen, weiter die Zustände von Berührung und Vermischung mit erregenden Produktionen der verschiedenen Künste, Musik, Malerei, Filmen, u. U. auch die Zustände von Auflösung gepanzerter Körperstrukturen durch extreme sportliche Anstrengungen. »Emotionaler Aufruhr«. Es geht um psychophysische Ausnahmezustände. Jener Moment, in dem das Unbewusste des Analytikers mit dem des Analysanden in die Schwingungskorrespondenz (»Übertragung«) tritt, oder der Körper eines Lesers/Hörers mit einem Gedicht/einer Musik, ist ein Ausnahmezustand; ein Sonderzustand feinstsensorischer bzw. feinstelektronischer Übertragungen, für den es sehr wahrscheinlich auch einen Messbarkeitsgrad geben wird – wenn die Nanotechnologien – wo die Forscher von Molekülmaschinchinchen in Tausendstelmmillimetergröße nicht nur phantasieren, sondern sie bauen und zur Anwendung bringen etwa in Blutbahnen zum Abbau von Arterienablagerungen – erst weit genug gediehen sein werden auf diesem fast noch ganz neuen Feld.

*... bestimmte Teile der Zellstruktur
meines Körpers haben sich verändert
nach der Aufnahme bestimmter
Musiken.*

Musik. Medien. Übertragung. *Kein* Ausnahmezustand ist es, wenn das Küchenradio den ganzen Tag läuft, auf Unterlautstärke, und die Intervalle zwischen den Nachrichten- und Reklamesegmenten überbrückt. Wer sich akustisch in dieser Weise behandelt, bringt zum Ausdruck, dass er eines ganz sicherlich nicht wünscht: eine tiefgreifende Umstrukturierung oder Andersstrukturierung seiner momentanen Körperlichkeit. Wer sich durch Musik verändern will, braucht zwischen der Musik und sich den »dritten Körper«, der aus dem Zusammenprall der musikalischen Wellen und der ausgesendeten Wellen des eigenen Körpers besteht; dieser dritte Körper entsteht ganz spürbar im Raum, bei mir besonders durch elektrifizierte Musik, verschiedenste Formen des Rock und bei manchen Free Jazz Sachen, Sun Ra, Art Ensemble of Chicago. Bei anderen mag es Beethoven sein. Ein Teil des eigenen Unbewussten wandert sozusagen aus in den Raum, in den dort schwingenden Dritten Körper, und trifft sich mit dem Wellenkörper der Musik, die auch ihr »Unbewusstes« hat, das nicht etwa aus irgendwie »unbestimmten, vagen Wünschen« besteht, sondern meist ziemlich exakt anzugeben ist.

Die Wünsche und Vorstellungen, die eine Musik transportiert, setzen sich sehr genau fest in der Empfindung des Hörers. Was sich zwischen der Musik (die in diesem Falle der Therapeut ist) und meinem Körper abspielt, kann ich mir bewusst machen (oder es auch lassen). Aber wenn ich es tue, ist es genau die Umwandlungs- oder Übersetzungsarbeit, von der Psychoanalytiker wie auch Hirnforscher sprechen. In meinem Bewusstsein werden aus der Musik Formen von Nicht-Musik: Gedanken, Einsichten, Vorstellungen, Wünsche. Die primäre körperliche

Sensationierung selber, die die Musik mit mir vornimmt – indem sie aus dem meinen und dem ihren einen dritten Körper bildet – wird nicht verbalisiert und ist auch nicht verbalisierbar. Sie lebt im Körper als gespeicherte Schwingung. Sie wird etwas anderes, wenn ich sie mit meinem Bewusstsein verarbeite. Ich wandle dann die Mikrozellen der Musik, die sich mit den Mikrozellen meines unbewussten Systems verbunden haben, um in neue Zellkombinationen meines Cortex. Darüber hinaus bewahre ich etwas im Körper, im ganzen sensomotorischen System, das als Ergebnis des Zusammenpralls mit der Musik sein Eigenleben führt. Das ist für mich das Entscheidende in einem materiellen Sinn: bestimmte Teile der Zellstruktur meines Körpers haben sich verändert nach der Aufnahme bestimmter Musiken. Ich reagiere anders; nicht nur anders auf bestimmte Musiken; auch anders auf bestimmte Leute und anders auf die Zustände des Wirklichen überhaupt, mit denen ich zu tun habe. Ich behaupte – vorwiegend aus Selbstbeobachtung – dass diese Veränderung nicht eintritt bzw. nicht von Dauer ist ohne Durchgang durch dies Gebilde des »dritten Körpers«, gebildet aus mir und einem stark sendenden Daseinszustand oder einem anderen Körper aus den wellenaussendenden Wirklichkeiten.

Es genügt für solche Metamorphosen eben nicht ein Spiegel, der einen nur selber zeigt. Es muss der Spiegel einer anderen Person oder einer sonst wie ausstrahlenden Kraft sein; Spiegel der Liebe; Spiegel eines Kunstwerks; Spiegel eines wissenschaftlichen Rasens (wie er wohl bei Freuds sog. Selbstanalyse eine große Rolle spielte); Spiegel eines Kindes, das man umsorgt (und das einen dabei verwandelt); oder Spiegel eines Meeres, in das man sich stürzt, optisch und mit

seinem Körper und das einen dann »umwäscht«, einen anders den Wellen entsteigen lässt als man hineingestiegen ist, wie es Albert Camus beschrieben hat von seinem Körper in den Salzwellen des Mittelmeers vor der Stadt Algier.

Diese Wahrnehmungen werden bestätigt und verstärkt vom New Yorker Psychoanalytiker Steven H. Knoblauch (vgl. Knoblauch 2000). Knoblauch ist auch Musiker, Jazzmusiker. Und entwickelt Ähnliches wie Ogden. Er sagt, aus seiner Erfahrung als Analytiker und als Musiker, die Analyse funktioniere wie eine Jazzimprovisation zwischen zwei Instrumentalisten. Aus dem jeweiligen Zusammenspiel entstehe das Dritte: das Musikstück bzw. der in der Analyse transformierte Körper des Analysanden und des Analytikers. Sowohl Knoblauch wie Ogden sprechen in dieser Hinsicht vom »analytischen Paar«. Knoblauch benennt auch einige praktische Verfahren seiner Analysestunden; sie betreffen seine *Stimme*. Ihm fiel auf, dass er in bestimmten Momenten seine Stimmlage der der Patienten anpasste; indem er etwa »die Bässe aus seiner Stimme nahm«; oder die Stimme singsangartig höher schraubte, um manchen Patienten in »ihre Tonlage« zu folgen. Heute, sagt er, setzt er diese Verfahren auch absichtsvoll ein, indem er seine Stimmlage vorsichtig an Stimmlagen der Analysanden annähert.

Wenn Sebastian Leikert, der sich sowohl auf Ogden wie auf Knoblauch bezieht, formuliert: »Die Stimme als Objekt des Begehrens ist Motor der Übertragungsbeziehung«, heißt das, das Senden der Amygdalas allein würde nicht reichen. Im Abschnitt »Die Verschränkung der Stimmen im analytischen Gespräch« untersucht Leikert die Stimmen der Beteiligten unter dem Aspekt ihrer Objektivität: »Die

Stimme des Analysanden sucht die Stimme des Analytikers in die Präsenz zu rufen. Nicht um die Bedeutung zu affirmieren, sondern um sich seiner Anwesenheit zu versichern. Seine Gegenwart ist Anhalt der Hoffnung auf eine nicht erneut traumatische Wiederholung des unbewussten Szenarios« (Leikert 2005, 146 f.). Wenn man dies mit Winnicott verbindet, ergibt sich: Was im Raum zwischen den beiden passiert, in einer akustischen Situation, ist die Herstellung einer Präsenz von Stimm-Körpern, die durch ihre verdichtete Anwesenheit die Wiederholung des Traumatischen ausschließen.

Leikert: »Die analytische Situation kehrt das ›Primat des Optischen und der Vorrangigkeit des Visuellen‹ zu Gunsten der ursprünglichen ›Vorrangigkeit des Akustischen‹ um (Ruhs 1999). Die Stimme wird zur Stütze, zum Rahmen und zum Zeichen der Anwesenheit des Anderen. Der Körper bezieht sich auf die Stimme, wie die Stimme sich auf den Körper bezieht« (ebd.). Dann folgt eine Formulierung, die an einen Ringkampf der Stimmen denken lässt: »Jeder Analytiker kennt die Belagerung seiner Subjektivität durch den Ansturm der Stimme des Analysanden, er kennt jedoch auch das Gewicht, das seiner Stimme jenseits der manifesten Aussage zukommt. Er wird dem Gebrauch seiner Stimme eine besondere Bedeutung für den analytischen Prozess zuerkennen« (ebd.).

»Belagerung« also. Und dann Invasion. Leikert: »In der Analyse geht es um den Versuch, das Gewicht des Traumatischen zu begrenzen.« Die Angestrengtheit des Analytikers beruht auf der Wirkung der invasiven Präsenz der Stimme des Analysanden im Körper des Analytikers.« Die Stimme dringt ein und der Analytiker muss sich ihrer erwehren. Leikert sieht die Präsenz

der Stimme als Objekt gegeben und formuliert daraus bündig, wie einen Lehrsatz: »Die Stimme als Objekt des Begehrens ist Motor der Übertragungsbeziehung« (ebd.). So ist das Schweigen in einer Analyse nie nur Schweigen; die Stille nie nur Stille.¹² Sie markieren die *Intervalle* zwischen dem Auftreten des *Objekts Stimme*.

Von hier aus schließt Leikert dann den Bogen zurück zur intrauterinen Stimm-Situation, wenn er sagt: »Die Stimme des Anderen ist dem Subjekt eingeboren, sie ist gleichursprünglich mit der Beziehung überhaupt.« Wobei »eingeboren« nichts Genetisches bezeichnet, sondern das, was ich gehört habe als Fötus, in meiner »Lauthülle«. Dies ist mir »eingeboren«, mit diesem will ich eine Berührung herstellen, weil ich weiß, dass es meinen Körper füllt wie umhüllt in einer *dehnbaren Hülle*, weil es die akustische Versicherung der *Wirklichkeit* der *Beziehung* ist. Der *Beziehung*, die ich insgesamt unterhalte zur Blase »Welt«. Und von der ich bestimmt etwas bekomme oder auch realisiere in meiner Verbindung mit Stimmen und Musik.

Die Lauthülle, die Stimme und Musik dem Körper zurückgeben, ist aber zugleich die Hülle, aus der man herauswächst, wenn man sich häutet.¹³ In der analytischen Situation, sagt Leikert, ist es dabei die Stimme des Analytikers in der Übertragung, die es ermöglicht, »die drohende Desorganisation der Körperlichkeit des Analysanden zu begrenzen« – die Desorganisation, die immer droht, wenn man sich in die Transformationssituation begibt. Die Stimme also als das Medium im Raum, das einen nicht zu Boden stürzen lässt; das einen bewahrt vor der Körperzerreißenung – ob in der analytischen Situation oder im eigenen Zimmer, in dem man sich, liegend oder tanzend, von einer Musik »einnehmen« lässt. Seine Körpergrenzen von einer Musik austesten lässt, oder auch: sich einen neuen Körper übertragen lässt, den man nur empfangen kann, wenn man ihm in »emotionalem Aufruhr« entgegenwächst. Dies ist das Wort, das ich eigentlich suche, Entgegenwachsen.

Dies alles zusammengekommen, von der Psychoanalyse des Pränatalen und des Kleinkinds, Winnicotts Wahrnehmungen von der Medialität der Übertragungen (wohl ein Ableger der Übergangsobjekte), die praktische Beackerung dieses Felds durch Elektro-Pop,

11 Fast alle Popsongs erzählen von Traumatisierungen, bzw. von ihren Transformationen in Aushaltbares, seien es Perversionen, seien es Phantasien reiner Lust.

12 Es gibt intensive Ausführungen zur Bedeutung des Schweigens in der lacanischen Analyse in Leikerts Buch.

13 Vgl. hierzu den Beitrag »Faltungen« von Daniel Fetzner und Martin Dornberg in diesem Band.

*Dies ist das Wort, das ich eigentlich
suche, Entgegenwachsen.*

die Zellexplorations der jüngsten Hirnforschung und die Verschlingungsakte des Lacanianers Leikert mit »der Stimme« ergibt schon einen ganz ordentlichen Berg Bausteine zu einer neuen *Theorie der Musik* und eines erweiterten Verständnisses des Übertragungen.

Roth sieht die Möglichkeit, dass im Laufe einer Therapie aufgrund umwälzender emotionaler Erfahrungen in der Amygdala »Ersatzschaltungen« angelegt werden, die bestimmte »negative Schaltungen« einkapseln und an ihnen vorbei einen eigenen Zugang zur Handlungssteuerung erlangen können. »Therapie wäre dann die Induktion der Bildung dieser kompensatorischen Netzwerke. Der für die psychoanalytische Therapie wichtige Prozess der Übertragung und Gegenübertragung könnte hierfür günstige emotionale Bedingungen schaffen in dem Sinne, dass es dabei zu neurochemischen Zuständen kommt, in denen eine Neubildung von kompensatorischen Netzwerken in der Amygdala (und anderswo im limbischen System) ermöglicht wird. Es ist aber nicht auszuschließen, dass es in manchen besonders günstig verlaufenden Therapien doch zu einer langfristigen Veränderung in den primär »erkrankten« limbischen Netzwerken kommt« (Roth 2001, 440).

Die Vorstellung, dass eine Psychoanalyse dauerhaft die Verschaltung von Hirnstrukturen verändern kann – eine brennende Idee, die Freud verfolgte – ist demnach keine Vorstellung mehr, sondern ein Faktum. Eine Veränderung, in deren Zentrum Roth den »Prozess von Übertragung und Gegenübertragung« sieht.¹⁴ Hierzu, und zur Verbindung dieser Vorgänge mit *Schwingungsprozessen*, hat die Hirnforschung auch noch was zu sagen. Joachim Bauer:

»Die an einer momentanen Wahrnehmung oder Vorstellung beteiligten Nervenzell-Netzwerke befinden sich – im Moment der gemeinsamen Aktion – in einer *zeitgleichen (simultanen) phasengleichen (synchronen), rhythmischen bioelektrischen Aktivität*, zu der sie sich über ihre Verbindungen anregen. Die Frequenz dieser bioelektrischen Aktivität liegt bei etwa 40 Hertz (40 Schwingungen pro Sekunde).

14 »Es ist unleugbar, dass die Bezwingung der Übertragungsphänomene dem Psychoanalytiker die größten Schwierigkeiten bereitet, aber man darf nicht vergessen, dass gerade sie uns den unschätzbaren Dienst erweisen, die verborgenen und vergessenen Liebesregungen der Kranken aktuell und manifest zu machen.« Freud (1996, 374). Von dieser und einer Reihe weiterer früher Definitionen Freuds, die die Übertragungsvorgänge noch in der Wiederbelebung der libidinösen Besetzung der Elternkörper durch das Kleinkind verorten; in denen also der Patient »den Arzt unbewusst die Rolle der geliebten oder auch gefürchteten Elternfiguren spielen lässt«, hat sich die analytische Praxis heute weit entfernt. Man würde auch nicht mehr von »Bezwingung« der Übertragungsphänomene sprechen, sondern von ihrer Nutzung für den Prozess.

15 Zitat aus der deutschen Zusammenfassung des Artikels, unter: <http://www.mpg.de/6628907/Gitarrenduett>, gesehen am 8.12.2014

»Wenn Menschen Handlungen miteinander koordinieren, entstehen kleine Netzwerke innerhalb des Gehirns und bemerkenswerter Weise auch zwischen den Gehirnen« Johanna Sänger

Synchronisation, also Gleichzeitigkeit und Phasengleichheit der Aktivität, sind somit das ›Bindeglied und Ordnungsmerkmal‹ der Gehirntätigkeit, wie es der Frankfurter Hirnforscher Wolf Singer ausdrückte, der an der bahnbrechenden Entdeckung dieses Mechanismus führend beteiligt war. Nach einem kurzen Moment des simultanen, gemeinsamen ›Schwingens‹ verlässt das eine oder andere Teilnetzwerk den aktiven Verband, während einzelne neue Teil-Netzwerke hinzukommen und sich dem bioelektrischen Rhythmus des Verbandes anschließen. So entsteht ein kontinuierlicher, sich zugleich laufend wandelnder Denk- bzw. Wahrnehmungsstrom« (Bauer 2002, 76 f.).

Simultan, synchron, rhythmisch auf einer Schwingungsfrequenz von 40 Hertz arbeiten die Nervenzell-Netzwerke bei ihren Verschaltungen. Wenn das nicht Musik ist in meinen Ohren. Ein tiefer Basston – machte man ihn hörbar. Könnte sehr wohl sein, dass dies die Frequenz und Modalität ist, auf der »der dritte Körper« schwingt im aufgeladenen Raum. Vielleicht sollte man doch besser sagen »drittes Objekt« oder Zwischenobjekt oder vielleicht Schwingungsobjekt. Für *diese* Übertragung.

In einer Studie zeigen Johanna Sänger, Viktor Müller und Ulman Lindenberger, dass sich die Gehirnwellen von Gitarristen beim Spielen eines Duettts synchronisieren (Sänger/Müller/Lindenberger 2012). Da die Gitarristen unterschiedliche Stimmen spielen mussten, reichte die ›einfache‹ Erklärung über gleiche Reize oder Ausführung gleicher Bewegungen nicht aus. Die mit Elektroden gemessenen Signale zeigten einen deutlichen Zusammenhang (besonders bei den niedrigen Frequenzen unter vier

Hertz), vor allem sobald die Musiker ihre Aktivitäten (Einsatz, Spieltempo) koordinieren mussten. Johanna Sänger: »Wenn Menschen Handlungen miteinander koordinieren, entstehen kleine Netzwerke innerhalb des Gehirns und bemerkenswerter Weise auch zwischen den Gehirnen, besonders dann, wenn die gegenseitige Abstimmung wichtig ist, zum Beispiel beim gemeinsamen Spielbeginn.«¹⁵ Und solche Netzwerke würden vermutlich, so Sänger weiter, nicht nur beim Musizieren entstehen: »Wir gehen davon aus, dass Hirnwellen unterschiedlicher Personen sich auch dann synchronisieren, wenn Menschen ihr Handeln auf andere Weise koordinieren, etwa beim Sport, oder wenn wir miteinander kommunizieren.«

In der Parallelität der Übertragungsvorgänge in Analysen einerseits und technisch-medial andererseits, könnte auch eine Antwort liegen auf die Frage, warum Künstler sich so relativ selten auf analytischen Couchen einfinden. Sie arbeiten in Übertragungsvorgängen mit ihrem Material, ihren jeweiligen Medien. Durchgang durch »dritte Körper« ist Teil ihrer Kunstproduktion. Sie stehen in einer Art Konkurrenzverhältnis zur Arbeit des Analytikers ›am Material‹. Ihr oft geäußertes Gefühl, der Analytiker habe ihnen nichts zu sagen, ist zutreffend, soweit es die Materialität ihrer Arbeit angeht, ihre mediale Verwandlungsarbeit an Stoffen. Unzutreffend allerdings, was ihre persönlichen Beziehungen angeht. Dort sind sie oft ebenso unentwickelt wie andere Menschen auch; leben in denselben Formen der Abspaltung des eigenen Psychischen vom Arbeitsprozess.

Auch zur oft bedachten, aber nie recht gelösten Frage der Differenz von Artist und

Psychotiker könnte sich hier eine Antwort andeuten. Der Artist organisiert und tritt ein in verschiedene materielle Übertragungsprozesse. Diese verwandeln auch ihn selber, also »heilen« einen Teil seiner Wunden. Der Psychotiker, oft okkupiert von ganz ähnlichen Wahrnehmungen wie der Artist, stellt die Verbindungen zum Material des Wirklichen nicht entsprechend her; er bleibt ohne Anschlüsse, rotiert, im Leeren. Entsprechend empfindet er sich als Objekt der Vorgänge des Realen, als ausgesetzt. Er ist Objekt von Strahlen, Strahlungen, Stimmen, die ihn verfolgen, verdammt zu allen Formen des Paranoischen. Wer nicht entgegenwächst, wächst zurück in sich, schrumpft. Ohne »dritten Körper« wartet die Wüste.

Vilém Flusser, weder ausgewiesener Theoretiker der Musik noch spezialisierter Hirnforscher, hat mit seinen hoch entwickelten Fühlern für alle Vorgänge zwischen Menschen und Medien einige Punkte dessen, was ich oben zu entwickeln suchte, genau erfasst. Ausgehend vom Gedanken, dass Musikhören eine Wahrnehmungsform sei, bei der sich der Körper der empfangenen Botschaft anpasse oder sogar angleiche, finden sich in seinem kleinen Text ›Die Geste des Musikhörens‹ die Sätze:

»Der menschliche Körper ist für Schallwellen permeabel, und zwar so, dass ihn diese Wellen in Schwingungen versetzen, dass sie ihn ergreifen. Zwar gibt es im Körper spezifische Hörorgane, welche die akustischen Schwingungen in andere, zum Beispiel elektromagnetische Schwingungen übertragen, aber Musik bringt nicht nur den Hörnerv, sondern den

ganzen Körper zum Schwingen« (Flusser 1991, 150). Schritt eins also: der emotionale Aufruhr.

Zwei: »Der Musikhörende konzentriert sich eigentlich gar nicht, sondern er konzentriert die ankommenden Schallwellen ins Innere seines Körpers. Das bedeutet: Beim Musikhören wird der Körper Musik, und die Musik wird Körper« (ebd., 151). Momentane Transformationen also.

Drei: »Da der Hörende beim Hören selbst die gehörte Musik ist, da sein ›Selbst‹ die Musik ist, heißt, sich der Musik anpassen eben selbst Musik zu werden« (ebd.).

Vier: »Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, dass ›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Intellekt‹ Worte sind, die körperliche Prozesse benennen. (...) Daher wäre eine Untersuchung des Musikhörens vom physiologischen und neurologischen Standpunkt wahrscheinlich eine gute Methode, Vorgänge vom Typ ›logisches Denken‹, ›schöpferische Imagination‹ oder ›intuitives Verstehen‹ von ihrer körperlichen Seite aus zu begreifen« (ebd., 152). Was Robert Jourdain, Sebastian Leikert und andere inzwischen ja exakt unternommen haben und dieser Text etwas weiterzuführen sucht.

Schließlich, fünf: »Musikhören ist eine Geste, in der sich der Körper auf die ›mathesis universalis‹ einstellt. Er kann dies, weil die akustischen Schwingungen die Körperhaut nicht nur durchdringen, sondern sie dabei zum Mitschwingen bringen. Die Haut, jenes Niemandsland zwischen Mensch und Welt, wird dadurch aus Grenze zu Verbindung. Beim Musikhören fällt die Trennung zwischen Mensch und Welt, der Mensch überwindet seine Haut, oder umgekehrt, die Haut überwindet ihren Menschen. Die mathematische Schwingung der Haut beim Musikhören, die sich dann auf die

Eingeweide, aufs ›Innere‹ überträgt, ist ›Ekstase‹, ist das ›mystische Erlebnis‹« (ebd., 153).

Womit nicht nur Jourdain's zentrales Wort von der *Ekstase* beim Umgang mit ›Music‹ und ›The Brain‹ gefallen wäre, sondern auch die pythagoreischen mathematischen Berechnungen von den Schwingungsverhältnissen und Saitenlängen in die menschliche Haut selber verlegt wären, die bei Flussler nichts anderes tut, als ihren Menschen zu ›überwinden‹, ihn aus sich herauswachsen zu lassen und mit der Musik sich zu durchdringen: näher ist in der Tat keine Beschreibung dem gekommen, was hier der »dritte Körper« heißt. Und auch die Antwort auf die Frage, ob und wie sehr die hier behandelten Vorgänge zur bleibenden Veränderung von Hirnstrukturen führen können, ist in greifbarere Nähe gerückt.

Die digitalisierte Raumauffassung, das schwindende Bewusstsein der Jungen von einer linearen Geschichte könnte, u. a., ersetzt werden durch eine Ausdehnung der Abspeicherung weitgefächerter Musikfelder in einem wachsenden Anteil von Übergangs-Häuten mit vielen Übergangserfahrungen, die an die sich umstrukturierenden Synapsenverschaltungen zurücksenden, was sie einst als akustische Wellen empfangen haben: übers Ohr, übers Hirn, über die Haut, im Herauswachsen aus sich selber. Eine neue Geschichte, nicht einfach ihr »Verschwinden«. Neue Ausgänge, über »dritte Körper«, aus teils selbst erzeugten, teils gesellschaftlich verordneten Isolationen.

Wer nicht entgegenwächst, wächst zurück in sich, schrumpft. Ohne »dritten Körper« wartet die Wüste.

Rhythmische Tendenz

Ungleichzeitigkeit im digitalen Äther

Ephraim Wegner

Mein herzlicher Dank gilt Astrid Wegner, die mich wesentlich bei dem Erstellen des Beitrags unterstützt hat.

Verortung / Musikalischer Ansatz

Als Computer-Musiker beschäftige ich mich bevorzugt mit Formen der Neuen Musik. Hierzu zählt unter anderem das Spielen elektroakustischer Musik in unterschiedlichen Formationen, das Produzieren von Musique Concrète-Stücken, Aufführungen rein elektronischer Musik oder das Entwickeln von Klang-Installationen. Die Aufführungspraxis reicht von reiner Improvisation über ausnotierte Werke bis hin zu algorithmischer Komposition. Darüber hinaus spielen in vielen meiner Arbeiten interaktive Ansätze und Konzepte eine wichtige Rolle.

Ich erarbeite meine Stücke vorrangig mit speziellen Audio-Programmiersprachen wie Csound, Supercollider, Pure Data oder MaxMSP. Verknüpft man diese mit anderen Programmiersprachen, erweitert sich das verfügbare Spektrum. Partikelsysteme, fraktale und neurale Netzwerke können Teile des Werkes oder auch den gesamten Kompositionsprozess bestimmen – Zahlenwerte eines solchen Systems sind auf musikalische Parameter wie Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke, rhythmische Struktur und Dauer übertragbar.

Spielt man mit anderen Musikern in einer Live-Situation zusammen, bietet die Audioprogrammierung vielfältige Möglichkeiten, den Instrumentenklang mitzuschneiden und die Aufnahme als Ausgangsmaterial für den eigenen Output zu verwenden – in diesem Zusammenhang wird gerne von »Echtzeit-Elektronik« gesprochen. Ein zentraler Teil meiner künstlerischen und kreativen Arbeit ist es, einen konkreten Bauplan zu entwickeln, der sich inhaltlich und konzeptionell auf die Interaktion stützt, das

gestalterische Potential aus der konkreten Situation schöpft und durch gezielte Verwendung von verschiedenen Syntheseformen sowie durch die Verschaltung einzelner Elemente ein schlüssiges System bildet. Theoretisch kann man sich so für jede Konzertsituation ein neues Instrument bauen, dessen Verwendung entsprechend eingeübt werden muss. Teil der Konstruktion ist natürlich auch die Klanguisgabe – welche und wie viele Klang-Körper werden am Ende verwendet? In welchem Raum sollen diese klingen, wie beeinflussen Größe und Höhe, verbaute Materialien und vorhandenes Interieur den Klang? Wie werden die Klang-Körper positioniert? Wie breitet sich der Schall im Raum aus? Ein oder mehrere Lautsprecher sind vielleicht die naheliegendste, aber nicht die einzige Möglichkeit, das digitale Audiosignal aus dem Computer in physikalische Schwingung zu übersetzen.

Bei dem Setting von *Embedded Phase Delay* – eine interdisziplinäre Skype-Performance, die zeitgenössischen Tanz, traditionelle Musik und digitale Kunstformen, aufgeführt an verschiedenen Standorten in Indien und Deutschland, in einer Live-Improvisation miteinander verbindet – wurden Bild, Bewegung, Körper(lichkeit) und Klang in einem Kommunikationsmedium zusammengeführt, das für diesen Zweck technisch nicht ausgelegt ist. Dementsprechend stellte die Performance eine besondere Herausforderung für die Beteiligten dar, vor allem, wenn man die Komponente der rhythmischen Spielweise miteinbezieht. Voraussetzung für präzises gemeinsames musikalisches Spiel ist unmittelbares Agieren und Reagieren.

Die durch Skype übertragenen Daten erreichen die einzelnen Mitspieler jedoch verzögert

und sind aufgrund der geringen Datenmenge von stark verminderter Qualität. Erschwerend kommt hinzu, dass die Zeitverzögerung nicht statisch ist, sondern von Leitung zu Leitung und im Verbindungsverlauf je nach Auslastung stark variiert.

Mein erster Lösungsansatz für eine gemeinsame Spielmöglichkeit trotz technischer Schwierigkeiten wie Zeitversatz und Unkalkulierbarkeit bestand darin, dass ich mich eines typischen Elements der klassischen indischen Musik bediente. Ich kam auf die Idee, mit dem Computer einen Bordun-Ton zu legen, der die Melodie des Tablaspielers als ›Stütze‹ im Hintergrund begleiten sollte. Ein Bordun-Ton ist ein langgezogener Halteton oder eine Gruppe mehr oder weniger statisch wirkender Klänge. Klassische Bordun-Instrumente sind die Tampura (Langhalslaute, Saiteninstrument in der indischen Musik) oder die Shruti-Box (eine Art Harmonium ohne Klaviatur, mit mehreren Borduntönen von kontinuierlich gehaltener Stärke, die über Ventile eingestellt werden können).

Die computergenerierte Klangerzeugung und das Tablaspiel sollten das Geschehen zu gleichen Teilen beeinflussen. Entsprechend versuchte ich, einen Interaktionsraum zu schaffen, der die Herkunft und musikalische Prägung der an der Improvisation beteiligten Musiker in den Prozess miteinbezieht, sich aus typischen und gewohnten Handlungsfeldern speist und diese gleichzeitig überschreitet.

Das aus Indien eintreffende Signal diente, durch meinen Klangerzeuger geschliffen und unterschiedlich bearbeitet, der musikalischen Interaktion. Spielerische Entscheidungen

wurden zum Teil über im Vorfeld programmierte Regeln getroffen, abgeleitet aus der akustischen Beschaffenheit des übertragenen Signals. Die Skype-Übertragung, die das Geschehen ohnehin zu erheblichen Teilen bestimmte, wurde so als gestalterisches Element auf unterschiedlichen Ebenen integriert.

Auf Anschläge des Instrumentalisten hin zerbarsten ausgewählte Teile seines vergangenen Spiels in verschiedenen Geschwindigkeiten, ohne die Tonhöhe des Ausgangsmaterials zu verändern.

Ausgewählte Audio-Ausschnitte wurden vermischt, verzerrt, die Zeitachse wurde umgedreht, gestreckt, gedehnt, zusammengestaucht, der Klang an einem Punkt angehalten, auseinandergesprengt, wieder neu zusammengefügt. Erraste in verschiedenen Schleifen immer wieder von hier nach dort, angereichert, ausgedünnt, umgeformt.

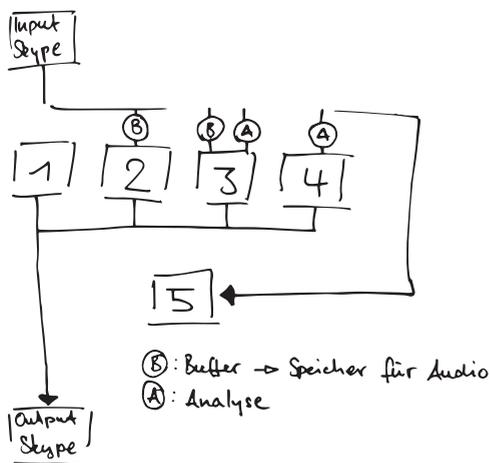
Teile des bei mir ankommenden Tablaspiels wurden darüber hinaus mit kurzen Ausschnitten einer Sprachaufnahme verschaltet, in der jemand auf englisch über Sprachsynthese referiert und hierbei auf die Besonderheiten in der Aussprache gewisser Laute der deutschen Sprache hinweist. Der Satz, der in der Performance in so kleine Teile zerlegt wird, dass er von jeglicher Sprachverständlichkeit weit entfernt ist, lautet im Ganzen:

»The sounds as they appear to you are not only different from those that are really present but they sometimes behave so strangely as they seem quite impossible.«

Durch das angewandte Verfahren wird Sprache musikalisch analysiert, fragmentiert und schlussendlich abstrahiert. Der Inhalt, der vermeintlich eindeutige Sinn, der dem

jeweiligen Wortkörper in einer bestimmten Kombination gesellschaftlich zugeschrieben ist, wird aufgelöst und in reine Klanglichkeit überführt.

Dekonstruktion von Sprache wurde als Verfahren gewählt, da es sich aus mehreren Perspektiven anbot. Internettelefonie ist für verbale Kommunikation und damit technisch auf den Frequenzbereich der Stimme bzw. auf Sprachverständlichkeit hin konzipiert und optimiert. Darüber hinaus dient Sprache hier als Containerformat für Einheiten der musikalischen Improvisation und damit als Träger von Inhalten zur zwischenmenschlichen Verständigung, verweigert sich aber gleichermaßen dem üblichen symbolischen Zeichensystem und problematisiert dieses in seiner sozialen und kulturellen Konstruktion.



Instrument / Konstruktion

Die Skizze versucht, einen Überblick über das für *Embedded Phase Delay* entwickelte Instrumentarium und die einzelnen Elemente, ihre Verschaltung und den Signalfluss zu geben, um die anschließenden technischen Erläuterungen zu veranschaulichen.

1 Acht Sinus-Oszillatoren, paarweise verschaltet, liefern Träger- und Modulationsfrequenzen, aus denen sich der Bordun-Ton zusammensetzt – dies geschieht mittels additiver Synthese (Farnell 2010). Der Grundton wird durch die darüber liegende Quarte, Quinte und Oktave ergänzt. Jedem dieser Töne ist eine Modulationsfrequenz zugeordnet, deren Tonhöhe nur minimal abweicht. Durch die geringe Abweichung vom jeweiligen Ursprungssignal entstehen Interferenzen, die das Audiosignal zum Pulsieren bringen – Teile des Signals werden entweder verstärkt oder ausgelöscht. Die Differenz der beiden Frequenzen bestimmt das Tempo – größere Tonabstände

zwischen Träger und Modulator beschleunigen den Puls. Pro Lautsprecher erklingt ein Sinuston. Somit entstehen zusätzliche Interferenzen, da die einzelnen Signale sich im Raum ebenfalls gegenseitig auslöschen oder verstärken.

2 Ein vierstimmiges Granularsyntheseverfahren (vgl. Roads 2001) ermöglicht das Erstellen von Texturen aus dem aufgenommenen Eingangssignal. Das Material wird in Ausschnitte unterschiedlicher Größe (von einer Millisekunde bis zu 30 Sekunden) zerlegt. Durch die Größe des Ausschnitts lassen sich unterschiedliche Ergebnisse erzielen – vom übereinandergeschichteten Abspielen ganzer Passagen bis hin zu granularen Klangflächen. Jedes Klangfragment ist einem Lautsprecher zugeordnet, je nach Länge des Ausschnitts wird es unterschiedlich schnell vervielfältigt und somit in verschiedenen Tempi und Laufrichtungen durch den Raum bewegt.

3 Fourieranalyseverfahren (vgl. Roads 1996) und Granularsyntheseverfahren dienen dazu, das Eingangssignal fortlaufend zu analysieren, um Anschläge des Instrumentalisten zu erkennen. Werden signifikante Änderungen im Spektrum gefunden, dient die Amplitude (die Summe der Quadratwurzel von elf analysierten Frequenzbändern) dem Steuern des Syntheseverfahrens in einem aus dem Echtzeitsignal gewonnenen Ausschnitt. Der ermittelte Wert wird durch Multiplikation unterschiedlich skaliert. Auf diese Weise ist es möglich, sinnvolle Grenzwerte für die mit dem Klangerzeuger verknüpften Parameter zu definieren. So wird die Abspielposition, Größe, Lautstärke und Dichte jedes einzelnen Grains bestimmt. Das Signal wurde zufällig im Stereobild verteilt.

4 Mittels konkatenativer (vgl. Schwarz 2006) und granularer Synthese-Verfahren wird eine bereits gespeicherte und zuvor analysierte Tonaufnahme mit dem anliegenden Eingangssignal abgeglichen. Dies geschieht mithilfe der in C geschriebenen Pure

Acht Sinus-Oszillatoren, paarweise verschaltet, liefern Träger- und Modulationsfrequenzen, aus denen sich der Bordun-Ton zusammensetzt.

1 Drone: langgezogener Halteton, Brummbass

Data-Erweiterung »timbreID« von William Brent. Die Analysedaten der Tonaufnahme werden in einer Datenbank hinterlegt und sind einzelnen Grains zugewiesen. Bei Entsprechungen der beiden Signale erklingt der verknüpfte Klangauschnitt durch einen der Lautsprecher. Da die Zuordnung in Abhängigkeit von dem jeweils empfangenen Timbre stattfindet, ist dieses ebenso für die räumliche Positionierung des Klangs zuständig.

5 Die zwei Lautsprecher in der Mitte dienen der Wiedergabe des Skype-Signals aus dem Insektenlabor in Indien, die von meinem Instrumentarium generierten Klänge wurden über die übrigen vier Lautsprecher im Raum ausgegeben.

Performance / Retrospektive

16.00 Uhr Kammerbühne / 20.30 Uhr Bangalore. Erste Töne der Tabla und Bilder des im Media Markt tanzenden Graham Smith trafen ein. Da die Videoprojektion autark funktionierte, konzentrierte ich mich auf den Tablaspieler und ergänzte sein Spiel um den aus Sinusschwingungen bestehenden Bordun-Ton. Zusätzlich warf ich ihm (mittels des unter Nr. 4 beschriebenen Verfahrens) auf der Zeitachse demontierte Audiofragmente seines eigenen Spiels zurück.

Bis zu diesem Punkt waren wir auf der Suche nach gemeinsam nachvollziehbaren Ausdrucksformen und Kombinationsmöglichkeiten. So vermied ich es, eigene rhythmische Muster zu bilden, und versuchte stattdessen, die des Tablaspielers zu ergänzen und Kommunikationsfelder zu bilden. Durch das delokalisierte Musizieren waren wir vollständig auf

unser persönliches musikalisches Repertoire zurückgeworfen.

Nach einiger Zeit des vorsichtigen Herantastens hatte ich das Gefühl, mit dem empfangenen, von mir interpretierten und zurückgeschickten Signal nur sehr eingeschränkt Einfluss auf den weiteren musikalischen Verlauf ausüben zu können. Es schien eher, als würden in der Kammerbühne die einzelnen Kanäle zusammenlaufen und überarbeitet dem Publikum vor Ort präsentiert werden.

Vom Media Markt war ich völlig abgeschnitten, und es gelang mir auch nicht, den Rhythmus und potentiellen Einfluss des Tanzes aus dem Tablaspiel herauszufiltern. Ich fasste den Entschluss, deutlicher in das Geschehen und die rhythmische Interaktion einzugreifen, und begann mithilfe der timbreIDs, das bei mir unmittelbar auf die einzelnen Anschläge reagierende Signal über die Skype-Verbindung zeitversetzt zurückzuschicken.

Darauf reagierte Amjad mit ornamenthaftem Umspielen des gebrochenen Rhythmus. Das Tablaspiel begann, um die aus der Kammerbühne übertragenen Sprachakzente zu kreisen – ein gemeinsames Interaktionsfeld, ein interessanter Dialog zwischen Instrumentalist, elektronischer Klangerzeugung und Skype baute sich auf. Nach mehreren Spannungsbögen, Wechseln und diversen thematischen Kombinationen entschied ich mich, eine weitere Ebene einzuführen und an einer Steigerung zu arbeiten, die das Ende einleiten sollte – die angesetzte Performancedauer war bereits erreicht.

Langsam baute ich mithilfe des unter Punkt 2 beschriebenen Granularsyntheseverfahrens eine mächtige, tieffrequente Droner

auf. Der Klang bestand aus einem stark nach unten transponierten und verlangsamten Segment des Tablaspiels, das ohne Unterbrechung übereinander geschichtet eine mächtige Textur ergab. Nach einiger Zeit wurde das Signal aus Indien leiser, es entstand eine schöne Überblendung in den elektronischen Klangraum, die Videoprojektion zuckte weiter vor sich hin.

Dies schien der perfekte Zeitpunkt zu sein, um mein Signal in der Stille zu versenken und mich mit einem musikalisch zufriedenstellenden Ergebnis von der Bühne zu verabschieden.

Doch mein angestrebtes Ende verhallte ungehört in der Zwischenräumlichkeit unserer ›Kommunikation‹. Wir begannen also wieder von vorne. In diesem Moment wurde offensichtlich, dass die im Versuchsaufbau durch Skype hergestellte Verbindung die direkte menschliche Interaktion nicht ersetzen kann, sondern eher einen zusätzlichen Raum darstellt, der seine eigene Dynamik entwickelt und die Aktanten überschattet. Das improvisierte Ereignis in der Kammerbühne wurde durch die räumliche Trennung in Kombination mit dem musikalischen Vorwissen der Beteiligten auf eine harte Probe gestellt. Jeder blieb an seinem Ort gefangen, spielte und bewegte sich in der jeweiligen Umgebung. Die Performance rollte immer weiter, bis sie schließlich nach 45 Minuten durch eine Regieanweisung von Martin Dornberg telefonisch beendet wurde.

Resümee / Perspektive

Für den Versuchsaufbau spielten viele Unberechenbarkeiten eine wesentliche Rolle. Man begab sich ungeprobt in die Aufführung, jeder hatte sich alleine vorbereitet und versuchte

ad hoc, mit den jeweiligen Mitteln musikalisch und körperlich zu kommunizieren. Dies war sinnvoll und notwendig, um die zu befor-schenden Fragen untersuchen zu können. In mehreren Zusammentreffen wurden das Ergebnis, die jeweiligen Positionen und die persönliche Wahrnehmung der einzelnen Akteure und Beobachter im Nachhinein abgeglichen und untersucht. Welche Auswirkungen hatte der Versuchsverlauf auf das Zeit- und Raumpfinden der Beteiligten? Wann und wie entwickelten sich gemeinsame Ausdrucksformen und Emergenzen, konnten Entfernung und Zeitlücken durch eine gemeinsam entwickelte Körperlichkeit in der Sphäre der trans-lokalen Verbindung ausgeglichen werden? Wie wurde das Experiment von außen wahrgenommen?

Aus den Erfahrungen bei *Embedded Phase Delay* entstand die Idee, das Konzept aufzugreifen und mit einem etwas verschobenen Forschungsinteresse weiterzuführen, um sich der ästhetischen Komponente der verwendeten Technik zuzuwenden. Löst man die Improvisationssituation auf, in der die einzelnen Aktanten den Verlauf und den gemeinsamen Raum im Jetzt untereinander verhandeln, und arbeitet stattdessen mit einem ausnotierten Werk, wird der Fokus stärker auf das rein technische Dazwischen – den Stream – gelegt.

Hier ginge es darum, einige der sich ergebenden Unkalkulierbarkeiten (die bei *Embedded Phase Delay* konstitutiv für das dahinter stehende Erkenntnisinteresse waren) einzugrenzen, um sich der flackernden Sphäre der digitalen Zwischenräumlichkeit experimentell zu nähern und das gestalterische Potential dieses Kanals konsequent auszuloten.

Mit einem deterministischen System wären die Möglichkeiten des Agierens klar festgelegt: Spielen beispielsweise beide Musiker zu bereits im Vorfeld festgelegten Zeiten, ist es möglich, den variierenden Zeitversatz des Kommunikationsmediums von spontanen spielerischen Entscheidungen zu entkoppeln und nicht als Problem, sondern als kompositorische Absicht zu nutzen.

Baut man längere Pausen ein, könnten Dialogsituationen geschaffen werden, in denen sich das gemeinsame Spiel noch stärker aufeinander bezieht. Arbeitet man hingegen mit Überlagerungen, ist es sinnvoll, kompositorische Mittel zu verwenden, bei denen rhythmische Abweichungen das Klangfeld auf unterschiedliche Weise formen und stilgebendes Element sind. Dies ist bei Clustern, polyrhythmischen Patterns oder Flächenklängen der Fall und wurde bei *Embedded Phase Delay* bereits genutzt. So kann die variable Verzögerung als aleatorisches Element in das Werk integriert werden.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist das Spiel mit der Klangqualität des übertragenen Signals. So weisen Frequenzen gewisser Klänge bei der Übertragung unterschiedlich starke Artefakte (digitale Störungen) auf, die sich als musikalische Gestaltungsvarianten nutzen lassen. Weiterhin werden Frequenzen, die außerhalb des für Telefonie typischen Frequenzbereichs (300 – 3400Hz) liegen, abgeschnitten. Anhand der Obertöne rekonstruiert das menschliche Gehirn jedoch den fehlenden oder nur sehr schwach vorhandenen Grundton des Klanges. Den hinzugefügten Grundton bezeichnet man als Residualton. Dieses Phänomen ließe sich in den kreativen Prozess einbetten: Die auditive Eigenleistung des Zuhörers, den fehlenden Ton zu

ersetzen, kann thematisiert, untermalt oder gestört werden.

Es sind weitere Experimente und Versuche notwendig, um die Beschaffenheit eines Signals in Abhängigkeit zum Klang genauer zu erforschen und Ereignisse wiederholbar zu machen: Wann entstehen besonders interessante Strukturen, mit welchen Strategien lassen sie sich in eine schlüssige Dramaturgie bringen? Das Ergebnis ließe sich auf Instrumente übertragen, die das jeweils erwünschte Klangspektrum liefern. Ebenso spielen die Aufführungsorte eine wichtige Rolle. Gibt es Straßenlärm oder einen Raum mit viel Hall? Werden nur die Instrumente abgenommen oder auch die Umgebung? Da bei einer festen Komposition das Ausgangsmaterial an den verschiedenen Orten gleich definiert ist, wäre die Art und Weise, in der die jeweiligen Bedingungen der technischen Übertragung das Geschehen formen, deutlich herauszulesen. Daraus ließen sich mehrere Interpretationen desselben Werks schaffen, die an den jeweiligen Aufführungsorten verschiedene Ausformungen annehmen und sich wechselseitig spiegeln.

Reflexionen

Hautnah: Intermedialität als Methode künstlerischer Forschung

Marion Mangelsdorf

»Als Ganzer ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens. Er ist das absolut Bedürftige geworden, das nach Ergänzung verlangt, ohne die er zugrunde geht. Als Selbständiger ist er eingeschaltet in den Lebenskreis einer Gesamtfunktion zwischen ihm und dem Medium, die das Leben selbst durch ihn hindurchleitet.«
Helmuth Plessner

»Das Körperbild erweist sich als Ort der Repräsentation, verdichtet zu Körpergeschichten und körpereigenen Erinnerungen, und der Körper selbst wird zum Ort der Sprache. Die Repräsentationen ihrerseits fügen sich in die vorgegebene Ordnung des Symbolischen ein bzw. werden kontinuierlich von dieser mitgeschrieben.«
Lisa Schmuckli

Was bedeutet künstlerische Forschung, wie sie sich im Kontext von *Intercorporeal Splits* finden lässt? Welche Spaltungen (*splits*) zwischen Immateriellem (*incorporeal*) und Materiell-Körperlichem (*corporeal*) lassen sich finden? Welcher Spagat (*to do the splits*) zwischen Un/begreifbarem (*in/corporeal*) und Begrifflichem wurden gewagt? Wie hat sich diese »epistemische Praxis« (Bippus 2009, 8), als die ich künstlerische Forschung – in Anschluss an Elke Bippus verstehe – im konkreten Milieu der Skype-Performances *Voice via Violin*, *Peau/Pli* und *Embedded Phase Delay* entfaltet? Welche Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft wurden bespielt? In welchem Verhältnis stehen Theorie und Konzeption zur Ausführung und Improvisation der Performances? Wie reflektieren die Konzeptionisten – der Medienkünstler Daniel Fetzner und der Psychosomatiker und Philosoph Martin Dornberg – sowie die ausführenden Künstler – bei *Voice via Violin* der Geiger Harald Kimmig und der Sänger Jan Kurth, bei *Peau/Pli* die beiden Performer Graham Smith und Georg Hobmeier, bei *Embedded Phase Delay* wiederum Graham, der Soundkünstler Ephraim Wegner und Tablaspieler Amjad Khan – die Projektentwicklungen? Wie sind die Rezipierenden eingelassen in diesen Prozess?

Mit diesen Fragen möchte ich mich als Rezipierende – als teilnehmende Beobachterin und Mitglied von *mbody* – zum einen mit den drei genannten Skype-Performances auseinandersetzen.

Zum anderen gehe ich auf methodische Vorgehensweisen ein, die *mbody* – dieses Kollektiv von Kunst-Wissen-Schaffenden – seit der Gründung 2008 rund um Themen wie Körpergedächtnis, Körperbilder, Körpersprache, Kinästhetik und Medialität hervorgebracht hat. Als künstlerische Forschung verstehe ich sowohl die Performances, das Buch wie auch die beigelegte Audio-CD, sie entwickelt sich im Zusammenspiel von textuellen, videographischen und performativen Elementen.

Intercorporeal Splits lässt sich nicht monomedial verstehen, sondern nur in der synästhetischen Bezugnahme analoger wie auch digitaler Medien zueinander.

Aus diesem Grund wird es mir im Folgenden vor allem darum gehen, Intermedialität als Methode künstlerischer Forschung – im hautnahen Bezug zum subjektiv Miterlebten und kollektiv Mitentwickelten – zu explorieren. Als kulturwissenschaftliche Ethno-Ethnologin¹ und künstlerisch Forschende im Bereich der Feminist Science and Technology Studies (STS) (vgl. Weber 2006) folge ich insbesondere den »Fadenspielen«² verschiedener menschlicher und nicht menschlicher Akteure im Zwischenraum von »Technofakten« (vgl. Weber 2003) und »Biofakten« (vgl. Karafyllis 2003), die durch die Performances geknüpft wurden. Dabei interessiert mich vorrangig die Frage, welche Art der Verbindung via Skype – mittels dieses kommunikationstechnologischen Instrumentariums – hergestellt wurde. Die Möglichkeiten der skypebasierten Übertragung des zumeist auf verbale face-to-face-Kommunikation ausgerichteten Austauschs wurden in den drei Projekten von *Intercorporeal Splits* auf Interaktionen ausgedehnt, die auch nonverbale Elemente miteinbezogen (wie Tanz, Percussion oder Gesang). Wurden damit Klüfte, Spaltungen, »intercorporeal splits«, aufgehoben oder nur einmal mehr spürbar:

- zwischen Künstler-Ich und Künstler-Ich in ihrer jeweiligen monadischen³ Existenzweise und Performativität?
- zwischen Kulturen, wie im Zusammenspiel von Freiburg und Kairo, Freiburg und Bangalore?
- zwischen verschiedenen Milieus, wie sie einerseits in Freiburg-Haslach mit dem dort angesiedelten unabhängigen Kunstraum in einer ehemaligen Arbeiterkneipe, dem Finkenschlag, sowie andererseits in dem in der Stadtmitte liegenden Freiburger Stadttheater zu finden sind?

1 Ethno-Ethnographie stellt eine Synthese zwischen Aufzeichnungsverfahren dar, die sich im Kontext verschiedener Wissenschaftsbereiche auf der Grundlage von Verhaltensbeobachtungen entwickelt haben (vgl. Lestel 2006): Zum einen geht es um Verhaltensbeobachtungen aus der Ethnologie. Die Vorsilbe ethno- (ethnos: griech. Ethnie, »fremdes Volk) weist darauf hin, dass hier Verhalten innerhalb »anderer« Kulturen beschrieben wird. In der Soziologie hat sich daraus eine weitere Variante entwickelt, in der es um die Aufzeichnung von Verhalten in vertrauten Gesellschaften im Sinne einer »Befremdung der eigenen Kultur« geht (vgl. Hirschauer & Amann 1997). Zum anderen verweist Ethno-Ethnographie auf Verhaltensbeobachtungen aus der Vergleichenden Verhaltensforschung. Die Vorsilbe etho- (ethos: griech. Verhalten, Charakter, Gewohnheit) macht deutlich, dass in dieser Teildisziplin der Biologie Verhalten verschiedener Speziesarten aufgezeichnet wird.

2 Im Gegensatz zu Bruno Latour spricht die Biologin und feministische Science and Technology Studies Forscherin Donna J. Haraway nicht von Netzwerken, einem Begriff aus dem militärischen Kontext, sondern verwendet den weit spielerischeren Begriff des »cat's cradle«, des Fadenspiels. Vgl. Haraway (1994)

3 Monade (griech. Einheit). Gottfried Wilhelm Leibniz sprach von der Monade zwar als fensterloser Einheit, die jedoch Bewegungen der sie umgebenden Welt individualperspektivisch zu repräsentieren vermag.

Vermochte der Einsatz der Medientechnologien bestehende Grenzen subversiv zu erweitern? Welche Begegnungen zwischen Ich und Du, welche Formen der Partizipation wurden ermöglicht?

Gesondert eingehen möchte ich auf ›kinästhetische Momente‹, physische und psychische Bewegungen aufeinander zu und voneinander weg, Effekte und Affekte, die maßgeblich Einfluss auf die Performances nahmen:

- Bei *Voice via Violin* durch eine Unterbrechung der Skype-Verbindung und (zum Teil gewaltsame) Interventionen des Kairoer ›Publikums‹, die den Abbruch der Performance einleiteten,
- bei *Peau/Pli* ebenfalls durch vehemente Interaktionen im Umfeld, hier durch Kinder im Stadtraum von Haslach, wodurch diese Performance ebenfalls ein jähes Ende nahm, sowie
- bei *Embedded Phase Delay* durch die nicht enden wollende, trance-ähnliche Percussion des indischen Tablaspielers Amjad Khan, der durch seine Zeitlichkeit den Rahmen der Performance – zumindest für Teile der westlichen Zuhörerschaft – überdehnte.

Es sind derartige Störfaktoren, die ungewollten, nicht einzuplanenden oder überraschenden Situationen, die mich als Ethnographin und künstlerisch Forschende faszinieren. Gehört doch der Umgang mit ›Serendipity‹ in meiner Profession zu einem Hauptaugenmerk. »Serendipity heißt, man findet, was man gar nicht gesucht hat« (Bude 2008, 262).

Dabei besteht das Ziel serendipitöser Forschung nicht darin, ›Wahrheiten‹ über das Feld zu erfassen, vielmehr wird angestrebt, als Lernende Teil des untersuchten Feldes zu werden und mittels Improvisation auf die unvorhersehbare Welt zu reagieren. In diesem Sinne setze ich mich im Folgenden vor allem mit den eben genannten Störsituationen, mit Ambivalenzen und Spannungen innerhalb der Skype-Performances näher auseinander. Denn für mich waren dies die Momente der Intensität, in denen ich die beteiligten Körper in

Intercorporeal Splits lässt sich nicht monomedial verstehen, sondern nur in der synästhetischen Bezugnahme analoger wie auch digitaler Medien zueinander.

Bezug zum Medialen und als Medien wahrgenommen habe. Als Mitglied von *mbody* betrachte ich die performierenden Körper als Interfaces im Spannungsfeld subjektiver Ausdrucks- und Interaktionsformen sowie kollektiver Bild- und Repräsentationsregime. Ich frage: Auf was und wen reagierten die Künstler, auf was und wen reagierte ihr Umfeld? Und wie wurden sie – Künstler und Rezipierende – durch die mediale Einbettung der Ereignisse beeinflusst?

Haut und Häutungen

Situativ gestalten sich die unter dem Titel *Intercorporeal Splits* triadisch aufeinander bezogenen Skype-Performances als eine epistemische Praxis. Episteme sind von jeher stimm- und wortgewandt, zielen auf Wirkungs- und Deutungsmacht, stellen – um mit Michel Foucault zu sprechen – »ein strategisches Dispositiv« (Foucault 2008) dar. In diesem Sinne entfalteten sich die Prozesse des Forschens während der Performances wie eine polyphone ›Soundscape«. Sie entwickelten ihre jeweils singuläre Körperlichkeit, Rhythmik, stellten individuelle Interaktionsakte dar. Jede wurde durch ihre eigene improvisatorische Choreographie getragen. In ihrer Trias bildeten sie durch Fragen des Embodiments einen Bezugsrahmen, der durch dieses Buch noch einmal detaillierter umgrenzt wird. Die situativ-improvisatorischen Elemente der zeitlich begrenzten Performances, die auf theoretischen Fundierungen fußten, werden im Buch durch weiterführende Diskurse ergänzt. Bei den Rezipierenden haben die Körperlichkeiten der Performances wiederum Spannungen erzeugt, Reaktionen körperlicher wie reflexiver Art, und damit Fragen provoziert. Als ein Teil dieses rezipierenden Publikums mit dem Blick sowohl von außen wie von innen formuliere ich diesen Beitrag. Er ist ein sich im Schreiben entfaltender Prozess des Nachempfindens und herantastenden Reflektierens.

So wie ich jede einzelne Performance als Haut verstehe, die Körpertheorien mit einer Membran umgeben, so verstehe ich dieses Buch gleichfalls als eine Haut.

So wie ich jede einzelne Performance als Haut verstehe, die Körpertheorien mit einer Membran umgeben, so verstehe ich dieses Buch gleichfalls als eine Haut.

Diese Haut verleiht den Aktivitäten von *mbody*-Mitgliedern eine vorläufige und amorphe Umhüllung, befördert möglicherweise ebenfalls Häutungs- und Faltungsprozesse. Die Publikation mit ihrer eigenen Materialität und Stimmlichkeit kadriert die performativen Prozesse, die sich unwiderruflich verflüchtigt haben. Filmmaterial, gebannt im Takt des Videoschnitts, bildet nunmehr eine entscheidende Referenz dessen, was sich ereignete und von Agierenden wie Rezipierenden erlebt wurde. Das Buch ist durchwoben von diesem weitaus mehr als nur dokumentierenden Material und wird durch eine Audio-CD ergänzt. Zwischen jeder dieser Referenzen, den Performances, dem Buch und der Audio-CD, bestehen vielfältige Bezugsräume, auch hier entstehen Drittkörperlichkeiten. Damit entfaltet sich eine Haut über einem Körper, der sich stetig ausweitet, krakenförmig oder rhizomatisch wie ein Pilz. Menschliche ebenso wie nicht-menschliche Akteure sind daran beteiligt, es entwickeln sich diverse Fadenspiele.

Auf manche dieser Fadenspiele möchte ich nun anhand von Beobachtungsbeispielen konkreter eingehen. Dabei bin ich als kulturwissenschaftliche Ethno-Ethographin gewohnt, die konstruierende Wirkung des eigenen Wahrnehmungsapparates mitzureflektieren, darzulegen, inwiefern der eigene Standpunkt – vergleichbar mit der Kadrange (vgl. Chen 1992) einer Kamera – die Perspektivenvielfalt beschneidet, Blickschneisen legt, um dem Beobachteten

Bedeutung abzurufen. In diesem Fall eine Bedeutung sowohl für den internen Verständigungsprozess einer heterogenen, sich transdisziplinär ausgestaltenden Forschungsgruppe als auch für den externen Blick auf diese.

Begonnen haben wir als als forschende Individuen im Dialog mit Anderen und gerieten durch die Auseinandersetzung mit dem Eigenen im Anderen zum Aufbruch des Identitären. Michel Serres schreibt: »Das Kollektiv ist das Hintergrundrauschen; wir wissen mitnichten, was ein Orchester ist, wie ein Chor seinen Gleichklang findet. Das Kollektiv ist keine prästabilisierte Harmonie oder, was auf dasselbe hinausläuft, das immer schon Dagewesene« (Serres 1981, 186).

Im Wissenskollektiv wird die Stimme zum polyphonen Organ, in dem Wirkungs- und Deutungsmacht wechselseitig ausgehandelt werden, kaum eindeutig bestimmbar bleiben und somit zu einer zirkulären Referenzialität (ver-)führen. So wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari in »Mille Plateaux« beschreiben: »Wir haben den Anti-Ödipus zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrere war, ergab das schon eine ganze Menge. Wir haben alles verwendet, was uns begegnet ist, das Nächstliegende und das Entfernteste. (...) Warum wir unsere Namen beibehalten haben? Aus Gewohnheit, aus bloßer Gewohnheit. Und auch, um uns selbst unkenntlich zu machen. Nicht um uns selber zu verbergen, sondern das, was uns handeln, fühlen oder denken lässt. Und außerdem, weil es angenehm ist, wie jedermann zu reden. (...) Wir sind nicht mehr wir selbst. Jeder wird das Seine erkennen. Wir sind unterstützt, angeregt und mehr geworden« (Deleuze/Guattari 2002, 12).

Im Sinne der beiden französischen Philosophen frage ich: Wer oder was konzipierte hier die Performances, das Buch, die zentralen Begriffe? Mbodies, die mit Namen benannt werden können; Medientechnologien, die den Takt und infrastrukturellen Rahmen beeinflussen, oder die uns umgebenden Umwelten, Institutionen, Sozialisationseinheiten, die Dispositive der Macht, von denen Kunst und Wissenschaft gleichermaßen, doch different durchzogen sind?

Oder ist es nicht vielmehr das schlecht abzubildende ›Da-Zwischen‹ all dieser Ein- und Vielheiten, das einem Kunst-Wissens-Kollektiv und ihren Aktivitäten den Pfad angibt? Ein ›Da-Zwischen‹, das vibriert und bebt, rumorend Deutungsmonopole anficht? Ein solches Kollektiv gebiert die anstrengende Verpflichtung zur Selbstbefragung und Positionierung, zum Gemeinsamen im Differenten. Ohne diese Bewegungen zwischen Eigenem und Anderem (zer-)fällt die Hülle.

Doch ich möchte mich nun von diesen abstrakten Äußerungen abwenden und dem konkret körperlich (Mit-)Erlebten widmen, eine Polyphonie anstimmen, neben der Stimme – phoné – der anderen auch meine eigene anklingen lassen.

Vom Verhältnis Theorie – Konzept – Performativer Akt

Mit den Theorien und Konzepten, auf denen die Projekte basierten, gingen die einzelnen Künstler unterschiedlich um. So beschreibt der Violinist und Performer Harald Kimmig, dass er sich als »Versuchskaninchen« zur Verfügung gestellt habe. Er führt aus:

»Das Konzept habe ich im Wesentlichen Daniel [Fetzner] überlassen. (...) Innerhalb dessen habe ich versucht, das zu tun, was ich immer tue, nämlich Musik zu machen, so gut und authentisch, wie ich das in der entsprechenden Situation eben kann« (vgl. seinen Beitrag »Be-Finden« im Kapitel ›Stimme‹).

Ebenso fügte sich der Tänzer Graham Smith ins Vorgegebene ein. Er beschreibt, wie ihm auf dem Weg zur Bubble, in die er im Projekt *Peau/Pli* einstieg, die gesamte Theorie von Uexküll erklärt wurde. »Aber«, so resümiert er, »sobald wir diese Blase aufgebaut hatten (...), war die Sache für mich selbst völlig klar. Ich brauche keine ›fancy words‹ dafür« (vgl. seine »Nachbesprechung« im Kapitel ›Haut‹). Im Gegensatz dazu erklärt der Musiker Ephraim Wegner, dass für ihn der theoretische Überbau hilfreich sei, »weil ich zu Beginn ein Konzept brauche, um überhaupt einen entsprechend funktionierenden digitalen Klangerzeuger entwickeln zu können« (vgl. Wegners Beitrag »Rhythmische Tendenz« im Kapitel ›Rhythmus‹). Graham wiederum differenziert zwischen Theorie, Konzept und Praxis: »Das Konzept [ist] mir auch total wichtig. Aber für die Theorie hinter dem Konzept, dafür gibt es Spezialisten. (...) Theorie und Konzept sind letztendlich nur der Hintergrund und die Realität liegt in dem Moment in der Praxis, in der Präsenz und dem unmittelbaren Kontakt.«

Mich Graham anschließend würde ich betonen, dass die den Skype-Performances zugrunde liegenden Körpertheorien sich zu Konzepten auswachsen, die eine Philosophie über den Körper – ohne dass Denken als solches traditionell bereits als Körperliches begriffen wurde – subversiv zu unterlaufen versuchten.⁴

Körpertheorien können nicht rein theoretisch verhandelt werden, sie strecken ihre Tentakel in die Praxis und Empirie aus. Durch *Intercorporeal Splits* wurden Körper als Zwischensphären, insbesondere zwischen Bio- und Technosphäre, performiert.

Die Performances dienten als Versuchslaboratorien und Vergrößerungsgläser, um das implizite Wissen, das in uns eingelagert ist, in Momenten der Performance als einen expliziten Bewegungs-Akt aufblitzen zu lassen.

Unbewusstes gesellte sich neben bewusste Setzungen. Es ging darum, Menschen als intuitiv Denkende und Agierende – insbesondere in ihrer Verschaltung mit technischen Interfaces – beobachten zu können, ihre Präsenz in einem ungleichzeitigen Hier und Jetzt sykpebasierter Kommunikationsnetzwerke wahrzunehmen.

Ein zentrales Moment in allen drei Performances ist das durch die zeitverzögerte Datenübertragung via Skype verursachte Delay. Aber nicht nur die Latenz, die schließlich im dritten Projekt *Embedded Phase Delay* im Mittelpunkt stand, sondern auch die Fragilität der Verbindung, unter anderem durch den immer möglichen technischen Abbruch, haben die Aktionen maßgeblich bestimmt. »Zu untersuchen«, so schreiben Fetzner/Dornberg, »ist nun, ob in diesem Zell- und Handlungsgewebe [des Delay] die oszillierenden Übertragungslücken nur verloren sind, oder ob sich diese Momente mit Interaktionserfahrungen und Körperlichkeiten füllen lassen, durch die Emergenzphänomene, organische Schwingungen und gegenseitige Interferenzen sichtbar werden. Wie verändern sich die Propriozeptionen, das Körpergefühl, das Zeit- und Raumempfinden der beteiligten Personen? Wie entwickeln sich Takt, Stimmung, Tempo, Dauer, Atem und die Körper?«

In der Nachreflexion haben die einzelnen Künstler thematisiert, wie sie mit der Latenz, mit Störungen und Verbindungsabbrüchen

4 Vgl. die Selbstbeschreibung der Forschergruppe: http://www.mbodyresearch.de/front_content.php?idcat=5&lang=1, gesehen am 1.9.2014.

Die Performances dienten als Versuchslaboratorien und Vergrößerungsgläser, um das implizite Wissen, das in uns eingelagert ist, in Momenten der Performance als einen expliziten Bewegungs-Akt aufblitzen zu lassen.

umgegangen sind. Im Folgenden möchte ich ihre und meine Eindrücke miteinander zu einem leibphänomenologischen Erfahrungsbericht verweben, um daraus Methodenreflexionen zu entwickeln. Dabei schreite ich zurück – von jüngsten Erfahrungen hin zu weiter vergangenen.⁵

5 Siehe Bildteil von *Embedded Phase Delay*: Drei Räume und damit multiple, inkommensurable Perspektiven auf eine Performance: Media Markt mit Graham Smith; Insektenlabor in Bangalore mit Amjad Khan und Daniel Fetzner sowie Kammerbühne, Stadttheater Freiburg mit Ephraim Wegner

Embedded Phase Delay

Der Titel der dritten Skype-Performance fasst zusammen, was bereits auf die ersten beiden Performances zutraf: Das Delay wurde performativ eingebettet, spielte vor allem in der reflexiven Verarbeitung eine große Rolle. In den improvisierten Momenten der Aktivitäten war es weder für die Künstler noch das Publikum – so möchte ich behaupten – von großer Bedeutung. Obwohl beispielsweise Graham – der »Maschinenstürmer«, wie ihn Daniel bezeichnet – zunächst Zweifel hatte, dass die Kommunikation funktionieren würde: »Meine Angst in Bezug auf den Forschungsaspekt bestand darin, dass ich in diesem Moment nicht geglaubt habe, dass ein künstlerischer Dialog zwischen meinem Körper und der Musik über Skype funktionieren könnte, einen Tanz- und Tabla-Dialog mit eineinhalb Sekunden Delay zu schaffen. Ich dachte, das würde nicht funktionieren, das wird kalt und verfremdet bleiben. Das war nicht der Fall, und das fand ich total spannend.«

Graham, so mein Eindruck am Abend der Performance, die ich im vorweihnachtlichen Freiburger Media Markt als Moderatorin begleitete, konnte just in dem Moment, in dem er Amjad auf dem Bildschirm begrüßte, einsteigen in den wechselseitigen Dialog. Sie kannten sich, emotional stellte sich für Graham die Verbindung sofort her. Für mich wie für andere Zuschauer im Laden war das wesentlich schwieriger. Es war ein Kommen und Gehen, Bildschirme flimmerten von allen Seiten, der Raum, in dem Graham tanzte und Technik aufgebaut war, war abgeschirmt. Wir schauten durch Glasfenster oder über eine provisorische Abschirmung mit rot-weißem Baustellenband. Eine unmittelbare Verbindung zum Geschehen ließ sich so nicht aufbauen. Ich begrüßte Klaus Theweleit. Er wirkte so abgelenkt wie ich. Auf Fernsehern hinter uns wurde ein Fußballspiel übertragen, mal glitt sein Blick zum Tanz, dann zum Spiel. Viele der

Zuschauenden bewegten sich ständig, versuchten optimale Blickperspektiven zu finden. Begleitet wurde dieser umherschwärmende Publikumspulk von etwa zwanzig Menschen durch den Tablaschlag. Der Rhythmus war eindringlich, die Qualität des Klangs beeindruckend gut, das hob auch Theweleit hervor. Auch wenn uns, wie Daniel im Gespräch mit Christoph Tholen bemerkte, die »körperlichen Momente mit der Tabla« entgingen, denn die Frequenzen der »Handverschiebungen auf der Membran«, mit der Amjad sehr viel gearbeitet hat, wurden nicht übertragen. Ebenso ging in dieser Umgebung der Liveakt des Tanzes im Übermaß der Sinnesindrücke unter.

Mein Blick zirkulierte unruhig hin und her zwischen dieser Liveperformance, den Übertragungen auf 3D-Großbildschirmen über mir und den Aufnahmen aus Indien. Das durchdringende Tablaspiel gab der Situation in jeder Hinsicht den Takt vor. Graham war absorbiert, »was der Zuschauer dabei gedacht hat«, so äußert er später im Künstlergespräch, »ist mir auch nicht wirklich wichtig.« So bewegte sich der Tänzer über weite Strecken wie in Trance analog zum Tablaspiel.

»Wie lange wird er das durchhalten können?«, schoss es mir durch den Kopf. Denn mir wurde klar, dass Amjad noch Stunden würde spielen können, dass die Veranstaltungsart für ihn keinen Anlass darstellte, sein perkussives Ritual zu verkürzen. Langsam wurden hingegen die Angestellten im Media Markt nervös, einer der Verkäufer schimpfte, das sei sein Verkaufsraum. Er fühlte sich seines Territoriums beraubt. Deutlich spürbar: Hier bewegten wir uns nicht in einem kunstaffinen Raum, die Aktion als solche löste Irritationen aus. Eine

Verbindung zwischen mir und Martin, der die Moderation in der Freiburger Kammerbühne übernommen hatte, bestand nicht, so dass ich mich irgendwann der Situation überließ. Zu stoppen oder von meiner Seite mitzugestalten war das Ganze ohnehin nicht. Grahams Blick traf niemanden außer Amjads Projektionen, die ihn auf Flachbildschirmen rings um ihn umgaben. Irgendwann beobachtete ich ausschließlich Grahams Körper, der sichtlich erschöpft Bewegungen vollführte, schwitzend, laut und schnell atmend. In diesen Körper legte ich das Ende der Performance hinein, ich wusste, dass Graham seine physischen Grenzen genau kannte und allein seine Erschöpfung den Schluss einleiten würde. Die Skype-Verbindung war stabil, und Amjad würde noch lange weitermachen. Schließlich nahm ich das Tablaspiel und den darauf reagierenden Körper in Wellenbewegungen war, Wellen der Ekstase folgten Ruhemomente, die Tablaschläge und Bewegungselemente des tanzenden Körpers nahmen den Rhythmus von Gezeiten an.

Stellte Graham, der professionelle Bühnendarsteller und Regisseur, in diesem Moment seine Aufmerksamkeit – nicht wie sonst üblich – auf ›Senden‹, sondern ›Empfang‹? War er während der Performance komplett eingetaucht in das Forschungssetting, für das sein eigener Körper einen wesentlichen Ausgangspunkt bildete? Kinästhetisch war er eingelassen in das Tablaspiel eines ihm vertrauten indischen Kollegen, der ihm via Skype in Ton und Bild ganz nah gebracht worden war. Seine Verbindung nach Indien war von einer Intensität geprägt, die zu der wesentlich näher liegenden Kammerbühne am Freiburger Stadttheater nicht wirklich aufgebaut werden konnte.

Der dritte Raum, die Kammerbühne, stellte für uns als Publikum im Media Markt ein Abstraktum dar, allein der Videokünstler Jens Dreske, der die Bilder von Graham in den Theaterraum und dort zu Ephraim Wegner übertrug, war mit dieser Verbindung beschäftigt. Graham selbst hatte ihn irgendwann ausgeblendet. Er tanzte zunächst frontal zum Bildschirm, auf dem er sah, was der Videokünstler zusammengeschnitten und an Ephraim in die Kammerbühne gesendet hatte. Sein Augenmerk richtete sich eine Zeit lang auf diese Bilder und das damit verbundene imaginierte Publikum im Theater. Jedoch, »das kann nicht funktionieren. Das war in dem Moment kein Parameter. Mein zentraler Parameter war es, mit meinem Partner Amjad in einen Dialog zu kommen. Irgendwann habe ich mich weggedreht, das sieht man dann knallhart. Ich habe mich völlig weggedreht von den großen Bildschirmen, weil ich wusste, was dann von meiner Handkamera und von zwei anderen Kameras live gemischt wurde. Und es war mir klar, dass ich keinen Dialog mit einem Bildschirm führen kann, der mich selber zeigt. Das geht nicht. Insofern fand ich das sehr gelungen, der Dialog, der dann mit Amjad stattgefunden hat.«

Graham selektierte also bewusst aus einer Fülle von Parametern. Den Parameter »Publikum im Media Markt«, so wurde mir schon vor Ort immer deutlicher, hatte er vollständig ausgeblendet. Hier konnte keine Hülle kreiert werden, die uns Rezipierende einlud teilzuhaben. Eine Diskussionsrunde nach der Performance mit einigen Teilnehmenden, vor allem technischen Helfer*innen, Graham, Theweleit und mir, kam dann auch im benachbarten Kunstraum

Finkenschlag nur zögerlich zustande. Wir nahmen kurz Kontakt zu Martin in der Kammerbühne auf und tauschten unsere Eindrücke aus. Auch dort ließ sich das Tablaspiel als alles strukturierendes Merkmal des Abends charakterisieren – gemeinsam mit den großen Projektionen des tanzenden Graham. Das Zusammenspiel dieses aufeinander eingestimmten Dialogs hatte im Ambiente des Theaters durchaus zu einer konzentrierteren Atmosphäre geführt als bei uns im kunstfernen Kontext. Der Theaterraum als solches war Hülle für ein Kunstexperiment gewesen, jedoch war es auch Martin schwer gefallen, die Performance als Aufführung zu erfassen, da die zeitliche Ausdehnung des Ganzen dort ebenfalls den Spannungsbogen bei den Zuschauern vor Zerreißproben gestellt hatte. Leider waren zudem die Signale an Ephraim zu schwach, so dass er schließlich außen vor blieb. Im Gespräch mit Christoph Tholen hat Daniel Ephraims Part näher beschrieben: »Ephraim hat ... den Signalfluss und die Rhythmen, die aus Indien kamen, in seinen Arbeitsspeicher geladen und dort per Granularsynthese gestaucht und gedehnt, eigene Rhythmusstörungen einfließen lassen, die dann wiederum nach Indien zurückgespielt wurden« (vgl. das Gespräch mit Tholen im Kapitel Reflexionen).

Weiterhin führt Daniel aus: »Zwischen dem Tänzer und dem Tablaspieler gab es eine Videoverbindung in beide Richtungen, der Schwachpunkt war die Verbindung ins Theater – wir haben für das Publikum in der Kammerbühne Indien visuell nur indirekt über die Monitore vom Media-Markt eingespielt, und das war zu schwach, auch für den elektronischen Musiker Ephraim war das zu schwach. Der Effekt war letztlich, dass er leider außen vor war und sich

de facto eine dialogische Situation zwischen Tanz und Tabla ergeben hat.«

Daniel und Martin, die beiden Konzeptionisten der Performance, resümieren schließlich, dass das Dreieck Bangalore – Media Markt – Kammerbühne sowohl technisch, vor allem aber kommunikationstechnisch schwierig zu bespielen war. Zurück bleibt die Frage, wie Daniel feststellt: »Wer konzentriert sich auf wen, wer agiert mit wem?«

Im Künstlergespräch betont Ephraim zwei Differenzen zwischen Grahams Handlungsspielraum und seinem eigenen: »Mit dem Körper ist es für dich, Graham, möglich, direkt zu interagieren. Völlig anders ist es mit dem Computer, dort kann man nur Dinge ausführen, die man im Vorfeld programmiert hat oder die mittels Software zur Verfügung gestellt werden. (...) In der Versuchsaufstellung von *Embedded Phase Delay* war es ja folgendermaßen: Du konntest mit Amjad über Bild und Ton kommunizieren, ich war mit dir gar nicht verbunden und mit Amjad ausschließlich auditiv – insofern war ich natürlich das Ende der ›Verwertungskette‹. Außerdem kanntet ihr euch bereits auch persönlich.«

Ephraim deutet hier eine unterschiedliche ›agency‹⁶ – Wirkungs- und Handlungsmacht – von menschlichen und technischen Akteuren an. Wirkungsmächtig haben medientechnische Elemente das Setting der Performances ermöglicht, für translokale Verbindungen gesorgt sowie Voraussetzungen dafür geschaffen, Signale umzugestalten. Handlungsmächtig erwiesen sich die menschlichen Akteure, die sich eigenwillig, flexibel und spontan auf die dadurch entstandene Latenz einließen, Verbindungen intensivierten oder abbrachen, zwischen heterogenen Parametern Entscheidungen trafen, Konzentrationsphasen schufen und Situationen auf verschiedenen Ebenen aktiv gestalteten. ›The human factor‹⁷ ist jener Faktor, der sich in der durch medientechnische Einbettungen konstruierten und vorstrukturierten Matrix selbst zu verorten, Handlungsspielräume, Eigendynamiken und Eigenrhythmen auszuloten versucht.

Während die technischen Akteure Funktionskreisläufe stabilisieren, stören oder schwächen, sind es die Menschen, die ihre

⁶ In den Science and Technology Studies (STS), insbesondere der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), ist der Begriff der ›agency‹ zu einem Zentralbegriff avanciert. Eine Vielzahl an Publikationen ist dazu veröffentlicht worden. Stellvertretend sei hier nur genannt: Passoth/Peuker/Schillmeier (2012)

⁷ So war ein Projekt von Harald Kimmig, unter anderem in Kooperation mit den mbodies Ephraim Wegner und Katja Wahl, betitelt. Es kam verschiedene Male gleichzeitig mit den hier beschriebenen Projekten zur Aufführung, so auch im Kontext von Spuren 2.0. Näheres zu dieser interaktiven Liveperformance vgl.: http://www.mbodyresearch.de/front_content.php?idart=159, gesehen am 1.9.2014.

Handlungsakte und Umwelteinbettungen als gescheitert, beglückend oder problematisch betrachten, ihnen eine Wertigkeit jenseits der Funktionalität zuschreiben, um schlussendlich die Matrix selber in Feedbackloops umzugestalten. Dabei scheinen emotional motivierte Selektionsvorgänge in der Verarbeitung eines medien- und kommunikationstechnisch gestalteten Kontextes entscheidend zu sein. Im Hintergrund wirken Fragen wie: Mit wem möchte ich interagieren, was affiziert mich, worauf möchte ich mich konzentrieren, was überfordert mich?

Peau/Pli

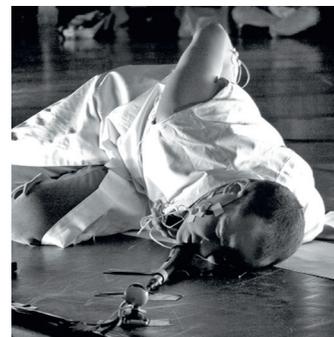
Selektionsvorgänge stellten bereits bei *Peau/Pli* ein entscheidendes Strukturelement dar. Das Publikum wurde vor die Wahl gestellt, auf welchen Raum es sich einlassen, welche Perspektiven es wählen, das heißt, wie es aus der Vielzahl von Parametern selektieren wollte. So fragte auch ich mich: Begleite ich Graham auf seinem Weg durch die Straßen Haslachs oder bleibe ich am Ausgangspunkt der Performance, dem Kunstraum Finkenschlag, in dem Georg Hobmeier Textpassagen aus Anzieus ›Haut-Ich‹ vorlesen sollte und Handyaufnahmen aus der Bubble via Skype an eine Wand projiziert werden würden? Die Sicht aufs Ganze würde mir in beiden Fällen nicht möglich sein, zwischen eigenem Erleben und videographischer oder erzählerischer Vermittlung würde ich in jedem Fall hin und her getrieben. Die Entscheidung fiel mir nicht leicht. Ich blieb im Finkenschlag, um die Übertragung und die Verbindungslinien zwischen Graham und Georg mitzuerleben. Mir schien dieser Ort einen umfassenderen Blick auf die Informationen zu gewähren, auf die ich meine Aufmerksamkeit fokussieren wollte, nämlich auf die Frage, wie die Interaktion der beiden Performer sowie die Vernetzung der beiden separierten Räume, die diversen Faltungen von Innen und Außen verlaufen würde.

Zudem empfand ich eine Ambivalenz gegenüber dem Versuchsaufbau mit der Bubble: Mich reizte die Vorstellung, Bilder aus dieser ungewöhnlichen Perspektive, Grahams Erfahrungen im Dialog mit seiner Umwelt vermittelt zu bekommen, zugleich beängstigte

mich die Vorstellung, dass sich Graham in einer Blase bewegen würde, die ihm allmählich das Wichtigste entziehen würde, dessen der menschliche Organismus zur Konzentration und Bewegung bedarf: den Sauerstoff. Ich wusste, dass ich ihm nicht ohne Anspannung würde folgen können. Die Vermitteltheit via Skype war mir also recht. Dafür setzte ich mich einer anderen Situation aus: Georg saß auf einem Sofa, wusch sich seine Füße in einem Wasserbad, während er Textpassagen aus ›Haut-Ich‹ vorlas und durch Elektroden an seinem Körper Stromimpulse aus der Bubble empfing. Bereits bei einer Performance im Prometheussaal der Universität Freiburg im Rahmen des ersten *mbody*-Symposiums 2008 *Spuren. Körpergedächtnisse in Medien, Somatik, Tanz und Philosophie* hatte ich Georg erlebt. Auch im damaligen Kontext war er in dieser Weise verkabelt gewesen und seine Bewegungen waren durch Zuckungen erschüttert worden. Er hatte im Rahmen des Versuchsaufbaus *fogpatch* (Fetzner 2007, 2009) das Körpergedächtnis des Kybernetikers Max Bense an das traumatische Schmerzerlebnis einer Nierenkolik 1969 in San Francisco rekonstruiert.⁸

Einleuchtend war mir in diesem Kontext die Verbindung zwischen den durch Stromstöße ausgelösten krampfartigen Bewegungen des Performers mit der Rezitation von Benses Existenzmitteilungen aus San Francisco, in denen der Philosoph und Wissenschaftstheoretiker seine Körpererfahrung verarbeitete. Verbindungen, die ich bei *Peau/Pli* zunächst nicht herstellen konnte. Der Experimentalaufbau schien mir vor allem zu einer Überreizung des Performers zu führen, dem es sichtlich schwer fiel, sich sowohl auf das Lesen als auch auf seinen Interaktionspartner ›draußen‹ in der Bubble zu beziehen. Die durch die Elektroden ausgelösten Krampfbewegungen weckten bei mir unangenehme Assoziationen an medizinische Experimente. Als therapeutisches Setting, in dem mittels Stromzufuhr Muskelkontraktionen und Entspannungsmomente geschaffen werden, konnte ich es nicht wahrnehmen.

Im Nachhinein habe ich diese Gefühlsambivalenzen und Spannungen, die im hybriden Zusammenspiel von bios und téchne entstanden, mit einem weiteren Publikum diskutiert. Im Kontext des zweiten Symposiums von *mbody*, bei *Spuren 2.0. Medien – Körper – Sinnlichkeit* im E-Werk Freiburg, moderierte ich den Vortrag von Herbert



Der Schauspieler Georg Hobmeier am 8.12.2008 in der Performance *seismic body memory* in der Prometheushalle der Uni Freiburg. Fetzner (2009)

⁸ Vgl. www.fogpach.de, gesehen am 7.11.2014.

⁹ Vgl. Programm *Spuren 2.0*: http://www.mbodyresearch.de/front_content.php?idart=166, gesehen am 1.9.2014.

¹⁰ Vgl. Website des Künstlers: <http://stelarc.org>, gesehen am 1.9.2014.

M. Hurka zum Thema »(M)ein Körper ist nicht genug. Zu den Performances von Stelarc«.⁹ Hier ergaben sich interessante Bezüge, da der australische Performancekünstler Stelarc¹⁰ ebenfalls den Körper auf seine externen und internen Schnittstellen hin untersucht. Auch er koppelt den menschlichen Körper an technische Prothesen oder Apparaturen, die in medizinischen Anwendungen gebräuchlich sind. Welche Grenzen zwischen Geborenem und Gemachtem, so Hurkas Ausgangsfrage, lösen sich unter High-Tech-Bedingungen auf, wird der Körper zum Phantom, verschmelzen Mensch und Maschine zu einem hybriden Dritten?

Vor allem Hurkas Schilderungen jener Performances, bei denen Stelarc am eigenen Körper die Stabilität versus Verletzlichkeit des größten menschlichen Organs, der Haut, ausreizt, haben mir für die Annäherung an *Peau/Pli* wertvolle Impulse gegeben.

»Als Oberfläche war Haut einst der Anfang der Welt und simultan dazu die Begrenzung des Selbst. Aber jetzt, gedehnt, durchlöchert und penetriert von Technologie, ist die Haut nicht mehr die weiche und empfindsame Oberfläche einer Stelle oder einer Fläche. Haut bedeutet nicht länger Geschlossenheit. Das Brechen von Oberfläche und Haut bedeutet die Aufhebung von Innen und Außen« (Stelarc).

Intensiv und kontrovers diskutierte ein von Hurkas Vortrag angeregtes Publikum, inwiefern Stelarc's spektakuläre Körperinszenierungen dem technisch Machbaren verfallen sind. Gleichzeitig Anstöße liefern, um über die monströsen Formen der Technisierung von Körpern kritisch nachzudenken, über diejenigen Formen, die die menschliche Integrität grundsätzlich infrage stellen. Seien es Medien-, Kommunikations- oder Bio-, Nano- und Gentechnologien: Schon lange machen diese nicht mehr an der Grenzlinie zwischen innen und außen halt, sie gehen unter die Haut, nehmen Alien-Gestalt an.

Körper werden, wie Stelarc betont, zu »Fraktalen«. Georgs zuckender Körper, der sich nicht mehr willentlich von ihm kontrollieren ließ, wurde zur schwingenden Membran zwischen Innen-Ich, dahingestotterten Textfragmenten aus »Haut-Ich« und elektronischen Verbindungsstößen aus einer ebenso unkontrollierbaren Außen-bubble.



Performance »Ear on Arm Suspension« in Melbourne am 8. März 2012
http://cec.sonus.ca/econtact/14_2/images/stelarc_earonarmsuspension.jpg, gesehen am 1.9.2014.

Ich konzentrierte mich schließlich auf das Faszinosum, das der Anblick Grahams in der Bubble und die aus dieser Innenweltperspektive festgehaltenen Handyaufnahmen boten. Von Zeit zu Zeit zitierte er eine Passage aus Plessners Stufen des Organischen: »Als Ganzer ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens.« (Plessner 1981, 194). Eingangs habe ich den weiteren Kontext des Zitats wiedergegeben.

Die Bewunderung für das akrobatische Körperbewusstsein des Tänzers, das in der Blase auf die Probe gestellt wurde, wich mit der Zeit der Besorgnis, wie lange er unter diesen Umständen die notwendige Konzentration würde halten können. Immer schutzloser kam mir dieser halb nackte Körper vor, der sich mal schnell, dann langsam tastend durch die Straßen bewegte. Embryonale Phantasmen wurden wachgerufen, doch fehlte das damit einhergehende projizierte Wohlbefinden, das die Schwerelosigkeit in einem wässrigen Milieu umgeben von einem mütterlichen Leib heraufbeschwört. Diese tragende, umhüllende, schützende Örtlichkeit ließ sich nicht finden in Grahams Umfeld, die Selbstverständlichkeit seiner Bewegungen wurde abgelöst durch Unsicherheiten, erste Zeichen der Erschöpfung waren wahrzunehmen, als sein Gesicht sehr nah und groß projiziert an der Wand des Finkenschlags zu sehen war.

Über das Display des Handys schien er Kontakt aufnehmen zu wollen zu Georg und unserer »Höhle« – so wirkte der kleine, abgedunkelte Raum der ehemaligen Arbeiterkneipe. Vergessens, Georg war mit sich selber und seinen Körperreaktionen befasst, mit »Voodoo, Erdung, Schamanismus, Fußwaschung und Elektroden auf der Couch!«, wie er später resümierte. Auf

die fehlende Kommunikation folgte der Abbruch der Skype-Verbindung.

Was dann geschah, erfuhren wir erst später. Ein Teil des Publikums verließ den Raum, stand ratlos auf einem kleinen Rasenstück vor dem Kunstraum. Gespräche kamen nur zögerlich zustande, ein Vakuum des Wartens baute sich auf. Schließlich trat ich mit ein paar Menschen auf die Straße, wir überlegten, den von uns abgespaltenen Part aufzusuchen, zu dem die Kommunikation nun abgeschnitten war. Wenige Sekunden später hörten wir, dass Graham verunglückt sei und sich auf dem Weg ins Krankenhaus befinde. Ein schwarzes Auto fuhr vorbei, in dem Graham saß, blass vor Schmerz, mit beschwichtigenden und scherzhaften Kommentaren. Das Publikum formierte sich bedrückt zu kleinen Gesprächsgruppen, dann wurde die Veranstaltung von Martin aufgelöst.

Eine Schar Kinder, die Graham kannte, hatte die Situation des Tänzers verkannt. Der riesige Ball lud zum Spielen ein, und sie bedachten nicht, dass ihre Tritte und Schubser für Graham Bewegungen der Bubble verursachten, die sein Gleichgewicht in der ohnehin bereits von Erschöpfung gekennzeichneten Phase empfindlich störten. Inwiefern sich auch Aggressionen entluden, vermag ich nicht zu beurteilen. Jedenfalls geriet die Situation außer Kontrolle, Graham stürzte, fiel auf seine Schulter und zog sich einen Bänderriss zu.

Die videographisch festgehaltenen Aufnahmen beider Aktionsräume und ihres Verweisungszusammenhangs ließen sich in einer darauf folgenden Installation im Schaufenster von Sélestat, einem Kunstraum im Elsass,

anschauen.¹² Auch hier wurden aus meiner Sicht die separaten Teile nicht zusammengefügt, ebenso wenig wie das Projekt im eigentlichen Sinne zum Abschluss kam. Vielmehr stellten Daniel und Martin eine weitere Variation des Materials zur Diskussion, komponierten Bilder und Töne zu Fraktalen. Ob und welche Knotenpunkte, Verdichtungen und Verflechtungen die Betrachtenden schließlich zwischen den zum Teil inkommensurablen Sphären und Fragmenten kreierten, ob sie sich zur theoretisch-philosophischen und mediographischen Bricolage (vgl. Strauss 2009), zur Sinn(es)bastelei verführen ließen, lag schlussendlich bei den einzelnen Partizipierenden.

Voice via Violin

Bei dieser ersten Skype-Performance erlebte ich mich in besonders intensiver Weise als Bricoleuse, die das Fadenspiel genussvoll aufnahm. Auch hier wurde das Delay improvisatorisch um- und überspielt. Harald Kimmig bemerkt dazu: »Das zeitverzögerte Hören schafft zwar ein Delay, doch weder die hörend interagierenden Partner noch das lauschende und sehende Publikum können es wahrnehmen. Sie können sich dessen bewusst sein. Sie können Einigkeit über diesen Fakt herstellen. Wahrnehmen in diesem Fall ist dreipolig: Kairo-Jetztzeit, Freiburg-Jetztzeit und eine abstrakte Jetztzeit: errechnet aus zeitlichen Differenzen, eine aus dokumentiertem Datenmaterial konstruierte Gleichzeitigkeit, welche zum Zeit-Punkt der Aktion eine imaginierte ist.«

Eindrücklich beschreibt Harald in »Be-Finden« (im Kapitel Stimme) nicht nur seinen Umgang mit dem Delay, sondern ebenfalls mit einer Unterbrechung, die er als »Rache des Analogen« bezeichnet: »Der Eselskarren bleibt an einer Bodenschwelle hängen. Alle digitale Verbindungen ins Außen sind unterbrochen.« Aus seiner Sicht ergab sich nun daraus:

»Die Skype-line wird zur Sky-line, der Datenfluss ist gestoppt. Befreit vom Anderen wird die Richtung klar, die Schizophrenie verschwindet, physische und performative Präsenz sind klar verortet, die Show findet in Kairo, sie findet in Freiburg statt. (...) Improvisieren ist fortgesetztes Agieren und Reagieren. Gegebenes Material

¹¹ Vgl. <http://www.metaspaces.de/Main/PeauPli>, gesehen am 1.9.2014.

¹² Siehe im Bildteil die Ausstellung von *Peau/Pli* im Kunstraum ›Schaufenster in Sélestat: Durch Gucklöcher sind in den Fenstern Aufnahmen von beiden Performanceparts zu sehen. Die dazugehörigen Sounds sind über das eigene Smartphone zu empfangen.

wird ergänzt, fortgesetzt, verbunden, gebrochen, mal in Parallelführung, mal in Kontrasten. Unvermutete Wendungen sind ebenso Teil des Prozesses wie die Kontinuität und Transformation des musikalischen Materials. (...) Wird die Verbindung zwischen den Musikern unterbrochen, springt jeder selbstverständlich in die Bresche. Verbindung ist Verbindlichkeit. Die Unterbrechung der digitalen Verbindung tut dem musikalischen Prozess keinen Abbruch. Den Platz des entfernten Anderen übernimmt man selbst.«

Das von Harald Beschriebene kann ich auch aus der Perspektive derjenigen, die die Performance aus der »Freiburg-Jetztzeit« miterlebte, nachvollziehen. Insbesondere die Intensität des Dialogs, die durch den Abbruch nur bestätigt wurde, hat mich nachhaltig beeindruckt. Einen Tag später (am 15. April 2011) habe ich einen ethno-ethologischen Nachklang verfasst:

»Langsam steige ich die Gittertreppen hoch zum dritten Stock des Kulturwerks T66 in Freiburg. Noch sind nicht viele Besucher da. Technik ist aufgebaut, großer Scheinwerfer, Kamera, Computer, an eine Wand wird der Bildschirm eines Laptops projiziert. Ich sehe den Sänger, einen schlaksigen jungen Mann mit vollen Lippen, Jan Kurth. Er wirkt entspannt, doch sehr aufmerksam. Dann begrüße ich Martin, der den Abend moderiert. Später ein weiteres Gründungsmitglied der Gruppe Mónica Alarcón¹³, wir unterhalten uns. An der Technik sitzt mbody Katja Wahl, die ich zum ersten Mal treffe, nachdem ich die vergangenen Wochen mit ihr im virtuellen Austausch stand. Sie testet die Skype-Verbindung zu Daniel und Harald nach Kairo, sie chatten. Der Dialog lässt sich auf der Projektionsfläche mitverfolgen. Der Beginn der Performance verzögert sich, der Eselskarren ist noch nicht eingetroffen.

Inzwischen hat sich der Raum gefüllt. Es wird stikig. Der Eselskarren ist da, doch wir sehen nichts, hören arabisches Stimmengewirr, Straßenlärm, zwischendurch die vertraute Stimme von Daniel. Sie würden sich bemühen, auch noch den Bildaufbau hinzubekommen. Er wirkt angespannt. Der Beginn der Performance wird weiter hinausgeschoben. Ich unterhalte mich mit Martin und Jan. Die Stimmung ist erwartungsvoll, aber gelöst. Freiburg – Kairo, dem Technotrip wird mit Geduld begegnet. Dann: Die Skype-Verbindung steht. Martin begrüßt die Gäste. Jan geht ans Mikrophon. In Kairo ist es dunkler als bei uns, verschiedenfarbige Lichter ziehen lange Streifen. Der Eselskarren hat sich in Gang gesetzt, Harald spielt Geige, Jan setzt ein, seine Stimme korrespondiert mit Haralds Spiel, das stark verzerrt bei uns ankommt. Ebenso wie die Geräusche der Megacity, Autohupen, Stimmen nah und fern vermischen sich zu einem Beat, einem Soundmix. Zunächst wechsle ich ständig zwischen den Bildern aus Kairo und der leibhaftigen, konzentrierten Präsenz des Performers. Für einen Moment bricht die Verbindung wieder ab.

Jan füllt die plötzliche Leere mit seiner Stimme, treibt die Laute weiter, steigert sie, schreit mit hochrotem Kopf, wird ruhiger, der Übergang zu dem wenige Sekunden später wieder einsetzenden Lärm aus Kairo ist fließend. Ich wünschte der Eselskarren und die Geräusche würden die Beschleunigung drosseln, gar anhalten. Doch dann tauche ich ganz ein in die Bilder, die Abstraktionen, die Dunkelheit, die kurz aufscheinenden und wieder verschwindenden Gesichter, sich um den Karren herum- und mit der Musik bewegenden Leiber. Ich sehe Körper, nie vereinzelt, immer mehrere zugleich. Ich sehe Müll und kleine Feuer auf den Straßen; immer wieder Lichter, weiße, rote und blaue Lichtstreifen, Autos, Motorräder und höre den Sound einer extrem verzerrten Geige. Bild, Ton und die Stimme im Raum verdichten sich zu einem Flow, in den ich versinke, dem Körper des vor den Karren gespannten Esels folgend, den langen Ohren, seinem Hals und Rücken.

Mit kinästhetischer Empathie erspüre ich den Körper des Esels; bis in seine Hufe, die auf sandigen, dann asphaltierten Straßen zu laufen scheinen. Mein Körper dehnt sich über die ganze Länge des Eselleibes aus, über seinen Rücken, in die Vorder- und Hinterbeine hinein. Dabei scheine ich das Gewicht des Karrens zu spüren, mit Harald darauf und seiner Geige, der er ungewohnte Töne und Rhythmen entlockt.

Wie nehmen die Ohren des Tieres die Geräusche wahr? Wie durchdringen sie diesen Körper, was empfindet es bei alledem, welche Sensoren sind geöffnet, welche verschlossen, desensibilisiert vom tagtäglichen Lärm und Straßengewirr? Welche Gerüche nimmt das Tier wahr? Welche Bilder der Menschen um es herum?

Während ich so blitzartig Metamorphosen durchlaufe, halten sich meine Augen einen Augenblick an einer Menschengruppe fest, die zu klatschen scheint, zu tanzen? Sich zu Haralds Geigenspiel verhalten? Gerne würde ich bei dieser Gruppe anhalten, hinzutreten, verstehen, was dort geschieht, doch ich muss weiter, eingespannt in die virtuelle Durchdringung meiner eigenen Phantasmen, des Raumkörpers vor Ort und der digitalen Übersetzung eines Eselkörpers, der für mich zu einem Knotenpunkt in diesem mehrschichtigen Netzwerk wird, bei dem mir so vieles unbekannt erscheint und doch vertraut durch mein Erinnern an das Erleben in Großstädten, dem Eintauchen in Reizfluten, Überflutungen, Erlebniskaskaden.

Ich kann nicht sagen warum, doch plötzlich werde ich von Unruhe durchzuckt und breche meine Imaginationen und visuellen Verknüpfungen ab, richte meinen Körper auf, blicke zu Jan und denke, »es ist vorbei«. Wenige Sekunden später kommt dieser zum Schweigen, höre ich Daniels Stimme, der das Ende der Performance bestätigt. Plötzlich, und doch stimmig.«

Harald beschreibt den Abbruch aus seiner Sicht und von Kairoer Seite aus:

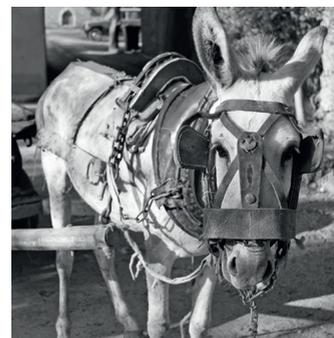
»Das Ende kommt jäh. Die Aktion wird abgebrochen. Die anfängliche Neugier des Kairoer Publikums schlägt in wachsende Aggressivität um. Fluchtartig packen wir zusammen und fahren weg. Steine fliegen uns hinterher.«

Sprache und Partizipation menschlicher und nicht-menschlicher Akteure

In den nicht nur wohlwollenden und interessierten, sondern auch destruktiven Affekten – wie sie das Team bei *Voice via Violin* in Kairo, aber auch Graham bei *Peau/Pli* durch Kinder in Freiburg Haslach erfuhren – lese ich einen Hinweis darauf, dass Körper, Dinge und

13 Gemeinsam mit Mónica Alarcon und der Künstlerin Ines Lechleitner habe ich das Kunst-Wissenschafts-Projekt »H like Horses« entwickelt, das wir unter anderem auf Spuren 2.0 vorgestellt haben.

Vgl. <http://ineslechleitner.com/works/h-like-horses.html>, gesehen am 1.9.2014



Blick auf den Esel, der Harald Kimmig zieht. Hier noch bei einer Probe vor der Performance am 23. April 2011

Räume als Repräsentationen begriffen werden, die – wie Schmuckli im Eingangszitat beschreibt – »sich in die vorgegebene Ordnung des Symbolischen ein[fügen]« (Schmuckli 2001, 117). Die Repräsentationen von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern sind mit Bedeutung aufgeladen, sind »Ort[e] der Sprache« (Schmuckli 2001, 117). Einer Sprache, die Inhalts- wie auch Beziehungsaspekte umfasst, wobei – wie der Kybernetiker und Kognitionswissenschaftler Paul Watzlawick betont – letztere vor allem maßgeblich für die Kommunikation, beziehungsweise für die Interaktion von verschiedenen Akteuren sind.

Während der Inhalt durch digitale Kommunikation, das heißt durch Laut- und Schriftsprache, Codes und begriffliches Denken vermittelt wird, stellt sich Beziehung erstrangig über eine analoge Kommunikation her, das heißt durch nonverbale Äußerungsformen. Diese auf sinnlicher Wahrnehmung und Körpersprache basierende Interaktion spricht die Beziehungsebene der Beteiligten an und fördert ein bildhaftes Denken (vgl. Watzlawick/Beauvin/Jackson 2003, 61-68).

Kinästhetische Momente spielen hier eine große Rolle: Wem wende ich mich zu oder von was ab? Wo wird aus einem Nebeneinander ein Miteinander? Wo finden Aus- und Einschließungen statt? Wo entstehen Nähen, wo Fernen? Wo durchdringen sich bios und téchne? Wo stört, irritiert oder infiziert was wen? Wo werden Integritäten verletzt, Identitäten aufgelöst, Fraktale, Fragmentierungen und Emergenzen erzeugt? Spiel- und Freiräume eröffnet? Zwischen Bio-, Arte- und Technofakten? Wo finden Transformationen und Translationen statt zwischen Wissens- und Sprachkulturen sowie Körpertheorien, -praxen und -bildern? Wo wird die Technisierung des Körpers affirmiert, kritisiert und im dialektisch dreifachen Sinne aufgehoben?¹⁴

Die Performer von *Intercorporeal Splits* haben in vielfacher Weise Bilder und Beziehungsformationen hergestellt, Ein- und Ausschließungen, Hin- und Abwendungen betrieben. Gegenüber der gebräuchlichen Verwendung der Skype-Technologie haben sie ihre »Performativität« (vgl. Fischer-Lichte/Wulf 2004) nicht verbal, sondern beinahe ausschließlich nonverbal zum Ausdruck gebracht. Gegenüber digitalen Medien haben sie ihren eigenen Körper als Medium von Kommunikation performiert, intermediale Fadenspiele kreiert.

¹⁴ Im Sinne von G.W.F. Hegel bedeutet aufheben: beseitigen, bewahren, hinaufheben. Beispiel: »Bei der Beurteilung eines Menschen, eines Dinges oder eines Ereignisses schlagen wir oft von einem Extrem ins andere, um dann am Ende zu einer ›goldenen Mitte‹ zu finden, die aber mehr ist, als einfach nur ein Kompromiss zwischen den anfänglichen Extrempositionen. These und Antithese werden ›aufgehoben‹. Es entsteht die Synthese. Dies ist der Prozess der ›Negation der Negation‹.« <http://www.philolex.de/hegel.htm>, gesehen am 1.9.2014.

Zum Schluss möchte ich auf die repräsentationalen Aspekte der in die Performances einbezogenen menschlichen und nicht-menschlichen Körper sowie der differenten Topographien hinweisen. Dies ist vor allem bedeutsam, um weiteren Gestaltungsspielraum für die agency der jeweiligen Akteure zu gewinnen, sich über die Formulierung kollaborativer Heterotopien zu verständigen. Im Sinne von Foucault, der in ›Andere Räume‹ schreibt: »Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirkliche Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können« (Foucault 1999, 149).

Jenseits des Repräsentationalen, das auf das Korsett der symbolischen Ordnung aufmerksam macht, stärkt der Blick auf andere Räume und andere agencies das insbesondere im Kontext von Kunst und künstlerischer Forschung gestaltbare Potential der Wirkungs- und Handlungsmacht differenter Akteure und Topographien.

Resümee und Ausblick: Intermedialität als Methode künstlerischer Forschung

Zuletzt möchte ich in einem Resümee und Ausblick skizzieren, wie ich mir unter der Bezeichnung ›Intermedialität als künstlerische Forschung‹ Weiterentwicklungen vorstelle.

Körper stellen ›Medien intersektionaler Interfaces‹¹⁵ dar. Das heißt, wie menschliche Körper wahrgenommen werden, ist durchwoben von gesellschaftlichen Kategorisierungen, die augenblicklich und unbewusst Differenzen setzen, sei es nach sozialer, kultureller oder geschlechtlicher Herkunft, sei es nach Alter, Gesundheit, Fähigkeiten oder Status. »Wir können nicht nicht kommunizieren«, schrieb Watzlawick (Watzlawick/Beauvin/Jackson 2003, 53). Unser Habitus (vgl. Kraus/Gebauer 2002; Mangelsdorf/Palm/Schmitz 2013) ist eine Setzung, die von unserer Umwelt gelesen und erfahren wird, die Interaktionen hervorruft, direkt und unmittelbar via nonverbaler

¹⁵ Der Begriff der ›Intersektionalität‹ ist in den letzten Jahren zu einem breit diskutierten Lehr- und Forschungsgebiet avanciert, mittels dessen das Ineinandergreifen und die sich wechselseitig verstärkenden sozialen Ungleichheiten in einer Mehrebenenanalyse beleuchtet werden. Darüber lassen sich Ansätze kritischer Wissenschaften wie die Gender, Disability, Queer und Postcolonial Studies gemeinsam fruchtbar machen. Vgl. Degele/Winker (2009) und Choo/Ferree (2010)

Kommunikation. Performer*innen setzen an dieser Aussagekraft des Körpers an, modellieren sie, schreiben Bedeutungen um, setzen ihren Körper in einer Weise ein, die als Fragezeichen, Provokation und Impuls zur Diskussion verstanden werden soll. Die zumeist hellhäutigen, wohlsituierten, männlichen Körper, die die Hauptprotagonisten von *Intercorporeal Splits* darstellten, provozierten bereits in ihrer Repräsentation von Autonomie, Spiel- und Aussagepotenz, in ihrer stimm- und sprachgewandten epistemischen Praxis Reaktionen, die zu einem Großteil – so möchte ich behaupten – auf affektiven, unbewussten Ebenen stattfanden. Ein Musiker, sichtlich verortet in westlichen Kontexten, spielt auf einem Eselskarren inmitten eines von revolutionären Umbrüchen geschüttelten arabischen Landes improvisierte Violinenklänge. Auch wenn sich dieser Künstler und sein Team noch so seismographisch in der städtischen Umgebung einzubetten versuchen, die Formation bleibt irritierend. Zudem mag das ihn umgebende High-Tech-Setting Begehrlichkeiten wecken – Handys, Kameras, für die Aufnahmen aufwendig konstruierte Stative, Laptops –, da wurde Material aufgefahren, das eine durch Armut und Reichtum zutiefst gespaltene ägyptische Gesellschaft durchkreuzt.

An den Orten, an denen die Performances definierte Kunsträume verließen, fand eine ebenso interessante wie komplexe Verbindung zur Alltagswelt von Menschen statt, die sich ihrerseits der Interaktion unbeabsichtigt gegenübergestellt sahen. Das Ausmaß ihrer Beteiligung ist nicht mit ihrer ursprünglichen Absicht zu verwechseln, sich an den Ort der Aufführung zu begeben und dort eine Performance miterleben. Der künstlerische Akt im städtischen

Raum wird einmal mehr zur Setzung, entfaltet eine Wirkungsmacht, die unberechenbar ist. Die Kinder, die Graham in der Bubble begegneten, suchten den hautnahen Kontakt: zur Bubble, die sie zum Spielobjekt ›Riesenball‹ umfunktionierten, aber auch zu Graham, mit dem sie Erlebnisse verbanden, zu dem sie eine weitaus unmittelbarere Beziehung als zu einem Künstler in Aktion aufgebaut hatten. Ihnen fehlte der Abstand, den einzunehmen ein erprobtes Kunstpublikum gegenüber dem Experimental-aufbau einer Performance einzuhalten weiß. Sie durchbrachen die poröse Hülle, mit der ein Begriff wie ›Skype-Performance‹ der Aktion einen Rahmen vorzugeben versprach.

Das ägyptische Straßenvolk, die Haslacher Kinder, sie ließen die Blase – in mehrfacher Hinsicht – ›platzen‹. Wie viel Widerständigkeit wird wachgerufen, wenn die symbolische Ordnung gestört oder aber bestätigt wird? Wenn Durchdringungen, Interaktionen, womöglich Drittkörperlichkeiten – soziale Plastiken (vgl. Harlan/Rappmann/Schata 1976) – gestaltet werden zwischen kunstaffinen und kunstfernen/feindlichen Räumen, Räumen der Hoch- und Subkultur sowie des alltäglichen Lebens? Und was geschieht, wenn wir die asymmetrische Repräsentation menschlicher und nicht-menschlicher Akteure durchbrechen, einem wildem Animismus (vgl. Angerer/Harrasser 2011, 11) fröhnen, in dem die Kontrolle des Technischen, des Fortschritts, des Zugriffs auf das nackte Leben (vgl. Agamben 2002), die Unterschiede von Haut- und Körper-Ich, von Innen und Außen für Momente infrage gestellt werden? Um mit Haraway zu sprechen: »to remember that we might have been otherwise, and might yet be« (Haraway 2000, 171).

Als Ethno-Ethographin sehe ich an dieser Stelle ein Forschungsfeld, das mich für zukünftige Projekte interessiert: Genau an den Kreuzungspunkten, an denen die Performances mit Körperinschreibungen, Symboliken, Translokaliät sowie Interkulturalität spielten, unbewusste Setzungen vornahmen sowie unterschiedliche Formen der Publikumsteilnahme erprobten, würde ich gerne mehr von den Rezipierenden erfahren. Durch Interviews und konzentrierte Beobachtungen, was an den Schnittstellen zwischen Kunst- und Alltagslokalitäten geschieht, möchte ich meinen eigenen Part ausbauen. Ebenso wie ich die Frage vorantreiben möchte, wie eine Partizipation diverser Publikumsgruppen noch intensiver gestaltet werden kann? Wie lassen sich auch ansonsten kunstferne Menschen für Momente dazu einladen, bewusst über die Wirkungsmacht von Körpern, Dingen und Räumlichkeiten nachzudenken und sie spielerisch umzugestalten?

Wie lässt sich die Drittkörperlichkeit zwischen Agierenden und Partizipierenden so kreieren, dass die Gefahr für die Performierenden eingegrenzt wird und die Affekte konstruktiv zur Selbst- und Fremdbefragung umgeleitet werden können? Wie lassen sich Dinge, Tiere und Räume mit ihrer symbolischen Aufladung so ins Setting integrieren, dass durch Verfremdungen und Dekontextualisierungen Verwirrung geschaffen und Denkanstöße vorangetrieben werden? Anstöße, mit denen die Künste im Rahmen von Fluxus, Happening und concept art (vgl. Bishop 2006; 2012) – in deren Tradition ich die hier diskutierten Performances begreife – immer schon gespielt haben.

Die partizipative Gestaltungsmacht differenter agencies lasse sich meines Erachtens im Rahmen der multiplen Veranstaltungstypen von *mbody* weiter ausdifferenzieren.

Dies lasse sich auf einer theoretischen Ebene damit verbinden, Leibphänomenologien und Körpertheorien auf ihre intersektionalen Aspekte hin zu erweitern (Butler 1997), der Intermedialität zwischen analogen und digitalen, verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen weiter nachzuspüren, um deren inhärenten Anthro-, Ethno- und Phallogozentrismus aufzubrechen.

Damit wäre der gemeinsame Nenner, die »Leiblichkeit«¹⁶, wie es in der Selbstbeschreibung der Gruppe heißt, über einen erweiterten

¹⁶ Vgl. http://www.mbodyresearch.de/front_content.php?idcat=5&lang=1, gesehen am 1.9.2014.

Begriff der Rationalität auf seine posthumanen (vgl. Braidotti 2013) Dimensionen hin zu veranschaulichen: Eine Leiblichkeit, die sich dem Immergleichen, den Mustern symbolischer Ordnung, den Spaltungen von Wahrnehmung, Sinnlichkeit und begrifflichem Denken und damit den Asymmetrien zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren in Theorie und Praxis zu widersetzen sucht, Heterotopien zu kreieren wagt. Mit Ironie und Leidenschaft.

Denn, um abschließend noch einmal Haraway zu zitieren: »Irony is about contradictions that do not resolve into larger wholes, even dialectically, about the tension of holding incompatible things together because both or all are necessary and true. Irony is about humor and serious play. (...) All I am really asking for is permanent passion and irony, where passion is as important as irony.«
(Haraway 2000, 171/172)

Die Stärke der Forschungsgruppe ist zugleich ihre Schwäche: das Kollektiv entwickelt sein Profil im Vollzug des Denkens und Handelns, ...

Die Stärke unserer Forschungsgruppe ist zugleich ihre Schwäche: das Kollektiv entwickelt sein Profil im Vollzug des Denkens und Handelns, dadurch rotieren die Fraktale unaufhaltsam, wuchert das Rhizom unaufhörlich, befindet sich die Formbildung immer schon wieder im Prozess der Häutung, schlängelt sich ein noch nicht Namhaftes durchs Dickicht, rumort, raschelt, rauscht und rauscht ...

Künstlergespräch mbody

im E-Werk Freiburg am 14. Juli 2013

Martin Dornberg, Daniel Fetzner, Harald Kimmig, Graham Smith und Marion Mangelsdorf mit Michael Harenberg



Michael Harenberg: Wie wir am Beispiel eurer Projekte gesehen haben, seid ihr als Theorie- und Künstlergruppe in vielfältiger Weise miteinander verbunden. Neben diesen Projekten existieren auch noch weitere Überschneidungen, Treffpunkte und gemeinsame Arbeitsansätze. Mich interessiert: Wie ist es als Künstler, Teil eines solchen komplexen Netzwerkes zu sein? Wie integrieren sich künstlerische Prozesse und Verfahren in die Arbeit der Gruppe und wie verhalten sie sich zur Theorieebene?

Graham Smith: Dazu eine lustige Anekdote von *Peau/Pli*. Auf dem Weg zur Bubble hat man versucht, mir die gesamte Theorie von Uexküll zu erklären – ich kannte ja nichts davon. Aber sobald wir diese Blase aufgebaut hatten und ich eingestiegen bin, war die Sache für mich völlig klar. Ich brauche keine ‚fancy words‘ dafür. Ich verstehe die Situation, kenne die Gegend um Haslach, wo ich schon viele Theaterprojekte gemacht habe. Für mich war in dem Moment klar, um was es geht.

Dieses Interface, das interessanterweise ja eigentlich gescheitert ist, war für mich ab da Teil meiner Wirklichkeit. Wir wussten vorher nur nicht, dass diese Bubble so groß ist und ich nicht wirklich mit der Umgebung in Kontakt treten konnte. Jeder Schritt war schwierig, es gab immer wieder so viel Leerraum um mich herum. Also liegt zwischen der Praxis und der Theorie als großer, chaotischer »Drittkörper« immer noch die Außenwelt. In diesem Fall ist es eigentlich nicht wirklich schlimm ausgegangen, aber es hätte viel schlimmer kommen können. Das ist wirklich spannend – einerseits entwickeln wir untereinander unsere Experimente, aber dann gibt es auch diese

Drittkörper, die so unerwartet sind, dass man keine Ahnung hat, was als nächstes passieren wird – und das macht den großen Reiz aus. In einer normalen Zuschauer-Situation geht man ja nicht davon aus, dass man wirklich körperlich attackiert wird.

Harald Kimmig: Für mich wurde es schließlich bei *PickUp* zu meinem eigenen Experiment: Wie kann ich klanglich in eine Umgebung eingreifen, die von der Soundscape her völlig undifferenziert und laut ist? Das war mein Anliegen. Das ist mir manchmal mehr gelungen, manchmal weniger und manchmal hat es mich auch richtig zufriedengestellt. Ich habe mich oft gefragt, für wen ich das eigentlich gerade mache? Für unser Experiment? Mache ich das für die Leute, die da um mich herum tanzen und hüpfen? Oder tue ich es am Ende für mich selber? Ich bin ständig zwischen diesen Positionen geswitched. Eine interessante Erfahrung, die sehr viele neue Fragen aufgeworfen hat. Das Gleiche gilt auch für *Voice via Violin*. Da wurde die Frage, für wen ich eigentlich spiele, noch zentraler. Die gesamte Situation war sehr komplex. Ich hatte eine johlende Menge in El Moneeb um mich, ich hatte Jan Kurth im Kopfhörer, mit dem ich ein Duo spielte, und wusste, dass Jan auch sein Publikum in Freiburg hatte, welches die Bilder meiner Kopfkamera sehen konnte. Für wen war das eigentlich? Und wie zentriere ich mich in dieser Situation? Wie bleibe ich konzentriert im Klang? Die Ablenkungsmechanismen waren vielfältig. Diesen Selbstversuch fand ich teilweise gelungen, teilweise auch nicht.

Ich beschäftige mich seit vielen Jahren mit meinen Violin-Klängen in der Natur, habe vor

vielen Jahren auch eine CD dazu gemacht. Ich habe dazu ein Vorbild aus der Bildenden Kunst, die Arbeit von Richard Long. Ich weiß nicht, ob Sie ihn kennen? Er ist Land-Art-Künstler, geht über viele Tage weite Strecken durch Landschaften überall auf der Welt. An ausgewählten Stellen arrangiert er Steine oder geht einen Kreis solange, bis man ihn sieht, fotografiert das Ergebnis und wandert weiter. Die Frage ist, wie kann ich das, was Richard Long mit einer Landschaft macht, dieses sanfte Eingreifen, mit Klang tun?

Ephraim Wegner: Für mich war der theoretische Überbau hilfreich, weil ich zu Beginn ein Konzept brauche, um überhaupt einen entsprechend funktionierenden digitalen Klangerzeuger entwickeln zu können. In diesem Fall gab es für mich als Anknüpfungspunkte das Spiel des Instrumentalisten sowie die Übertragung über Skype.

Daraus ergeben sich zahlreiche Fragen: Was empfangen Sie, was sende ich zurück, wie ist die Qualität des Signals und wie groß ist die Zeitverzögerung? Auf welche Weise lässt sich die Technik, unabhängig von den durch die einzelnen Akteure getroffenen Entscheidungen, künstlerisch und musikalisch nutzen? So entwickelte ich ein Programm, mit dem es möglich ist, das empfangene Signal im Arbeitsspeicher zu hinterlegen.

Durch den Einsatz von Granularsynthese konnte ich die Dauer und Tonhöhe des gespeicherten Klangausschnitts frei variieren, das empfangene Signal von Amjad sozusagen einfrieren, mir einen Ausschnitt wählen und dort im Klangspektrum herumfahren, während das Originalsignal aus Indien weiter zu hören war.

Außerdem kamen Timbre-ID's zum Einsatz. Diese Technik ermöglicht es, digitale Aufnahmen mittels ihrer Klangfarben (Anm.: Timbre ist der englische Fachterminus) zu klassifizieren. Entspricht eine ermittelte Klangfarbe der des empfangenen Echtzeit-Signals, erkennt dies das Programm und eine verknüpfte Operation wird ausgeführt.

Somit hatte ich eine Apparatur zur Verfügung, die mit dem Experimentalaufbau verschaltet war und zur gleichen Zeit spielerische und musikalische Entscheidungen ermöglichte. Genauer gesagt, konnte ich auf diese Weise meine eigenen musikalischen Entscheidungen mit dem Spiel von Amjad, Graham und den technischen Übertragungskomponenten verknüpfen.

Michael Harenberg: Das heißt, der direkte Zugriff auf den Moment und auf den Körper erlaubt den intuitiven Umgang mit so einer Situation, in die man sich begibt, während die Software – die Technik – einen Vorlauf braucht, um überhaupt erst einmal eine Idee, ein Konzept, eine Strategie zu erarbeiten.

Graham Smith: Theorie und Konzept ist letztendlich nur der Hintergrund und die Realität liegt in dem Moment in der Praxis, in der Präsenz und dem unmittelbaren Kontakt. Gerade bei *Peau/Pli* ging es darum, Kontakt aufzunehmen, um die Haut als Organ einer Kommunikation. Bei *Embedded Phase Delay* gab es eine ganz andere Fragestellung, die auch sehr interessant und für meine Seite sehr gelungen war. Trotz der fehlenden Halbsekunde der Skype-Performance habe ich mich mit meinem indischen Kollegen sehr gut verstanden, und in dem Moment,

wo es mit Ephraim gar keine Kommunikation mehr gab, da hat es gar nicht mehr funktioniert, wie in einem echten Gespräch.

Wir diskutieren in der Gruppe sehr genau, was den Künstler vom Forscher oder vom Wissenschaftler unterscheidet und wie die Rollen verteilt sind. Ich habe gar nicht den Anspruch oder die Lust, bei unseren Experimenten eine perfekte Performance abzuliefern. Das tue ich im Theater regelmäßig und das hängt ganz vom Umfeld ab. Normalerweise geht der Probenprozess eines Stückes bei mir über acht Wochen, dann hat man Premiere und danach baut sich das allmählich wieder ab. Bei den Projekten mit *mbody* ist es genau umgekehrt. Normalerweise ist die Konzeptionsphase relativ intensiv und kurz, dann führt man das auf, die Bewertung danach aber dauert echt lang. Das ist eine interessante Form, so zu produzieren, völlig anders als normalerweise in meinem künstlerischen Bereich.

Daniel Fetzner: Wir machen bei unseren Projekten schon aus Zeitgründen keine Proben. Die Arbeiten realisieren wir mit kleinen Etats aus Geldern der Hochschule, des Kulturamts und einiger Sponsoren. Das heißt aber auch, dass wir den planerischen Aufwand möglichst minimal halten und uns ohne große Vorbereitungen in überkomplexe Aufführungssituationen begeben – mit allen Konsequenzen, die das eben auch hat. Das würde konventionelle Forscher aus dem wissenschaftlichen Bereich eher abschrecken. Die würden wahrscheinlich fragen, was wir denn in dem Chaos überhaupt noch beobachten wollen? Diese medial vermittelten Settings in recht verrückten Umweltzusammenhängen schaffen kontingente Situationen,

in denen Unerwartetes passiert, das wir dann genauer unter die Lupe nehmen.

Das traditionelle Theater will ja jetzt auch künstlerische Forschung machen, um sich über dieses Feld neu zu positionieren. Ihr Theaterleute macht für gewöhnlich eure Aufführungen, es wird über Wochen hinweg hart darauf hingearbeitet, es gibt eine Nachbesprechung in der Zeitung, und dann läuft auch schon die Vorbereitung für das nächste Projekt. Weil gar nicht die Struktur oder Zeit da ist, die entstandenen Prozesse zu analysieren und auf Emergenzen hin zu erforschen. Ich glaube, genau da liegt die Stärke unserer Herangehensweise.

Ephraim Wegner: Ich möchte nochmal etwas zum Instrument ›Körper‹ im Vergleich zu dem Instrument ›Computer‹ sagen. Mit dem Körper ist es für dich, Graham, möglich, direkt zu interagieren. Völlig anders ist es mit dem Computer, dort kann man nur Dinge ausführen, die man im Vorfeld programmiert hat oder die mittels Software zur Verfügung gestellt werden. Andernfalls ist das Ding einfach still. Man könnte höchstens noch darauf trommeln. In der Versuchsaufstellung von *Embedded Phase Delay* war es ja so: Du konntest mit Amjad über Bild und Ton kommunizieren, ich war mit dir gar nicht verbunden und mit Amjad ausschließlich auditiv – insofern war ich natürlich das Ende der »Verwertungskette«. Außerdem kanntet ihr euch bereits auch persönlich.

Martin Dornberg: Man könnte jetzt auf verschiedenen Ebenen mit der Analyse der einzelnen Performances und der jeweiligen dramaturgischen Elemente weiter machen. Bei *Embedded Phase Delay* war eine halbe Stunde Performance

besprochen, aber die Künstler haben einfach nicht aufgehört. Das ist okay. Natürlich kann man fragen, ob das noch Kunst ist oder nur ein »Versuch«, und genau das beforschen wir ja auch. Mich hat an der Zusammenarbeit mit anderen interessiert, dass wir ja alle Forscher sind. Du, Graham, erforschst deinen Körper, den Körper der anderen, den Körper der Kinder mit denen du Laienprojekte machst, den Raum des Theaters, den Raum des Tanzes. Du, Harald, erforschst zum Beispiel deine Geige, die Landschaft. Ephraim forscht daran, was ich denn an Vorlauf herstellen muss, damit ich überhaupt musikalisch einsteigen kann. Welche Entscheidungen muss ich da schon im Vorhinein programmieren? Jeder von uns hat einen Vorlauf und einen Nachlauf. Daniel hat das auf der Medienseite sehr ähnlich.

Wir haben gestern über den Unterschied zwischen Resonanz und Responsibilität gesprochen, dass wir uns in unterschiedlichen Resonanzräumen befinden und verschiedenen Leuten antworten, antworten wollen und müssen. Das heißt auch, dass wir Resonanzen und Bezüge kappen bzw. reduzieren müssen. Sonst entsteht nur Rauschen, wird zu viel. Jedes Projekt lebt durch diese Resonanzen und Falten, aber auch durch das Reduzieren, Weglassen, Beenden von Bezugnahmen.

Wie kommen wir von *mbody* bei unseren Projekten zusammen, die Theorie und die Praxis? Theorie kann ja auch Praxis und Praxis kann auch Theorie sein – Michael, du sagst, es gibt auch ein implizites Wissen, auch in meinem, dem philosophischen oder psychosomatischen Bereich. Aber wer macht es dann zu welchem Zweck explizit? Wann könnte eine explizitere Thematisierung helfen? Michael hat

gestern gesagt, wir müssen das, was wir hören, in einem ersten Schritt explizit machen. Schon der Schritt vom bloßen Hören zum explizit formulierten »Was habe ich gehört?« ist ein Unterschied, der bereits wieder Entscheidungen verlangt. Man kann letztendlich nicht alles explizieren, weil dann anderes Implizite verloren geht. Harald hat gestern zum Beispiel gesagt, wenn man sofort nach einer Performance diskutiert, geht ganz viel verloren, und hat das kritisiert. Solche Fragen müssen gemeinsam beantwortet werden, führen unter Umständen aber auch zu unterschiedlichen Antworten. Letztendlich geht es um ein Forschen über das Forschen, weil jede Kunst auch Forschen ist.

Michael Harenberg: Sind sich da alle einig? Ist das Konsens innerhalb der Gruppe? Mir stellt sich schon die Frage, ob das produktiv ist, den Forschungsbegriff so breit zu machen, dass man eigentlich alles zu Forschung erklärt? Jede Art von Erfahrung, Austausch oder Erkenntnisgewinn ist dann auch Forschung. Wo können wir ihn überhaupt noch zu etwas abgrenzen, was nicht mehr als Forschung bezeichnet werden kann? Auch wenn ich hier sitze, mache ich eine Art von Erfahrung und könnte, indem ich mich der Situation aussetze, das jetzt auch als Akt der Forschung bezeichnen. Aber ist das produktiv, ergibt das Sinn? Sollten wir den Forschungsbegriff nicht eher im Bereich der theoretischen Reflexion belassen, den Daniel heute Morgen vorgestellt hat, und im künstlerischen Bereich mit anderen Vokabeln arbeiten?

Harald Kimmig: Da bin ich sehr dafür. Wir künstlerisch Schaffende kontextualisieren anders. Wer von der wissenschaftlichen Arbeit her

kommt, hat ein bestimmtes System, mit dem er an die Dinge herangeht, und wir als Künstler haben auch eines. Wir haben z. B. noch nicht über Ästhetik gesprochen, die ein sehr wichtiges Element für unsere Arbeit ist. Wir fragen uns auch – wie Graham schon gesagt hat – nach unserer Präsenz. Was passiert eigentlich in den Momenten auf der Bühne, in denen ich nur bedingt reflektiert, sondern mehr intuitiv agiere? Das sind andere Ansätze. Ich bin dafür, solche Unterschiede des Forschens zu schärfen, dann kann man besser darüber reden, als wenn der Forschungsbegriff extrem breit aufgestellt ist. Natürlich haben wir einen Konsens. Wir sind alle Forscher. Wir sind alle neugierig. Wir wollen etwas wissen. Die Methoden, mit denen wir umgehen, sind aber unterschiedlich. Darüber gibt es immer wieder Diskussionen unter uns. Ich bin sehr dafür, diese Unterschiede zu schärfen. Erst dann kann jeder aus seiner Ecke heraus in den Garten der anderen hineinschauen, und erst dadurch entstehen die neuen Dinge.

Daniel Fetzner: Man kann Forschung beispielsweise als »Systematisierung von Neugier« begreifen, wie das Florian Dombois vorschlägt, – im Diskurs der künstlerischen Forschung gibt es viele Ansätze. Von uns hier hat jeder seine eigene Systematisierung und sein eigenes Selbstverständnis. Das ist bei dem einen vielleicht etwas fächerübergreifender, aber Interdisziplinarität geht ja nicht ohne Disziplinarität, sein Handwerkszeug muss man beherrschen, drauf haben. Da gibt es bei uns schon unterschiedliche Handhabungen – beispielsweise zwischen euch beiden (Graham Smith und Harald Kimmig) – ihr habt durchaus ein unterschiedliches

Verständnis von eurer Arbeit oder eurem Ansatz, aber das hat jeweils in sich Schlüssigkeit und Professionalität. In der Zusammenarbeit führt das dann schon mal zu Diskussionen und Reibungen.

Eine andere Frage ist, inwiefern wir mit Profis arbeiten müssen, um unser Feld zu beforschen? Du, Graham, arbeitest ja bei manchen Projekten explizit mit Laien, mit Schulkindern aus Haslach. Da entstehen andere Sichtbarkeiten, weil die Kinder ihren Körper unvermittelter handhaben. Das wäre ein Aspekt, den man bei unseren Experimentalsystemen auch noch genauer diskutieren könnte.

Martin Dornberg: Ein bisschen polemisch würde ich diesen unscharfen, weiten Forschungsbegriff gerne stark machen, auch da es um Fokussierungsphänomene geht. Zum einen geht es darum, Dinge zu machen, zu erleben, anzuschauen, und zum anderen geht es um die Arten, wie etwas angeschaut wird, wie das Erlebte versucht wird zu systematisieren. Man könnte vielleicht von Forschung oder Beobachtung »erster Ordnung« und von Forschung und Beobachtung »zweiter Ordnung« sprechen. Beim Denken geht es in der Philosophie auch um Denken über das Denken und wie das beobachtbar, mitteilbar, lehrbar, erfahrbar gemacht werden kann! Aber schon das Denken »erster Ordnung«, das unmittelbare Denken ist bereits ein Hybrid zwischen impliziten und expliziten Entscheidungen UND einem sich mehr oder weniger ausdrücklichen Einlassen, sowohl auf sich selbst als auch auf die Welt und die Umweltzusammenhänge. Man sollte aufhören, Denken und Handeln zu stark zu trennen. Oder man muss stärker nach der Ästhetik fragen,

ist z. B. die Forschung ästhetisch? Oder ist sie gerade explorativ? Man kann auch nicht immer alles gleichzeitig machen; deshalb kommt es auch zu Kritik an unseren Projekten, z. B. zu sagen: Etwas, das nur einmal geübt worden ist, dessen Ergebnisse können dramaturgisch, gestalterisch nicht die gleiche künstlerische oder narrative Prägekraft erlangen, wie wenn du, Graham, acht Wochen ein Duett übst und dauernd wiederholst, wiederholst, wiederholst.

Graham Smith: Forschst, forschst, forschst ...

Martin Dornberg: Ja, es wird dauernd geforscht und natürlich sprechen auch Künstler darüber: Was haben wir gemacht und warum haben wir das gemacht und möchten das auch forschend wiederholen und lassen zugleich eine andere Idee wieder fallen. Wie man in Grahams Arbeit »School of Life and Dance« sieht und in dem neuen Stück »Parzival Zeitraffer«, wo gewisse Bewegungselemente aus einem anderen Stück wieder auftauchen. Die Jugendlichen erforschen das, was der Lehrer oder die Vorhergehenden gemacht haben. Das kann man alles mehr oder weniger stark als Forschung bezeichnen. Aber man muss natürlich kritisch fragen, wo wir gerade sind, und wie das mit der Ästhetik genau ist in jedem Stück, in jeder Minute ... Ästhetik heißt ja auch Wahrnehmen. Wahrnehmung ist das, was wir eigentlich schulen.

Graham Smith: Ich bin auch der Meinung von Martin, das etwas zu entschärfen. Mein Interesse liegt in spartenübergreifender Arbeit. Das heißt im Schauspiel oder der Oper oder was auch immer. Aber ich wollte kurz zum Thema »Embodiment« etwas sagen. Als Tänzer ist

mein Körper mein Instrument, mit dem ich spreche. Die Recherchearbeit, die ich damit mache, kann ich nicht in Wörter fassen. Das Schöne am Tanz ist eigentlich die Ambivalenz, die Vergänglichkeit und Schnelligkeit und die Bilder, die gleichzeitig entstehen, die gleichzeitigen Energien im Körper, die so hervorgehoben werden können. Insofern ist es schwer, das zu formulieren, und deshalb bin ich dankbar, wenn Spezialisten von außen dazukommen. Die können das aus der Distanz betrachten. Das ist natürlich auch eine subjektive Betrachtung von dem, was ich mache. Aber letztendlich ist es schwer, den Begriff Forschung darauf festzunageln. Ich glaube, jeder, der mit einer Fragestellung und mit Reflexion an etwas arbeitet, der forschst auch, und ich habe gar kein Problem das zu öffnen. Aber es braucht diese beiden Dinge. Es gibt viele Tänzer, die das nicht machen. Die haben keine Fragestellung und sie reflektieren nicht. Dann ist es keine Forschung.

Ephraim Wegner: Ich glaube, das hat auch mit der Arbeitsweise zu tun. In der Musik kann man ein Instrument durchaus technisch sehr gut lernen und einfach immer vom Blatt spielen. Man kann sich aber auch hinsetzen und nach eigenen Ausdrucksformen und Spielweisen suchen. Bei einer reinen Reproduktion – ich habe es gerade »vom Blatt spielen« genannt – müssen die technischen Fähigkeiten vorhanden sein, der Rest allerdings ist je nach Notationsform mehr oder weniger vorgegeben und wird lediglich reproduziert. Beim Einsatz von Computern ist das ähnlich, es gibt die Möglichkeit, bestehende Programme zu nutzen oder aber je nach Anlass ein passendes Instrument zu generieren. Im zweiten Fall hat man immer

eine Entwicklungsphase, in der man erlerntes Wissen anwendet und auf forschende Weise ergänzt.

Michael Harenberg: Vielleicht schaffen wir es, das an ein paar Punkten etwas konkreter zu machen. Ich hatte den Eindruck, es gibt neben der explizit gemachten theoretischen Seite auch eine implizite Seite, die noch nicht auf dem gleichen Niveau theoretisch reflektiert dargestellt wurde. Wenn ich jetzt zum zweiten Mal den Begriff der ›Präsenz‹ gehört habe und die Frage nach der Ästhetik stelle: Was sieht der Theoretiker, wenn der Violinist auf diesem Pickup hinten sitzt und zu interagieren versucht? Und wie ist die umgedrehte Perspektive, von dem Violinisten aus gesehen, der versucht zu musizieren? Was ein ganz anderes Denkgebäude mit sich bringt und als Hintergrund hat. Der sagt sich: Ich probiere in diesem Chaos von Kairo so etwas wie eine Präsenz aufzubauen oder ich versuche selbst in diesen mehrfach gestaffelten, räumlichen Topografien aus Karren, Skype, dem Zweit-Publikum und einem Partner musikalisch zu improvisieren – und dann bricht die Verbindung ab. Trotzdem versuche ich in dem Moment einfach eine musikalische Präsenz und eine musikalische Arbeit am Instrument so intensiv zu gestalten, dass ich dort musikalisch nicht untergehe. Dass ich dort bestehen kann mit den musikalischen Mitteln, mit denen ich das zu gestalten versuche. Das wäre doch noch eine ganz andere Ebene als die, die wir bis jetzt in der Reflexion dieser Aktion gesehen haben.

Harald Kimmig: Das liegt mir schon die ganze Zeit auf der Zunge. Vielleicht geht es ja um

Subjektives und Objektives, bzw. um Subjektivierbares und Objektivierbares? Ich weiß nicht, ob das jetzt stimmt, aber wenn man künstlerisch arbeitet, geht man von einer Innenperspektive aus und nimmt die Außenperspektive erst später dazu. Als Wissenschaftler ist das vielleicht umgekehrt. Das ist vielleicht zu sehr verallgemeinert, aber in diese Richtung könnte es gehen. In dem Moment, in dem ich als Künstler agiere, habe ich überhaupt keinen Raum, über mein Konzept nachzudenken. Ich muss einfach bestehen, ich muss versuchen, meine Präsenz zu entwickeln. Aus der konkreten Erfahrung der beiden Projekte in Kairo kann ich sagen, diese Präsenz aufzubauen, die mir auf der Bühne normalerweise leicht gelingt, war extrem schwierig.

Stattdessen war es da oft ein inneres Kämpfen. Was kann ich hier tun, was muss ich als Nächstes tun? Es kam eine Ergebnis-Orientiertheit zum Vorschein, die ich sonst nicht in diesem Maße habe. Ich hatte die Befürchtung, dass mir nichts mehr einfällt. Wo bitte waren meine Mittel geblieben? Da war eine Hilflosigkeit, die ich im Nachhinein spannend fand. Das war eine Situation, die mich von außen provoziert hat, die ein differenziertes Spiel, das mir auf der Bühne häufig gelingt, nicht zugelassen hat. Es wurde auch nicht wahrgenommen, es gab keine Resonanz. Interessant ist zudem noch der innere Prozess, dass es in dem Moment anfang zu gelingen, in dem ich innerlich aufgegeben habe und mir eingestand, dass das Außen stärker war als ich. Da war der kleine Geiger, der einige Fieps-Töne auf der Geige drauf hatte – und die dann eben spielte. Ab dem Moment wurde die Aktion für mich lustig. Auf einmal kamen auch die Leute. Ab dem Moment

passierten ganz andere Sachen. Das fand ich interessant. Das hat auch etwas mit Präsenz zu tun – ein inneres Aufgeben und Durchlässig-Werden.

Martin Dornberg: Der Verlauf der Diskussion bestärkt mich darin, dass man einen neuen Begriff finden muss, der für uns alle funktional ist und an euer Erleben in der Ich-Perspektive anschließbar ist, an Kategorien wie ›Gleichzeitigkeit‹ und ›Präsenz‹.

Wenn man Uexküll durchdenkt oder den Begriff der ›Responsivität‹ von Waldenfels, findet man als zentrale Kategorie immer die ›Präsenz‹. Responsivität ist in tiefstem Sinn nur möglich über die eigene Präsenz, indem ich die Fremdheit des anderen aktuell wahrnehme, mich von dieser wegtreiben lassen.

Harald sagt ja auch, dass er manchmal weggetrieben wird, dass er aufgibt und dann vielleicht etwas Neues entsteht. Der Funktionskreis von Uexküll, wenn man den durchdenkt, funktioniert nur durch Präsenz, sonst kommt er gar nicht in Gang. Das heißt, dass man immer auch an den Begriffen arbeitet. Man faltet automatisch Theorie und Praxis gemeinsam und kommt dadurch ein Stückchen weiter. Oder in Bezug auf ein anderes Praxisfeld: Ärztliches Handeln wird im Ergebnis einfach lebendiger und funktionaler, wenn man als Arzt präsent ist. Weil das Gesamtsystem bzw. der Patient sofort darauf reagiert. Ähnlich wie Graham das mit den Schülern macht. Wir haben bei unserem Projekt »Learning by Moving« ja nicht nur tänzerisch über Präsenz nachgedacht, sondern auch erzieherisch. Da gibt es den Lehrer und den Schüler, wie kann man die Schüler als Gruppe bzw. jeden

Einzelnen begeistern? Da geht es auch wieder um Präsenz.

Harald Kimmig: Der Begriff der Präsenz ist natürlich differenzierbar. Wenn ich von Präsenz rede, spreche ich von einem spontanen ›Bewusstwerdungsprozess‹. Damit mein System so funktioniert, dass ich den Erfordernissen des Augenblicks entsprechen kann. Das meine ich zunächst mit Präsenz. Dazu muss ich mich ein bisschen kennen. Und wie weit ich mich kenne, ist in diesem Fall keine therapeutische Frage, sondern eher das Wissen darum, auf welcher Ebene ich im Augenblick agiere: emotional, gedanklich, körperlich etc. Auf diesen Ebenen agieren wir ohnehin dauernd, sie werden nur jeweils unterschiedlich fokussiert. Es geht darum, diese verschiedenen Fokussierungs-Ebenen intuitiv zur Verfügung zu haben – so, wie wenn man Auto fährt.

Ephraim Wegner: Mit einem System, egal ob es sich um eine Choreographie, um Notation, Improvisation oder ein anderes übergeordnetes Konzept handelt, setzt man einen Rahmen, in dem künstlerische Interaktion möglich ist. Es gibt auch im Theater verschiedene Formen, dort reicht das Spektrum ebenfalls von der Improvisation bis hin zum Regietheater. Im Regietheater begünstigt die durch den Regisseur zu interpretierende Vorlage den Vergleich unterschiedlich ausgearbeiteter Aufführungen. Ich würde sagen bei *mbody*-Projekten haben wir ein Setting, in dem diverse Aufstellungen und daraus resultierende Ergebnisse erforscht werden.

Auch ein derart experimentelles Setting ist als Rahmen zu betrachten, in dem wir als Künstler wissen, worauf wir uns

einlassen, und der uns selbst mit unterschiedlichen Fragestellungen konfrontiert, auf theoretischer, technischer, künstlerischer oder gar sozialer Ebene: Wie fühle ich mich in der Situation, was möchte ich dort machen, wo sind Schnittmengen zu anderen? Welche Art von Interaktion entsteht dadurch untereinander?

Graham Smith: Das erlebe ich auch häufig in der Darstellenden Kunst. Man konzentriert sich auf das sogenannte ›Senden‹, also ich sende zum Zuschauer, um etwas zu kommunizieren. Im postmodernen Theater oder bei solchen Forschungsprojekten wie dem dreijährigen Langzeit Forschungsprojekt ›Finkenschlag‹ stellt man sich dagegen eher auf ›Empfang‹ ein. Plötzlich bekommt das einen ganz anderen Zusammenhang, ein ganz anderes Zusammenspiel von Zuschauer und dem Verständnis für den sogenannten dritten Körper.

Aber ganz haptisch gesehen, in jedem Moment hat man wie in einem Programmcode doch immer ganz konkrete Parameter, auf die man sich bezieht. Bei der Szene im Media Markt im Projekt *Embedded Phase Delay* gab es eine Kamera links, das war meine Verknüpfung zu Amjad, und vor mir habe ich gesehen, was von den Videokünstlern zusammengeschnitten wurde und was dann zu Ephraim ging. Am Anfang habe ich sehr frontal dazu getanzt, mit dem Gedanken, dass ich für die Leute im Kammertheater tanzen muss, was nicht funktionieren kann. Das war in dem Moment kein Parameter.

Mein zentraler Parameter war ab da, mit meinem Partner Amjad in einen Dialog zu kommen. Irgendwann habe ich mich weggedreht,

das sieht man ganz deutlich. Ich habe mich völlig weggedreht von den großen Bildschirmen, weil ich wusste, was von meiner Handkamera und zwei anderen Kameras live gemischt wurde. Und es war mir klar, dass ich keinen Dialog mit einem Bildschirm führen kann, der mich selber zeigt. Das geht nicht. Insofern fand ich den Dialog, der dann mit Amjad stattgefunden hat, sehr gelungen. Das wurde ein wichtiger Parameter.

Bei *Peau Pli* war das was anderes. Da war mein ganz eindeutiger Parameter, dass ich einen Text hatte, einen Satz: »Als Ganzer ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens.« Dann habe ich in dieser Blase Georg gehört. Die Blase an sich war ja auch ein eindeutiger Parameter. Es gab Sauerstoff für genau fünfzehn Minuten in einem recht ungewissen Umfeld und ich musste agieren. Vorher hat man eine ungefähre Vorstellung mit ein paar Koordinaten und dann geht man da raus und in der Realität passierte was völlig anderes. Das finde ich tatsächlich sehr aufregend, und doch muss man die Bedingungen, die Koordinaten möglichst genau kennen. Wer war mein Zielpublikum? Ganz klar: Die Menschen draußen, nicht die Leute im Finkenschlag.

Daniel Fetzner: Wenn solche Reflexionen in Gang gesetzt werden, fördert das Interessantes zu Tage. Deshalb setzen wir uns nach den Performances mit den Künstlern zusammen und führen ein Gespräch, aus dem man einzelne Fokussierungsmetaphern herausgreifen kann.

Aber nochmal zu den szenografischen Entscheidungen, die wir mehr oder weniger situativ fällen: Wo stehen die Kameras, welcher Parcours wird abgefahren, was ist der

ungefähre Zeitraum des Geschehens? Dann kommt das improvisatorische Moment hinzu oder das Leben, was dann passiert in diesem ›System‹, in aller Komplexität mit allen möglichen Zufällen. Zufälle und auch Störungen, die das Ganze dann, wie bei dem Experiment mit der Baumsäge, in Flow bringen oder eben auch aus der Bahn werfen, was ja häufig passiert. Das Ergebnis ist in jeder Hinsicht sehr physisch und leider oftmals auch körperlich schmerzhaft. Aber diese Aufbauten sind naturgemäß »Out of control«. Was euch Künstler, aber auch Martin und mich, herausfordert, ist, das Ding ständig zu wenden und alle Richtungsänderungen mitzumachen.

Michael Harenberg: Wobei man dann auch Differenzierungsgrenzen ernst nehmen muss. Man kann das unendlich klein machen, aber man muss es irgendwann auch wieder als Paket zusammenfassen. Trotzdem bleibt mein Eindruck, dass wir über verschiedene Dimensionen von dritten Körpern oder verschiedene Arten von dritten Körpern auf unterschiedlichen Ebenen reden. Dieser Eindruck ist eher verstärkt worden durch die eben gehörten Kommentare.

Publikum: Ich finde die Diskussion und Projekte sehr spannend. Harald Kimmig hat etwas sehr Wichtiges gesagt, nämlich, dass du auf diesem Pick-up gesessen bist und manchmal nicht zufrieden warst. Oder die Verletzung der Schulter, die ja einem geschulten Tänzer auch nicht einfach so passiert. Das sind Momente des Misslingens, die in diesem Setting entstanden sind, in dem Versuch, den dritten Körper aufleben und leben zu lassen.

Mich würde sehr interessieren, was aus eurer Perspektive dazu geführt hat, dass es misslungen ist? Also was ist passiert, dass da was nicht funktioniert hat im Rahmen dieses dritten Körpers, von dem wir jetzt alle ahnen, dass man ihn beschreiben könnte.

Aber an gewissen Stellen bricht da offensichtlich – vielleicht auch technisch – der Kontakt ab, aber ich glaube, da stellen sich noch mehr Fragen. Vielleicht könnt ihr das ja noch genauer beschreiben?

Ephraim Wegner: Wenn man forschend arbeitet, ist das Setting niemals sicher. In einer gewöhnlichen Aufführungssituation, die relativ abgesteckt ist, gibt es immer noch wahnsinnig viel, was passieren kann. Jedoch gibt es einen gewissen sicheren Rahmen, mit dem kann man arbeiten und der fängt einen immer wieder auf. Bei *Intercorporeal Splits* hat man das eigentlich nicht, und das ist tatsächlich ein Grund, warum man dort eher mit professionellen Leuten und nicht mit Laien arbeiten sollte. Für Menschen mit geringer Bühnenerfahrung ist eine öffentliche, zur Schau gestellte Risikosituation, die scheitert oder einen vorführt, einfach unglaublich frustrierend. Als erfahrener, immer wieder auf der Bühne stehender Akteur weiß man, dass selbst unter sicheren Rahmenbedingungen nicht immer alles gut wird. Insofern ist einem das leicht schale Gefühl nach einer gescheiterten Performance bereits bekannt und stellt ein weniger großes Problem dar.

Harald Kimmig: Das stimmt zum großen Teil. Ich möchte noch ergänzen: Wenn ich unzufrieden auf dem Pick-up sitze, hat das damit zu tun, dass mir in dem Moment nicht das

richtige Werkzeug zur Verfügung steht. Ich spüre in dem Moment meine Begrenztheit. Da entsteht das Gefühl des Misslingens. Ich weiß aber aus Erfahrung, dass meine (Un-)Zufriedenheit nichts mit dem ästhetischen Ergebnis zu tun hat. Das ist eine ganz andere Geschichte. Insofern kann ich meiner Unzufriedenheit den Raum geben, den sie braucht – aber auch nicht mehr. Ich habe oft genug Konzerte gegeben, in denen ich unzufrieden war, und bei den Aufnahmen hinterher merkte, dass da etwas passiert ist, das ich so noch nie gemacht hatte. Das ist dann wieder ein ganz neuer, spannender Forschungsaspekt.

Graham Smith: Ich würde gerne *Peau/Pli* darauf beziehen. Die schmerzhafteste Schulterverletzung finde ich gar keine misslungene Aktion, das ist ein ganz konkretes Resultat. Ich wurde von Schülern attackiert, mit denen ich Jugendprojekte mache. Das hat mir ein Feedback gegeben als Künstler, und nicht nur für *Peau/Pli*, sondern für meine Arbeit mit Jugendlichen überhaupt. Das war ein ganz klares Feedback. Die haben mit mir gespielt, aber es war eine Gewalttätigkeit dabei, die vorhanden war, das sieht man. Ich habe selber meine eigene Angst gespürt. Ich fand eigentlich das Ende das Tollste an dem »Bubble-Project«.

Es klingt krass, aber der Schmerz war vorübergehend, ich tanze wieder, das ist gar kein Problem. Insofern: Misslingen ist wahrscheinlich das falsche Wort. Bei *Embedded Phase Delay*, als ein paar Dinge nicht wie abgesprochen funktioniert haben, war das für mich auch kein Problem. Meine Angst in Bezug auf den Forschungsaspekt bestand darin, ich habe in diesem Moment nicht geglaubt, dass

über Skype ein künstlerischer Dialog zwischen meinem Körper und der Musik, ein Tanz- und Tabla-Dialog mit eineinhalb Sekunden Delay funktionieren könnte. Ich dachte, das wird kalt und verfremdet. Das war nicht der Fall, es war also wieder total gelungen.

Marion Mangelsdorf: Ich möchte da mal einhaken, als weiteres Mitglied von *mbody*, das ja auch alle drei Projekte sehr intensiv mit begleitet hat. Ich finde, dass wir zu Grenzerlebnissen tendieren – in jeder Hinsicht. Immer da, wo sich ein Scheitern angebahnt hat, wurde es für mich eigentlich klasse. Da, wo plötzlich die Skype-Verbindung abgebrochen ist und Harald keinen Kontakt mehr hatte, Jan reingehen musste und dann plötzlich eine völlige Präsenz gezeigt hat in Freiburg. Diese Unterbrechung und die spätere Wiederaufnahme, da hat man gemerkt, dass sie extrem stark aufeinander eingespielt waren. Ich dachte: Wow, das ist ja Wahnsinn, was passiert da eigentlich? Auch was Jan mit seiner Stimme gemacht hat, er hatte sich unglaublich auf Kairo eingestellt und hat Kairo nach Freiburg gebracht, in jeder Hinsicht. Das sind für mich die packenden Momente.

In der Wissenschaft wie in der Kunst haben wir ein Paradigma des Gelingens, des ständigen Gelingens und ich glaube, das, was uns irgendwo verbindet, ist danach zu fragen: Muss das überhaupt sein? Sind nicht die produktiven Momente die, in denen es nicht gelingt, wo wir nach Begriffen suchen, wir anfangen zu stottern, zu suchen. Viele unserer Unternehmungen verstehe ich als eine Suche. Etwa dieses Gespräch: Wir merken, wir kommen da irgendwo an Grenzen, wir sind noch nicht da, wir müssen unsere Positionen schärfen, wollen

sie schärfen. Genau das finde ich gut, weil wir so in einem ›Erfolgs- und Ergebnis-Zwang‹ drin sind, wo es auf der Bühne immer klappen muss, es in der Wissenschaft immer klappen muss und da zu sagen: Ne, es klappt nicht!

Wir sind an anderen Punkten, mittendrin im Prozess und wir haben Fragen, vielleicht sogar mehr Fragen als Antworten. Das finde ich gut, wegzukommen von der Ergebnis- und Produktorientierung hin zum Prozess, dem Prozess des Forschens, Fragens und miteinander Kommunizierens.

Martin Dornberg: Das könnte man als die Lust am Scheitern oder das Lernen durch Scheitern bezeichnen.

Marion Mangelsdorf: Es ist ein ganz wichtiger Moment, dass das Denken selbst zum Scheitern kommt und wir dessen gewahr werden. Wir sind nicht immer diejenigen, die das in der Hand haben; wir sind nicht ›Herr‹ des Materials. Wir werden es ganz oft nicht. Und ich glaube, es ist immer wieder wichtig, dann für sich Befriedigungen zu finden, aber nicht wegen des Gelingens. Davon würde ich abraten.

Martin Dornberg: Ich glaube, wir müssen das in Konfliktterminologien denken, zwischen dem gelingenden Element am Scheitern und dem nicht gelingenden Element an einer Störung. Als Arzt, der Graham ins Krankenhaus begleitet und seine Not bemerkt hat, muss ich erst mal bestätigen, dass es nicht das Ziel sein kann – ich übertreibe mal – lauter Schulterverletzungen zu produzieren. In unserer Gruppe hat es auch geknallt. Uns wurde vorgeworfen,

dass wir Kopfarbeiter euch Handarbeiter in eine luftverknappte Bubble schicken. Und dann steht in der Badischen Zeitung als Titelzeile über unserem Projekt: »Der Weg ins Krankenhaus«. Ist auch eine Art Erweiterung unserer Forschung, das, was in den Medien steht. Es bleibt aber ein Konflikt, der Künstler muss natürlich eine Entscheidung treffen, ob er an dieser Installation teilnimmt, und natürlich muss der Regisseur oder derjenige, der die Anlage mit aufbaut, auch entsprechende Entscheidungen treffen. Mit welcher Resonanz oder Responsivität verknüpfe ich mich und aus welcher muss ich mich wann, wie schnell rausziehen? Evolution heißt, immer wieder in neue Funktionskreise einverschaltet zu werden; und wir Menschen haben wahrscheinlich die höchstentwickelte Fähigkeit, Entscheidungen zu treffen, uns rauszuhalten, aber auch uns responsiv ansprechen zu lassen. Das ist genau das Thema dieses Symposiums, in dieser digitalen Welt, mit diesen vielen Einflüssen auf den Körper, die Sinne, die uns z. B. mit Bangalore verbinden, und wir müssen dauernd Entscheidungen treffen: mitmachen oder ausklinken.

Marion Mangelsdorf: Wenn ich zuschaue, als altmodische Betrachterin, bin ich gar nicht in der Lage, die Komplexität aller Parameter zu begreifen, geschweige denn zu benennen oder sogar zu bedenken. Ihr habt eine unglaubliche Überfülle an Parametern und macht noch dazu alles gleichzeitig, und ich frage mich, warum ihr nicht manchmal die Parameter enger fasst? Aber vielleicht sucht ihr das ja gerade, diese Überfülle und Überforderung, weil es Teil dessen ist, was ihr erforschen möchtet?

Daniel Fetzner: Wir versuchen das Geschehen und Parallelabläufe, die sich kreuzen und überlagern, zu verdichten. Wir verdichten extrem – Materie, Partikel, Handlungsabläufe – um neue Temporalstrukturen und Funktionskreise (im Uexküll'schen Sinne) zum Laufen zu bringen. Viele technische Innovationen kamen mit einem großen Versprechen daher und dann funktionieren sie eben doch nicht, sondern sie finden eine ganz andere Bahnung und ganz andere Zufälle und entfalten sich an einem Ort, wo man es gar nicht vermutet hätte, wo es die Ingenieure, die Wissenschaftler, die Forscher, die Entwickler nicht vermutet hätten. Und ich denke, in Situationen wie diesen, in diesen Verdichtungen, entsteht in kleinen Details das Bemerkenswerte – und das versuchen wir zu fassen.

Michael Harenberg: Ich glaube, die Frage war: Was passiert, wenn jedes dieser Elemente, die auch noch miteinander verknüpft werden, schon in sich so komplex ist, dass ich da bereits ein Wahrnehmungsproblem habe? Gerade, wenn es um künstlerische Probleme geht.

Um etwas Positives zu sagen: Ich bin ganz froh, ich fand die künstlerische Installation hier in der Ausstellung sehr gelungen. Da ist die Überkomplexität so auf die Spitze getrieben, dass ich das wieder genießen kann. Es ist produktiv, ich kann mich in diesen Raum hineinbegeben, bin umhüllt von all diesen Klängen, all diesen Bildern, und kann selbst wählen und mir einen eigenen Parcours zusammenstellen, in dem ich das erleben möchte.

Publikum: Ich glaube, für den engeren Forschungsbegriff gehört eine gewisse ›Enge‹ der

Wissenschaft dazu. Um nämlich so etwas wie Korrektur und Falsifizierbarkeit herzustellen. Mich würde sehr interessieren, ob diejenigen von euch, die auch stark theoretisch arbeiten, aus diesen künstlerischen Erfahrungen eine Korrektur oder Falsifikation ziehen? Ob es theoretische Annahmen oder Begriffe gibt, die ihr nach diesen Erfahrungen bezweifelt oder wirklich negieren würdet?

Martin Dornberg: Als erste Annäherung würde ich es intuitiv so sehen: Ganz bestimmte Theoreme nehmen mengenmäßig ab. Durch die Zusammenarbeit mit Graham und dieses Projekt mit den Kindern: Was bringen wir diesen Kindern bei, wenn wir mit ihnen drei Mal in der Woche tanzen im Theater? Dort erlebe ich auch Theorie oder Theorie und Praxis: Raum-Theorie, Körper-Theorie, die Kinder lernen z. B. den Unterschied von ›privatem Raum‹ und ›öffentlichem Raum‹. Die Falsifikation erfolgt bei mir persönlich eher nicht genau im expliziten Raster, sondern eher mengenmäßig und über den Wechsel von Bezügen, über Veränderungen und von deren Genauigkeit oder Passung. Ich wende mich mehr anderen Theorien zu und dann verändern sich die Verschleifungen dieser theoretischen Geschichten oder Verfaltungen mit den jeweiligen Bezugfeldern oder Praxen wieder. Im Grunde genommen ist auch die Theorie ein lebendiger ›Dritt-Körper‹.

Michael Harenberg: Das soll ja mehr darüber funktionieren, dass man sich aufeinander bezieht. Und dann müssen bestimmte Dinge natürlich auch definiert und präzise beschrieben werden, weil man sonst meint, über das Gleiche zu reden, und tut es in Wirklichkeit gar nicht.

Daniel Fetzner: Ich will es konkret machen: Seit über zehn Jahren unterrichte ich an technischen Hochschulen Medienkonzeption und Gestaltung. In den Köpfen sehr stark verankert sind dort die Plattitüden des Sender-Empfänger-Modells von Shannon/Weaver. Man schickt Datenpakete irgendwohin, andere kommen zurück, der eine sendet der andere empfängt, Sender und Empfänger wechseln sich darin ab – weiter wird nicht differenziert. Da ist Joseph Beuys mit Sicherheit näher dran, wenn er »sowieso mit dem Knie denkt« – also wenn die von Husserl beschriebenen Protentionen und Retentionen in der ›fehlenden Halbsekunde‹ in denselben Moment fallen oder noch besser: beide ineinander gefaltet werden.

Das Dazwischen ist also sicher nicht als Datenpaket oder als Ort vorstellbar, wenn überhaupt dann eher als Feld oder als Prozess. Die Botschaft ist ja niemals abstrakt, sie konkretisiert und realisiert sich vielmehr in ihrer ganzen Stofflichkeit durch das Sprechen als physischer Akt – und schafft somit Beziehung und Begegnung in einer gegebenen Situation. Das gilt für die digitalen Kanäle genau wie für jede andere Art von Kommunikation.

Das Dazwischen ist also sicher nicht als Datenpaket oder als Ort vorstellbar, wenn überhaupt dann eher als Feld oder als Prozess.

An zwei Orten fernanwesend sein

*Gespräch am Zentrum für Anthropologie und Gender Studies
der Universität Freiburg am 28. Februar 2013*

*Christoph Tholen über Intercorporeal Splits mit
Martin Dornberg, Daniel Fetzner und Marion Mangelsdorf*

Über *Voice via Violin*

Daniel Fetzner: Als ich 2009 für zwei Jahre an die German University nach Kairo ging, war nicht geplant, einen solchen Projektzyklus in Gang zu setzen. Nach acht Jahren Lehre im Schwarzwald ging es mir in erster Linie um einen Milieuwechsel, um eine andere Umwelteinbettung. Da sagte der Improvisationsmusiker Harald Kimmig, Mitglied unserer Forschungsgruppe: »Wenn du nach Kairo gehst, sollten wir da was zusammen machen!« Und so kam er im Dezember 2010 für vier Tage mit seiner Geige eingeflogen, und wir haben während der Kurzvisite das erste Projekt *PickUp* realisiert. Das wurde dann zur Keimzelle für weitere Untersuchungen. Parallel lief, inspiriert von und in engem Dialog mit Martin Dornberg, eine intensive Auseinandersetzung mit den Theorien und Philosophien von Uexküll, Deleuze und Merleau-Ponty.

Harald Kimmig konnte ich im April 2011, inmitten der revolutionären Ereignisse in Ägypten, an meinem Department einen Lehrauftrag organisieren – da machten wir dann das Konzert mit dem Stimmkünstler Jan F. Kurth in Freiburg via Skype. Harald hatte über *PickUp* den Straßenraum von Kairo ja schon sondiert, lag jetzt aber auf einem mit Gras ausgelegten Eselskarren und hatte neben Instrument und Kopfhörern, ähnlich der Memex¹ von Vannevar Bush, eine Kamera auf der Stirn befestigt, mit der er Videobilder nach Freiburg senden konnte. Er konnte also eine Art von Zwischenleiblichkeit über die Kamerabilder und seinen Blick aufbauen. Gegen Ende der Performance hat er intuitiv den Mond gefilmt, vielleicht weil der über Kontinente hinweg eine Verbindung schaffen kann.² Dieses zweite Projekt *Voice via Violin* fand also in einem ganz anderen Raum statt, politisch in einer revolutionären und geradezu anarchischen Stimmung, ohne irgendwelche Ordnungskräfte auf den Straßen.

Die abendliche Stadt hatte einen ganz anderen Rhythmus, das waren gänzlich andere Resonanzen und Zwischenleiblichkeiten, die sich da ergeben haben. Unsere Aktion war jetzt zwar problemlos ohne polizeiliche Genehmigung möglich, endete dann aber in einem schnell wachsenden Tumult männlicher Jugendlicher, die den beteiligten Studentinnen übel zusetzten und unsere Geräte klauen wollten, worauf wir die Aktion Hals über Kopf abbrechen mussten.

¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Memex>

² Siehe Harald Kimmigs Beitrag »Be-finden« in diesem Band.

Am Ende flogen sogar Steine. Ein ganz anderes ›Embedding‹ als bei dem sehr harmonischen *PickUp* also.

Christoph Tholen: Da stellt sich doch die Frage: Wie sähe eine nicht mehr rein phänomenologische Theorie der Zwischenleiblichkeit und des Berührens – mit einem subtileren Körper- oder Leibbegriff – aus?

Ist die ›Awareness‹, also die Vergegenwärtigung von Übertragung oder auch transkultureller Begegnung, alles, was ihr wolltet? Ist die durch den Split Screen inszenierbar? Da fehlt mir, vor allem dramaturgisch-technisch, die Heterotopie: Wie korrespondieren Stimme und Geige in dem Gesehenen? Als bloßer Selbstbezug, als Event?

Martin Dornberg: Ja, als Event.

Christoph Tholen: Aber ein Event nur bezogen auf den dort Performierenden. Klar, jeder ist jetzt Internet gewohnt und – ich versuche ein bisschen zu überspitzen – Kairo steht wie ein Dokumentarfilm für sich, ist interessant. Aber das Verhältnis oder die ›Disconnection‹, als das Paradoxon von Verbindung und Trennung, dieses Trennend-Verbindende zwischen Kairo und Freiburg kam mir noch zu wenig heraus, war mir zu wenig irritierend. Wie kann man diese ›Coevalness‹ (engl. Gleichzeitigkeit, Anm. d. Hg.) von transkulturellen Heterotopien zeigen?

Ich habe von afrikanischen Lehrerinnen gelernt, die mir erzählten, wie sie europäische Märchen vorlesen, dabei aber verfremden und durch diese Verschiebungen sowohl etwas von unserer Kultur annehmen als auch – sagen wir durch Widersprüche oder Aporien hindurch

– die Geschichten im Sinne einer Ethnologie der Alterität verändern. Dasselbe kenne ich aus Indien, wo die Erzieherinnen sagen, wenn wir uns zum Teil den innerindischen Problemen auch entziehen, sind wir in eurem Sinne dennoch nicht postmodern – im Sinne eines bloß folkloristischen Amalgams wie bei Bollywood-Filmen.

Diese Dazwischenkunft also, wo es kriselt, finde ich interessant. Diese Irritation von phänomenologischem Selbstbezug und Berührt-Werden, das könnten die Performer noch stärker herausarbeiten; das ist so ein bisschen meine Kritik.

Und dann dieser Begriff ›Zeitaufschub‹, das ist das andere Thema. Wenn Zeitaufschub oder ›Delay‹ nur Verzögerung meint, also »nicht jetzt, sondern später«, dann habe ich ja immer noch einen bloß linearen Zeitbegriff, »nein, nicht jetzt, sondern auf später verschiebe ich das«. Das meint aber Aufschub und Delay in einem emphatischen Sinne gar nicht, vielmehr bezeichnet der Aufschub der *Différance* den Bruch, den Riss in jeder Figur der Zeit. Ob die Figur des Zyklus, des Kreises oder der Linie; das Delay ist dem gegenüber ein Einschnitt, der die Zeit unterbricht. Also das Schwierige ist: Dieser Aufschub ist nur erlebbar und lebbar als Spur eines Effekts von Aufschub, von Nicht-Ankommen-Können, aber Ankommen-Wollen, als Versprechen, Begehren und so weiter. Politisch gesprochen: »Das will ich aber jetzt ändern.« Und dieser kleine Aufschub des vollständigen Ankommens ist dieser Mangel an Sein, die Zeitlichkeit, von der Merleau-Ponty auch in ›Das Sichtbare und das Unsichtbare‹ permanent spricht, was er »Fleisch der Zeit« nennt. Das ist ein neuer Zeitbegriff, der die bisherigen

Zeitbegriffe – angefangen bei Aristoteles – kritisiert bzw. verändert. Zum Beispiel: Punctualität. Dazu sagt Aristoteles z. B.: Die Zeit setzt Bewegung voraus und Bewegung wiederum die Zeit. In dem Augenblick ist die Punctualität des Punktes schon situiert, ist nicht mehr der Einschnitt oder überraschende Plötzlichkeit, sondern ist schon situiert auf einem linearen Nacheinander von Punkten.

Daniel Fetzner: Also das Paradoxon von Achilles und der Schildkröte bei Zenon, wo der schnelle Läufer die Schildkröte niemals einholen kann, wenn er ihr einen Vorsprung gewährt?

Christoph Tholen: Wenn man so will. In ›Ousia und gramme. Notiz über Sein und Zeit‹ setzt sich Derrida mit Aristoteles' Zeitkonzept auseinander. Um es einfach zu machen: Aristoteles sagt: »Mit der Zeit ist zugleich die Bewegung.« Wenn aber etwas mit etwas zusammen (hama) ist – Nancy geht darauf ja auch ein –, geht es um diesen seltsamen Standpunkt, dieses Mit-Dabei-Sein. Das finde ich so spannend, weil da auch die Begriffe Fremdgebung und Selbstgebung, Berühren und Berührt-werden mit hineinspielen. Bei Merleau-Ponty ist das ja ein Drittes: In dem Augenblick, wo ich mich berühre – schon beim frühen Merleau-Ponty ist das zu finden –, bin ich weder Subjekt noch Objekt, sondern beides zugleich.

Marion Mangelsdorf: Das, was Husserl als ›Doppelempfindung‹ beschreibt? Die Differenz, die darin besteht, dass die leibliche Identität immer eine gebrochene, aber zusammengehörige ist. Unser Leib ist ein betastender ebenso wie ein betasteter. Ich lege meine Hand auf den Arm, dabei ist mir mein Körper Ding und spürend-erspürender Leib zugleich.

Christoph Tholen: In der ›Phänomenologie der Wahrnehmung‹ beschreibt Merleau-Ponty diese Gleichzeitigkeit weder als passiv noch aktiv. Michael Mayer spricht in diesem Kontext treffend von »Passibilität«, also nicht Empfindsamkeit, sondern die Möglichkeit, Empfindungen zu erfahren.

*An zwei Orten fernanwesend sein –
ist das so einfach?*

Schließen wir den Bogen wieder zu eurer Performance, dann stellt sich die Frage: Was heißt das jetzt in Hinsicht auf Transkulturelles oder für die Maschine-Mensch-Beziehung, die telematische Skype-Verbindung? Wir sollten noch über den Begriff der ›Techné‹ und der Maschine, die nicht instrumentell zu verstehen ist, sprechen. Spannend fand ich die Frage: An zwei Orten fernanwesend sein – ist das so einfach? Ist das nicht eine telematische Illusion, die natürlich Wirkung hat? Also eine leibliche Wirkung bei uns allen? Also, meine Frage ist, ob es einen Machteffekt dieses Fernanwesend-Sein-Wollens in der Television gibt, so wie es Virilio beschrieben hat? Und ist dieses ›Tele‹, also die Ferne oder die Distanz, nicht ein wichtiger Aspekt, um Berührung und Bewegung zu ermöglichen? Wenn man so will, um eben diese Alterität des Tele, der Ferne, allererst zu ermöglichen?

Natürlich geht es dabei auch um umwelttheoretische Phänomene. Der Mensch antwortet auf die Umwelt. Merleau-Ponty schrieb darüber früh in ›Die Struktur des Verhaltens‹. Und dieses Rede-Antwort-Spiel oder den Spielraum dieser Struktur des Verhaltens als offenes Spiel des Antwortens fand ich in *Voice via Violin* zu einfach gelöst. Es ist sauschwer, die Heterotopie von räumlichen Begegnungen zu verstehen, wenn uns dieser traditionelle Raumbegriff immer wieder in die Falle führt, so als wäre es ein in sich gleichgültiger, immer schon da-seiender Behälterraum. In der Bestimmung eines anderen, vielschichtigeren Raumbegriffs waren u. a. Merleau-Ponty, Deleuze/Guattari in ›Mille Plateaux‹ und Foucault ja ganz nah dran: Es geht nicht um die phänomenologisierbaren, sondern um heterotope Schichten von

Begegnungen als ein Anders-Werden. Diese Begegnungen sind in ihrer Heterotopie nicht einfach mit einem parametrischen Raumbegriff beschreibbar; da bin ich voll und ganz Deleuzianer geblieben.

Daniel Fetzner: Riss und Split, liegen die grafisch so weit auseinander? In der Frühzeit des Films hat man ja dieses mediale Dazwischen – sehr deutlich beim Telefonieren – in Form eines Splitscreens erzählt, weil man sich das Dazwischen noch nicht vorstellen konnte.

Harun Farocki hat das dann mit Schuss und Gegenschuss gelöst, damit es die Betrachter in ihrer Vorstellung räumlich montieren können. Dass wir die Performance dann auch per Splitscreen erzählt haben, ist auch für uns noch unbefriedigend. Denn es suggeriert ja etwas Tröstlich-Verbindendes, mit links hier und rechts dort gehen wir in die Falle des Container-raums.

Im Zuge der Kritik an Bergsons ›Durée‹ zerlegt Bachelard mit seiner Rhythmusanalyse die Zeit erneut in diskrete Partikel. Jetzt ist die Frage, welches Zeit-Raum-Modell fruchtbar zu verfolgen wäre, um die medialen Begegnungen in unseren Performances besser verstehen zu können?

Marion Mangelsdorf: Um die medialen Begegnungen besser verstehen zu können? Oder um die Begegnungen im Dazwischen medial besser verstehbar machen zu können?

Christoph Tholen: Nun, was ich in ›Die Zäsur der Medien‹ (Tholen 2002) anhand von Beispielen aus der Kunst als Interferenz und Intermitenz, als Dazwischen-Kommen-Können, zu

bezeichnen versuchte, gilt für den Raum- wie für den Zeitbegriff. Zum Beispiel: Ich habe hier ein leeres weißes Blatt Papier, und – Kant wies darauf schon hin – wenn ich darauf eine Linie einzeichne, ist vorher nichts da, wir haben nichts gesehen. Mit der Linie, genauer mit der Zeitvorstellung als eines Lineaments, konstruiere ich die Zeitvorstellung von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft (ebenso die parametrische Abfolge von früher, jetzt, später). Jedoch, in dem Augenblick dieser Einzeichnung übersehe ich das Einschneiden eben dieser Linie, lasse außer Acht, was als Einschnitt unsichtbar bleibt. Und jetzt kommt Merleau-Ponty: Damit überhaupt Sichtbares, nämlich diese Linie und mit ihr der Zeitbegriff der Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, sichtbar wird, übersehen wir notwendigerweise die Fruchtbarkeit dieser Zeichnung als Ein-Schnitt. Es gibt nur diese Zeitlinie, aber was hat sie konstituiert?

Dieses Einschneiden, dieser Einschnitt, der gleichsam vorgibt, dass Zeit so und so sei. Dasselbe gilt für den Kreis, d. h. die Unsichtbarkeit ist nicht nur eine vorläufige Unsichtbarkeit, sondern sie ist diese Heterotopie oder die Alterität oder die Abwesenheit. In der bzw. als Abwesenheit entzieht sie sich, damit ich überhaupt Phänomene situieren kann.

Martin Dornberg: Mit von Weizsäcker und von Uexküll ist das sehr gut in Zusammenhang zu bringen. Die beiden sprechen davon, dass Lebewesen Raumzeichen und Zeitzeichen produzieren. Aber dass dieser Schnitt oder diese Perspektive gezeitigt wird, bleibt unsichtbar. Das ist bei Uexküll nicht so deutlich wie bei Weizsäcker, der von ›Verborgenheit‹ spricht oder von

dem ›Grundverhältnis, das selbst nie Gegenstand werden kann‹. Klar, das ist zum Teil noch phänomenologische, gestaltpsychologische Terminologie.

Christoph Tholen: Absolut! Ebenso wie bei den Soziologen der damaligen Zeit. Das Raffinierte ist nur, du hast es gerade wunderbar beschrieben, sobald ich sage, das bleibt unsichtbar, und da sind Merleau-Ponty und Derrida weiter, habe ich immer noch den Dualismus sichtbar/unsichtbar im Feld des Sichtbaren. Denn sobald ich sage unsichtbar, sage ich eigentlich im Alltag, »noch nicht sichtbar, kann aber sichtbar werden«. Das heißt die Kategorie des Sichtbaren oder Phänomenologisierbaren, Hör- oder Zeigbaren ist immer schon gesetzt. Das Eröffnen dieses Einschnitts ist immer schon ein vor-gestelltes, also ge-stelltes, im Sinne von Heidegger, und führt zu einem vulgären Zeitbegriff.

Denn logischerweise kann ich diese strukturelle Abwesenheit gar nicht zeigen, denn so würde ich mir selbst widersprechen. Also können wir nur Spuren legen – und jetzt wird es spannend – wie in einem guten Krimi, oder wenn wir Unheimliches oder Momente des Irritierenden erfahren, dann inszeniere ich eine Spur, bringe sie ins Bild oder zur Sprache, eine Spur, die Weiteres eröffnen, Möglichkeitsräume bieten kann. Das heißt, wenn ich jetzt Zwischenbilder mache – was sonst, das ist Montage-technik des Kinos seit Vertov –, kann ich doch wunderbar durch eine Zeitachsenmanipulation gerade dieses Lineament von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durcheinanderbringen und sagen: »Nix hier, diese uralte Proustsche Erinnerung an irgendeinen Geschmack

kehrt überraschend oder schockhaft wieder.« Dieses Wiederholen ist aber nicht bloß passiert, sondern überraschend, auch einbrechend, plötzlich, kairologisch.

Martin Dornberg: Im doppelten Sinn kairologisch!

Christoph Tholen: Das aber ist eine Frage der Kunst. Dasselbe wie für den Zeitbegriff gilt für den Raumbegriff. Was heißt Gastlichkeit? Der gastliche Raum ist logischerweise ein performativer Raum, denn was heißt Gast? Gast ist einer, der nomadisch unterwegs ist, also nicht anwesend oder ansässig. Wenn der Begriff Gast also einen Zwischenraum meint, dann meint er – was Hans-Dieter Bahr sehr minutiös an Adverbien der Raumbeschreibung analysiert hat – so etwas Unbestimmtes wie das »umher«. Das heißt, der Gast befindet sich zwischen den Kulturen, die momentan, transformativ im deleuzianischen Sinne, etwas Drittes ergeben, heterotop und ephemere sind. Der Begriff des Raums, so wie wir ihn kennen, naturwissenschaftlich wie klassisch, hat ein Problem der Ansässigkeit. Man könnte sagen, er hat den autoritären Gestus, alles zu verräumlichen. Nehmen wir den Raum in Kairo in Verbindung zu Freiburg: Dieser ephemere Zwischenraum entsteht erst für die Wahrnehmung als hinzukommende Leiblichkeit oder Zwischenleiblichkeit. Interessant wird es, wenn man eben diesen Widerspruch, diese Interferenz, zu veranschaulichen sucht.

Vivian Sobchack beschreibt aporetisch in ihrem biografischen Text »Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture«, wie ihr nach einer schweren Krebserkrankung ein Teil eines Beins amputiert wurde. Sie beschreibt die Selbstwahrnehmung ihres Körpers als noch unversehrt mit zwei Beinen (also als eine hybride Form der »Coevalness«), gleichzeitig geht sie aber auch ihrem jetzigen Zustand nach, in dem sie ja an einem Bein eine Prothese trägt. Sie

Der Gast befindet sich zwischen den Kulturen, die momentan, transformativ im deleuzianischen Sinne, etwas Drittes ergeben, heterotop und ephemere.

3 In: »Living a 'Phantom Limb': On the Phenomenology of Bodily Integrity«, schreibt Sobchack: »Using my own body as an »intimate laboratory«, I attend to the dynamics and mutability of the supposed »phantom«, both during the post-operative period of the above-the-knee amputation of my left leg as well as after I began to use and incorporate my prosthetic leg. Throughout, I explore the reversible aspects of my two legs as »phantom« and »real«, present and absent, and visible and invisible – paying attention, as well, to the lived and linguistic sense we make of our bodies in »parts« and our bodies as »whole.« Sobchack (2010)

beschreibt diese paradoxe Situation. Ebenfalls ausgelöst durch den Phantomschmerz.³ Was ist diese doppelte Wahrnehmung in einer Wahrnehmung? Also diese Fremdgebung, Selbstgebung, die von Sobchack – wie ich finde – dialektisch sehr schön beschrieben wird.

Warum betone ich das so? Weil man dadurch das Eigene und das Fremde, also diese bi-polaren Begriffe selbst, problematisiert. Was ich politisch äußerst sinnvoll finde. Und wieder in Bezug auf eure Performance: Was ich zu Beginn gesagt habe, ich nehme in eurer Performance geradezu eine Sehnsucht nach dem Neuen, dem Fremden wahr. Wir wissen ja, dass wir auf der Wahrnehmungsebene hinzudichten oder hinzudenken, gleichzeitig fühlen wir unmittelbar. Denken wir diese Ebenen des Imaginären, der Sehnsucht und des Begehrens nicht hinzu, dann haben wir so einen vitalistischen Körperbegriff, der sich – ich erinnere an den Gestaltismus – als Ganzheitsillusion darstellt. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile, aber wenn ich die volle bzw. ganzheitlich vollständige Gestalt voraussetze – oder die unversehrte wie Sobchack zeigt –, habe ich ein Problem, da finde ich keinerlei Beweglichkeit oder Bewegung der vermeintlichen Ganzheit ins Fragmentarische.

Bezogen auf die Zeit bedeutet das wiederum: Wenn ich – wie Augustinus – von der ›vergangenen Gegenwart‹ spreche, wird (darauf weist wiederum Bergson hin) kontinuierlich die vergangene Gegenwart mit der gegenwärtigen Gegenwart wie mit der zukünftigen Gegenwart verbunden. Dann bedeutet eine solche (sich selbst gegenwärtige) Präsenzmetaphysik – so würde Derrida es ausführen –, dass letztlich

eine unendliche Vergangenheit als Gegenwart, also als Präsenz genommen wird und gar kein Unterschied oder keine Kluft zwischen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft gesetzt wird, ohne welche jedoch diese Zeitfiguren sich gar nicht unterscheiden würden. Bergson macht uns auf das Problem der Gleichsetzung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufmerksam, er spricht – und bei Augustinus finden wir das auch so – von der Gegenwart der Vergangenheit, der Gegenwart der Zukunft usw. Die Zeit ist immer schon da. Denken wir an Momo von Michael Ende....

Martin Dornberg: Also Gegenwart in der Vergangenheit, Gegenwart in der Gegenwart, Gegenwart in der Zukunft ist das auch die ›Durée‹? Ich frag jetzt mal ganz naiv.

Christoph Tholen: Das ist ja die berühmte Zeichnung des schichtenförmigen Dreiecks von Bergson. Da ist die unendliche Vergangenheit mit der Gegenwart immer schon verknüpft: eine Fiktion der Allgegenwart oder Anwesenheit der ›Durée‹.

Die Präsenzmetaphysik, also der Begriff der Präsenz oder der Gegenwart, gerät in die Krise, in der Psychologie bereits bei Brentano. Die Dominanz der Gegenwart verdeckt die unvordenkliche Vergangenheit, die nie Gegenwart war, wie Levinas sagt. Er betont jedoch auch, dass sie einbrechen kann, traumatisch wiederkehrend, sich wiederholend, im Sinne von wieder heraufholen und wiederholen.

Martin Dornberg: Um das noch mal zu präzisieren, bei *Voice via Violin*, ich weiß nicht, ob das überhaupt in der Internet-Version drin ist, da

gibt es diese Störung. Das ist eine ganz interessante Sache, über die wir auch mit Ludwig Jäger gesprochen haben. In der Anlage ist die Performance im weitesten Sinne eher phänomenologisch orientiert, auch mit der Frage nach einer ›gelingenden Ganzheit‹ verbunden: Kommen die Performer zu einer improvisatorischen Gemeinsamkeit? Wie haben sie selber das erlebt? Wie wir als Zuhörer oder als Zuschauer? Und wie wurde das dann medial aufgearbeitet?

Diese Medialität der Gemeinsamkeit hat aber auch ihre Problematiken, wie an dem Abbrechen der Skype-Verbindung sichtbar wurde, das hast du aber leider nicht gesehen.

Christoph Tholen: Nein, leider nicht.

Martin Dornberg: Die Heterotopie der Zeit und des Ortes – wir haben das ja nicht geplant –, aber das Kairologische, dass diese Orte in ihrer Disparatheit plötzlich sichtbar wurden, ja, und dass sie zusammengehören und auch nicht, würde ich da schon in Anschlag bringen. Da könnte ein neuer distoper Raum oder eine Heterotopie entstanden sein.

Marion Mangelsdorf: Die Störung gehörte zu den intensivsten Momenten der Performance. Es kam der Break und Jan Kurth, der Sänger in Freiburg, zog alle Register, um die Trennung zu ... überspielen, das ist das falsche Wort. Aber als die Skype-Verbindung wieder stand, war es, als würden die Geräusche des Kairoer Stadtraums, Haralds Violinspiel und Jans Stimmakrobatik ungebrochen ineinander übergehen ... Das war stark. Ein starker und verblüffender Moment.

Martin Dornberg: ... ein Moment der Zwischenleiblichkeit!?

Christoph Tholen: Das Problem ist, wie Nancy gezeigt hat, dass diese Gemeinschaftsgedanken etwas Substantialistisches und darin Problematisches haben. Sie führen allzu oft in eine stillgestellte Zeit, in der jedwede Gemeinschaft mit ihrem angeblichen Wesen zusammenfällt – als ein Phantasma der Übereinstimmung oder Verschmelzung. Also, alle paradiesischen Utopien haben diese Gefahr, die ja auch Foucault beschreibt. In jeder Ehe und Liebesbeziehung gibt's diese Illusion der Einswerdung – wir wollen nichts anderes, ist ja klar –, aber am Punkt der Erfüllung entsteht genau diese tödliche Langeweile oder die ›Kommunion‹, wie Nancy so schön sagt. Aber in diesen Formen der Mitteilbarkeit, der Fragmentarisierung – da ist Nancy noch subtiler als Heidegger – geht es um nichts anderes als darum, Kommunikation und Gemeinschaft erreichen zu wollen. Aber an sich ist allein die Mitteilbarkeit von Teilung und Mitteilung das Entscheidende. Sagen wir: Mit-Teilbarkeit als ein endloser, infiniter bzw. indefiniter Austausch, damit das Spiel weitergeht. Und das scheint mir wichtig zu sein, wenn wir den Begriff Gemeinschaft dramaturgisch, konzeptuell verwenden möchten ... Die Figur der Gemeinschaft hingegen hat immer mit Ein- und Ausschluss zu tun.

Martin Dornberg: Wir spielen ja diese Register Zwischenleiblichkeit, Improvisation und Baumsäge.⁴ Um das Zelebrieren von Gemeinschaft in der Gemeinschaft, um das Utopische geht es da nicht in erster Linie, aber schon – je nachdem wie man fokussiert – um eine

Kategorie von Werk. Also beim Sägen muss man den Baum zerlegen, bei der Improvisation muss irgendwas passieren ... Würdest du sagen: Ja, meine Kritik geht so weit zu behaupten, es darf gar kein Werk und keinen Erfolg mehr geben, ich übertreibe mal. Oder gibt es nicht kleine, wie soll man sagen, Wellen von Werkhaftigkeit, die uns auch Spaß machen? Von dem Kuss auf dem Mund, der vielleicht nach Wiederholung schreit, aber muss man gleich daraus eine Kuss-Metaphysik machen? Wie weit wäre diese Kritik der Improvisation, des gemeinschaftlichen Werkens unter Umständen doch im Split-screen zu befragen, zu beschreiben, zu thematisieren, ohne dass man sagt, das ist jetzt die Form dafür.

Christoph Tholen: Sehr gut. Das macht doch Spaß, so zu pointieren. Erste Analyse, warum ich das zu wenig unheimlich oder aufregend fand: Der Freiburger singt selbstbezüglich vor sich hin. Wir sehen als Zuschauer zwar die Installation, die technische, dramaturgische Matrix, aber das Verhältnis dieser beiden habe ich als jeweils in sich geschlossen wahrgenommen, eben nicht als eine interferierende Begegnung. Außer in meiner Fantasie. Nun ist die Frage, ob dadurch – wie so oft – Theorie bloß bebildert wird. Das hatten wir vorhin mit dem Zeitbegriff und jetzt bezogen auf Lust, Spiel und Gemeinschaft. Damit ist weder der Werkbegriff noch das Gelingen infrage gestellt, es geht um keine Melancholie des Scheiterns, das wäre zu einfach. Dann hätte ich ja wieder den Widerspruch. Darum bleibe ich jetzt im guten Sinne auch freudianisch: Die Lust am Spiel heißt, es geht um die Wiederholung der Lust. Um diese Wiederholung, wie beim kindlichen Fort-Da-Spiel.

Mit-Teilbarkeit als ein endloser, infiniten bzw. indefiniten Austausch, damit das Spiel weitergeht.

Wenn man alle Spielbegriffe durchdenkt – von Schiller, anthropologischer mit der Zweckfreiheit, bis John von Neumanns ökonomischen Spielbegriff oder auch den strategischen Begriff –, wenn man die drei Spielbegriffe nimmt, dann ist das aber noch nicht Spiel im heterotopen Sinne. Im Spiel geht es doch um die unbemerkte Lust an der Wiederholung des Spiels, die Aleatorik der Spiellust. Denn, nun komme ich auf Freuds ›Fort-Da‹-Prinzip zu sprechen:

Wenn ich als Kind die abwesende Mutter wieder holen will, dann will ich natürlich nicht nur die Anwesenheit, sondern ich will die Abwesenheit wiederholen und mir diese zugleich (natürlich nur imaginär) aneignen. Da entsteht die imaginäre Allmacht jedes Spiels. Nicht nur: »Ich will gewinnen« oder »ich will das Schlosshotel«, sondern es ist die paradiesische Vorstellung, die die Lust am Spielen ausmacht, jedoch inszeniert, imaginiert. Dieses Spiel der Lust und diese Lust am Spiel verstehe ich absolut im Sinne eines Gelingens.

Aber zum Ort des Videos in der Performance müssen wir ganz kurz sagen: Ein Video, geschaut im Internet, vermittelt mir eine völlig andere Darstellung des leiblichen (nicht körperlichen) Mit-Dabeiseins als das Live-Erlebnis. Ihr habt diese Differenz ja selbst beschrieben. Die Frage bleibt: Wie übertrage ich solche Events, welche Form gewinnt die Art und Weise der Übertragbarkeit selbst?

Daniel Fetzner: Deshalb möchten wir es auch nicht beim Video belassen, sondern machen außerdem ein Buch daraus.

Über *Peau/Pli*

Christoph Tholen: Kommen wir jetzt zu *Peau/Pli*. Das kennen wir aus der frühen Video- und konzeptuellen Kunst – Dan Graham beispielsweise, die Blase im Raum –, also die Blase selber weist auf Opazität und Transparenz, diesen wunderbaren Widerspruch. Mit einer kindlichen Spiel lust des Verbergens und Zeigens, oder? Das war doch interessant, wie die Kinder bei der Performance agierten, so »wir machen einfach, wir

rollen und wir ärgern dich«. Ich finde, dass dieses paradoxe Spiel mit An-/Abwesenheit, Transparenz/Opazität, Innen-/Außenverhältnis – your inside is out and your outside is in – als eine konzeptuelle Aussage in den Vordergrund trat.

Martin Dornberg: »Als Ganzer ist der Organismus nur die Hälfte seines Lebens«, ja diese ganze Grenzmetaphorik von Plessner wurde auch immer wieder in der Performance von Graham Smith gesprochen. Er macht jetzt eine neue Produktion, und der Satz hat ihn so beeindruckt, dass er ihn in sein Tanzstück einspielen will. Ich glaube nicht nur die Verletzung, die natürlich eine Rolle spielt und auf die wir auch noch zu sprechen kommen, sondern die ganze Erfahrung. Dieses: Wo bin ich, wer bin ich, wie werde ich angefasst? Und wie ist es mit der Anwesenheit/Abwesenheit, weil ja diese Hülle auch gesundheitliche Folgen hatte. Wie jede Anwesenheit/Abwesenheit.

Christoph Tholen: Darf ich noch kurz meinen Kritikpunkt nennen? Wie bei jeder Konzeptkunst ... Der linke Screen (mit Georg Hobmeier, Hinzuf. d. Hg.) stand vielleicht etwas zu sehr als didaktisches Fragezeichen im Raum. Also gar keine unheimliche Begegnung, das fand ich zu volkshochschulhaft. Und die Performance selbst war mir etwas zu lang. Weiß nicht, ob das stimmt. Also es passierte nichts Neues.

Erst, als dann die Kinder haptischer agierten und auf einmal die Fragilität mit der Störung und dem urbanen Raum in das Geschehen eingriffen, entstand etwas. Ab da, wo nicht nur einfach dieses Ding rollt, denn das hat man relativ schnell gesehen: Fötus, Bilder, Raum,

hunderte von Uteri, alles wunderbar – aber es zieht sich in die Länge, wird irgendwie zu lang-weilig! Das ist ein rein dramaturgischer Einwand. Da hat sich mir die Frage gestellt: Die linke Screenhälfte, muss ich die zeigen?

Martin Dornberg: Du fandest das nicht schlüssig, diese Hauttexte, Freud, Anzieu ...

Christoph Tholen: Doch! Die Texte ja. Ich meinte jetzt nur, wie der haptisch seinen Körper vorbereitet. erinnert schon fast an Stellarc...

Daniel Fetzner: Ja, aber da muss man die Performance und die von dir gesehenen Bilder davon unterscheiden. Ich meine die Entscheidung für den Split-Screen. Der Problematik sind wir uns bewusst. Beim letzten Projekt gab es ja drei Orte, und auch da werden wir eine solche Schnittvariante erstellen. Die wollen wir methodisch für eine Video-Elicitation mit den beteiligten Künstlern nutzen, in der die sich das Geschehen nochmal synchronisiert anschauen und live kommentieren können, so dass man Körper-Mikropraktiken unter die Lupe nehmen und das mediale Interplay frame by frame mit den Künstlern reflektieren kann. Das heißt, der Split wird zum Arbeitswerkzeug. Es gibt zu allen drei Projekten auch noch einen linearen Film, der konventionell Bilder, Sounds und Orte ineinander montiert.

Denn worum geht es eigentlich bei dem Projekt? Eine zentrale Frage ist, wie die Künstler in einem asynchronen, räumlich getrennten Setting miteinander in Verbindung treten. Es geht um das gemeinsame Agieren, den geteilten Handlungsraum, den sie aufmachen. Und dessen prinzipielle Beobachterabhängigkeit.

Christoph Tholen: Nun behauptet ihr, das sei evident, aber ist das nicht vielmehr eine Selektion? Von selbst versteht sich das so nicht,

*Entsteht durch die Falte eine Kluft,
in der dann etwas passiert, oder
stammt sie genealogisch von etwas
ab, zweigt sie von etwas ab?*

wenn ich die drei Worte nehme: Stimme, Haut, Rhythmus, wie ihr sie für das Buch auswählt. Behauptet ihr nicht, indem ihr die drei Wörter hintereinander setzt, einen Kausalnexus, einen ursächlichen Zusammenhang, der sich wie von selbst verstehen soll? Nämlich die Aussage, dass diese drei Dinge zusammengehören. Aber ist das so? Lässt sich da eine ›translokale Tranceinduktion‹, eine ›gemeinsame Zeitwelle‹ ausmachen? Damit habe ich ein Problem.

Das Problem ist das Falten oder Sich-Falten. Müsste man diese Faltungen nicht abgründiger inszenieren? Also, ich würde nicht, um im Bild zu bleiben, von einem gegebenen Stoff ausgehen, wo sich etwas entfaltet oder zusammenfaltet. Vielmehr würde ich das Augenmerk auf das Passieren von Faltungen richten, auf das Rhizomatische der Faltung. Das Problem lässt sich vielleicht so beschreiben: Entsteht durch die Falte eine Kluft, in der dann etwas passiert, oder stammt sie genealogisch von etwas ab, zweigt sie von etwas ab?

Also, wenn ich jetzt zum Beispiel vom Rhizom und vom Baum spreche. Die Rhizomatik als heterarches und hierarchiefreies Bild finde ich wunderbar. Das Bild der Knolle, die sich wuchernd verzweigt. Was ist aber, wenn sich etwas anzweigt und nicht abzweigt? Wie im erotischen Rendezvous zum Beispiel. Wenn ich das Wort ›anzweigen‹ nehme, dann habe ich das Genealogische in seiner kategorialen Kausalität durchgestrichen bzw. unterbrochen. Und mir geht es um diese Plötzlichkeit oder das ›Kommen‹-Können dieser Faltung, die aber nicht essentialistisch ...

Daniel Fetzner: Nicht angelegt ist ...

Christoph Tholen: Nicht angelegt ist, im Sinne von endogen, von essentialistisch. Also es hat wieder mit dem Bergsonismus von vorhin zu tun. Ganz kurz: Im Filmbuch von Deleuze, wo er sich zum Kristallbild äußert und deutlich macht – Nancy formuliert das ähnlich in seiner Filmanalyse –, dass erst mit dem Kino, dem Bewegtbild neue Zeitbegriffe möglich werden, die wir vorher noch gar nicht andeuten konnten. Das Kino erzeugt neue Denkmöglichkeiten, ein Denken von Zeitlichkeit.

Das ist die heterotope Seite bei Deleuze, die ich so brilliant finde. Wenn man dann die Filme nimmt, die er in ›Das Zeit-Bild‹ neu erzählt, dann finde ich daran so toll, dass seine Narrative – beispielsweise über die Filme des italienischen Neorealismus in den 1960er Jahren, die ich gesehen habe – ganz andere sind als die linearen Narratologien. Das finde ich spannend. Aber das hat alles was mit einer Abgründigkeit, mit Falten zu tun oder mit diesem unvorhersehbaren An-zweigen.

Daniel Fetzner: Also geht es um eine andere Topologie? Oder eine, die noch entsteht ...

Christoph Tholen: Ja, es ist eine andere Topologie oder eine Heterotopologie, wie ich es zu Beginn unseres Gesprächs umrissen habe, also das ist jetzt gar kein sicheres Wissen von mir ...

Martin Dornberg: Ja, aber dieses Anzweigen/Abzweigen, dieses Anzweig-Moment muss als Bedeutungsfolge erlebt werden oder sich ereignen. Ich glaube, das ist eben auch die Frage, und darum geht es in den Forschungen, die Daniel und ich jetzt betreiben. Sie lassen sich als ›Bedeutungsmomente‹ beschreiben, wie sie bei

dem Säuglingsforscher Daniel Stern⁵ zu finden sind. Dort wird ganz klar gesagt, dass dieses neue Zusammenkommen irgendwie bedeutungsvoll wird. Klar, für einen Psychoanalytiker, der Stern auch ist, hat es ebenfalls etwas mit Resonanzphänomenen zu tun, mit Kindheit oder Lösungsmustern, dass etwas Neues schön ist, vielleicht Gesundheit verschafft. Aber das ist eben momenthaft und, glaube ich, ein Anzweigen, wo auch dieses Neue auftaucht, um das es dir vermutlich geht.

5 Vgl. Stern (1998, 2010); Stern et al. (2012)

Dieses Anzweigen finde ich jetzt in Hinsicht auf *Peau/Pli* interessant ... das ist ein Element, das in der Hütte bei diesem Schamanen (Hobmeier) angelegt ist, der sich da wäscht, Texte faselt von alten Männern, die auch wie Schamanen waren, Freud, Anzieu ... Der hat dieses komische Fenster hinter sich, wo dann der andere Film spielt. Das Interessante war, dass sich da nichts oder wenig anzweigt, aber man muss feststellen, dass es potentiell möglich gewesen wäre. Das ist ein bisschen wie mit den Bildern von Vermeer.

Ja, also da in diesem Film-Fenster von draußen, wo Graham im Ball rumläuft, ist schon etwas Bedeutungsvolles, aber es ist kein echtes Anzweigen, also es bricht definitiv nicht in die Hütte ein, faltet, zweigt sich nicht ein. Es bleibt eine Referenz, ein bisschen konzeptkunstmäßig, da stimme ich zu. Aber das kann man eben auch nicht richtig steuern, unsere ›Kunstwerke‹ sind ja einmalige Performances, die etwas infrage stellen sollen. Das ist ein Versuch, das ist nicht so durchgestylt. Da tritt schon die Frage des Anzweigens auf, auch in einem eventuellen Ungenügen. Ich glaube, das war auch deine Kritik, Marion. Wie viel Kommunikation haben die wirklich hergestellt oder waren sie angezweigt? Man könnte ja sagen, bei *Voice via Violin*, in der Störung zumindest, wurde das Anzweigen/Abzweigen, dieses Ungenealogische auf jeden Fall performiert, erlebbar. Da ist es quasi mehrfach entstanden, obwohl es so nicht geplant war. Da stellen sich dann auch Fragen wie: Wie viel Komplexität, wie viel Medialität ist zu viel?

Daniel Fetzner: Das Bild an der Wand ist aber gerade kein Ausschnitt aus einem Vermeer-Bild, weil es sich eben nicht linearperspektivisch einfaltet, sondern sich vielmehr einrollt.

Martin Dornberg: Wieso rollt es sich ein?

Daniel Fetzner: Durch den rollenden Ball rollen auch sämtliche Bilder, es kommt überhaupt keine Linearperspektive zustande, nicht mal momenthaft. Und zwar zusätzlich dadurch, dass Georg Hobmeier seitlich dazu und eben nicht in Sichtachse sitzt, was das Dispositiv der Linearperspektive verhindert. Die Übertragung entzieht sich der Kontrollmöglichkeit. Es ist kein Überwachungsbild, das davon berichtet, was der Tänzer da gerade macht. Auch in diesem Projekt kam es ja zu einem Abbruch der Verbindung, sodass der Sturz, der Unfall und auch die Verletzung im blinden Fleck stattfand.

Christoph Tholen: Hieße das, es wäre – mit Merleau-Ponty gesprochen – als Einrollen des Sichtbaren in die Lücke der Wahrnehmung zu begreifen? Und der andere Begriff des Einrollens, der ja auch zum Innen/Außen gehört, wäre das Möbiusband? Auch das ist ja nur, wie wir wissen, eine Denkmetapher, aber sie drückt als Begriff aus, dass dieses Innen-/Außenverhältnis durch das In-sich-Einrollen der jeweiligen Oberflächen, die kein Oben/Unten/

Innen/Außen kennen, zu begreifen ist. Das, finde ich, ist in der Tat mit dem Begriff des Einrollens verbunden: nicht nur Haut/Außen/Innen, sondern auch die Zeitlichkeit, die Merleau-Ponty an dieser Stelle markiert. Dieses Einrollen des Sichtbaren in das Spiel der Signifikanten ist genau das, was Merleau-Ponty als »Fleisch der Zeit« bezeichnet. Das befindet sich jenseits von Subjekt/Objekt und all diesen Dualismen.

Es ist eine Lust des Spiels und ein Spiel der Lust zu beobachten.

Martin Dornberg: Also, das »Fleisch der Zeit« war in dieser Performance natürlich schon vorhanden. Das war ja dieses gemeinsam Entwickeln ...

Christoph Tholen: Ja! Ich fand gerade das positiv. Und auch, dass der Körper durch diese Blase zur kindlichen Spiellust getrieben wurde. Es ist eine Lust des Spiels und ein Spiel der Lust zu beobachten. Das

kennt man doch als Kind, wenn man einen Ball wirft, immer und immer wieder. Also diese Unendlichkeit des Spielen-Wollens und das Macht-Ohnmacht-Verhältnis, das daraus resultiert. Das ist doch unheimlich interessant an dieser Blase.

Daniel Fetzner: Die Kontrolle abgeben bis hin zur Selbstverletzung.

Christoph Tholen: Ja, die Kontrolle abgeben und es gibt immer eine andere Figur. Es ist dieser dreifache Einbildungsprozess von einem unmittelbaren Körper und der Haut als rollender Kugel – klar ist das metaphorisch, es ist konzeptuell, meine ich.

Marion Mangelsdorf: Für mich stand das Sauerstoffproblem im Zentrum, da habe ich erst einmal überhaupt nichts Spielerisches gesehen. Ich habe am Anfang schon gemerkt, dass Graham sehr viel Spielerisches hatte, er war konzentriert. Fast meditativ ist er in die Blase eingestiegen und dennoch lustvoll spielerisch, das fand ich gut, aber mir war bewusst, dass er vollkommen ungeschützt war. Um noch einmal das Bild des Uterus zu verwenden: Um die Uterus-Hülle ist eine weitere Hülle angelegt, der Mutterleib, doch diese Hülle existierte nicht. Und das war für mich als Bild und als Bedrohungsszenario – von Anfang an – dermaßen stark.

So gab es Momente der Kontaktaufnahme von Graham, als er schon anfang Erschöpfungszustände zu zeigen, die keine Resonanz, keine Umhüllung erfuhren. Ich hatte mich entschieden, bei Hobmeier im Finkenschlag zu bleiben, und konnte es schier nicht ertragen, ihn immer

vor mir zu sehen, wie er solipsistisch in seiner Körperlichkeit verhaftet blieb. Manchmal wollte ich ihm zurufen: »Schau doch einmal auf diesen Bildschirm, da soll irgendein Ende eingeleitet werden«, aber das hat einfach nicht stattgefunden.

Daniel Fetzner: Graham hat Signale gesendet, die Georg kaum wahrgenommen hat.

Marion Mangelsdorf: Ja, ich habe mich ständig gefragt: »Soll ich jetzt aufstehen und ein Ende einleiten?« Und auch wenn ich weit weg von Graham und der Außensituation war, war mir irgendwann klar, dass etwas passiert. Von der Körperlichkeit war das sehr fragil. Ich habe das jetzt als Empfindung einer möglichen Mutter eingeleitet, aber andere, die bei mir saßen, haben das ähnlich wahrgenommen. Diese Fragilität war von Anfang an sehr stark zu spüren. Wir haben uns immer wieder gefragt: Wie lange wird der Sauerstoff reichen, wie gut hat er das geübt, kann er das überhaupt? Nein, das konnte er gar nicht einüben.

Christoph Tholen: Witzig, ich habe über Sauerstoff gar nicht nachgedacht. Null! Das fällt mir jetzt erst auf, er muss ja irgendwie Luft haben. Über diesen rein technischen Aspekt habe ich mir gar keine Gedanken gemacht.

Martin Dornberg: Ja, ich glaube da ist wieder die Differenz zwischen dem mehr oder weniger starken Miterleben im Realraum und dem Von-Außen-Angucken.

Daniel Fetzner: Bevor wir zur Verletzung kommen und um die nächste Faltung dieses

Projekts – *Embedded Phase Delay* – einzuleiten: Es gibt ja die unterschiedlichsten Perspektiven bei den Performances. Einmal die Zuschauerperspektive: Der Tänzer Graham befindet sich in einer schwierigen Situation, er sendet Signale, der andere ist taub und blind und will sein Ding durchziehen – und du, Marion, erträgst das kaum. Dann die Perspektive von Graham im Ballon und die vom sozialen Raum. So war es ja gedacht: Haslach ist das Neukölln von Freiburg, viele sozial schwache Familien leben dort. Graham rollt also in seiner Kugel da durch, und dann ist das einfach ein skurriles Objekt, das die Aufmerksamkeit weckt, und es gibt Kinder mit Spielzeugpistolen.

6 Siehe in Fortführung das Projekt *Haslach Game Engine* (Fetzner 2013) <http://haslach.metaspaces.de> mit Bezug auf das Aneignungskonzept von Alexej Leontjew.

Christoph Tholen: Ja, das ist mir aufgefallen.

Daniel Fetzner: Ein Junge hat den Ball mit meiner Erlaubnis ›abgeschossen‹, wollte seiner in irgendeiner Form ›habhaft werden aus der Distanz‹. Wenn man als Kind gerne herumballert, ist das auch eine Art der Aneignung von Gegenständen, ein Aneignungsprozess von Welt – so habe ich das zumindest empfunden.⁶ Der Ball sieht von außen wie eine Schutzhülle aus, als wäre der unangreifbar und als könne gar nichts passieren. So sieht das Artefakt aber nur von außen aus. Wenn man in ihm drin steht, weiß man, dass es sich hier um einen kinästhetisch schwer kontrollierbaren, ausgesprochen gefährlichen Raum handelt, weil man sich beim Sturz gar nicht richtig abrollen kann.

Und die Kinder, die dann am Ende das Ding dermaßen bedrängen, für die ist das ein reines Spielobjekt, wie für den Jungen mit der Spielzeugknarre. Ein Lustobjekt, eine Form, ein Versuch. Der Junge, der am Ende gegen den Ball sprang und Graham damit indirekt die Schulterverletzung zugefügt hat, der wollte Kontakt aufnehmen, wollte im Prinzip da hineinspringen, auch da drin sein, mit Graham, den er ja kannte. Das war kein primär aggressiver Akt, dann ist das aber eskaliert und außer Kontrolle geraten. Graham hatte keine Möglichkeit zu rufen: »Stop! Stop!« Man hätte ihn nicht gehört, die Hülle hat jedes Geräusch unterbunden. In dem Moment war auch noch die Verbindung zum Finkenschlag abgebrochen, das heißt, er hatte keine Möglichkeit eines Hilferufs. Die Stimme nur

innen und nicht außen, und so konnte er nur noch die Flucht ergreifen und dabei verletzt er sich.

Martin Dornberg: Da kommt aber noch der Topos des Tanzes und des Tänzers hinzu, diese völlige Entbergung, immer tanzen, immer leisten, immer performieren, Abend für Abend. Graham ist eben ein extremer Maniker des Machens, ganz viele Tänzer sind so. Bei Tänzern hat das auch mit der Lebenszeit zu tun. Wir Philosophen können uns ja einbilden, endlos lang weitermachen zu können, bei einem Tänzer wird's ab vierzig extrem schwierig ...

Christoph Tholen: Wenn ich eine Blase zum Platzen bringe, gibt es die prokreative Fantasie, da komme dann etwas heraus, also Ei/Haut, Küken oder was auch immer. Das meinte ich mit dieser ›produktiven‹ und zugleich zerstörenden Seite, um bei den Kindern zu bleiben: Das macht Spaß, ein rundes Objekt kaputt zu machen. Die Gestalt auch kaputt zu machen, das ist ein Bedürfnis, weil wir eigentlich fragmentarisch und hilflos sind. Indem der Tänzer da so hilflos rumkugelt, wird ja deutlich, dass er keine stabile Gestalt ist, sondern ›membra disiecta‹⁷. Bin ich ein ganzheitlich stabiles Ich oder bestehe ich – im Sinne von Hieronymus Bosch – aus einer Summe von Teilkörpern? Das, finde ich, ist so witzig, weil der ganze Körper, aber uterin da drin – jetzt bildlich gesprochen – rollt ... Meine Selbstkritik ist aber, dass ich überhaupt nicht an den Sauerstoff gedacht habe, beim filmischen Ansehen habe ich die Luft unterstellt.

Daniel Fetzner: Bei Deleuze gibt es ja in der ›Logik des Sinns‹ diese Passage, in der er Sauerstoffarmut mit der Armut an Möglichkeiten gleichsetzt⁸ – und die trifft hier im Wortsinn zu. Es kommt bei Graham zu einem verlangsamten Reaktionsvermögen des Körpers und sein Bewegungspotenzial bzw. sein Bewegungsvokabular, über das er für gewöhnlich verfügt, war eingeschränkt. Das war wahrscheinlich ausschlaggebend für die Verletzung.

Martin Dornberg: Ich fand das auf zwei Ebenen interessant, weil ich aus der Medizin komme und mich dieses Lebensthema beschäftigt. Wenn man sich den Lebensbegriff mal anschaut, gehören Eros und Thanatos dazu. Der Tod, die Verletzlichkeit. Das, was kaputt gehen

7 http://de.wikipedia.org/wiki/Disiecta_membra

8 »Die Welt des Perversen ist eine Welt ohne den Anderen, demnach eine Welt ohne Mögliches. Der Andere ist der, der Möglichkeiten schafft. Die perverse Welt ist eine Welt, in der die Kategorie des Zwangsläufigen vollständig die des Möglichen ersetzt hat: merkwürdiger Spinozismus, in dem es an Sauerstoff fehlt, zugunsten einer elementaren Energie und einer verdünnten Luft (der Notwendigkeits-Himmel). (...) Wenn der Held bei Kierkegaard fordert: ›Mögliches, oder ich erstick‹, wenn James nach dem ›Sauerstoff der Möglichkeit‹ verlangt, tun sie nichts anderes, als den Anderen a priori anzurufen.« Deleuze (1993, 385)

kann und abbrechen. Plötzlich haben wir von Hobmeier gehört: »Wo sind denn die anderen? Ah, ich muss wohl Schluss machen«, und dann sagte er: »Schluss, fini!«

Und das andere ist der Eros, die Verbindung aufnehmen wollen, zwischen Vater und Sohn, Mutter und Kind, zum Essen, ... dass wir leben, atmen können, dass da irgendetwas funktioniert, dass das überdauert und die Begegnungen zwischen Mensch und Tier oder zwischen Mensch und Mensch möglich sind. Deswegen frage ich mich ja, inwieweit dieses mögliche Gelingen, nicht im Sinne von rein repetitiver Wiederholung des eindeutigen tautologischen Gelingens, das ist langweilig, aber dieses verschiebende Gelingen, doch eine Bedeutung hat ...

Daniel Fetzner: Das ist auch ein Anpassungsprozess.

Martin Dornberg: Anpassung, Akkommodation und Assimilation. Das ist nicht unwichtig, weil darüber ja auch Gesundheit funktioniert. Es muss eine Art von Gelingen geben, sonst würden wir aussterben. Leben und Sterben ist schon ein Hammer. Aber Leben allein ist auch ein Hammer – natürlich!

Christoph Tholen: Ja, ich kann das nur unterstreichen ... An der Stelle möchte ich den paradoxen Begriff von Eros und Thanatos – wie ihn Freud beschreibt – noch mal stark machen. Dem Tod verschrieben – wie er in Jenseits des Lustprinzips formuliert –, da gibt es gar keinen Begriff von Leben ohne den Tod. Das Leben als Leben würde nicht leben, wenn es nicht im Aufschub der Vergänglichkeit oder des Todes wäre. Das ist die starke Aussage. Würde ich hingegen das Leben nur als Leben fassen wollen, ohne Tod, habe ich gerade die Tödlichkeit der Langeweile in mir drin, also den Tod. Das heißt, die paradoxe Bestimmung ist, für die Lebendigkeit des Lebens brauche ich diesen Aufschub, die Unterbrechung.

Jetzt komme ich auf die Stammzellenforschung zu sprechen, die ist ja voller Metaphern. Also, berühmtes Beispiel – ich nenne

Es muss eine Art von Gelingen geben, sonst würden wir aussterben.

mein Team jetzt immer so, wir können uns auch so nennen – wir sind eine ›pluripotente Stammzelle‹. Ein wunderbarer Begriff der neueren Stammzellenforschung. Da geht es doch um ein Noch-Nicht-Wissen ... Paradoxe Zeitlichkeiten, wo auch die Krebsforschung dran sitzt mit dieser Stammzellenforschung, oder? Eros/Thanatos-Phänomene: nicht monokausale Symmetrien/Asymmetrien. Der Kausalitätsbegriff der neueren Molekularbiologie verschiebt sich meines Erachtens: Der ist eben nicht mehr nur genealogisch, sondern basiert auf gestörter Information, Kommunikation. Das sind Begriffe im naturwissenschaftlich-technischen Kontext, die wir auch aus den Geistes- und Kulturwissenschaften kennen.

Die Fremdgegebenheit ist a priori Selbstgegebenheit. Es gibt nur ein Selbst, wenn es fremdgegeben ist.

Martin Dornberg: Ganz kurz zu der pluripotenten Zelle. Keine Zelle ohne Umwelt. Spreche ich von der pluripotenten Zelle im Labor oder eben in einem System Mensch? Man hat immer – das finde ich ziemlich ueckülsch – eine Umwelt drum herum.

Christoph Tholen: Deshalb ist der Leibbegriff eben kein Körperbegriff. Merleau-Ponty sagt, ich komme mit der feststehenden Substanz ›Körperbegriff‹ nicht weiter, also sucht er und umkreist einen Begriff des Leibes bzw. genauer noch: der Zwischenleiblichkeit. Der Begriff Leib ist genau das, was ihr von Uexküll und Co. ebenfalls sagt, es geht um diese Begegnungsmöglichkeit Mensch/Umwelt, das kann man auch bei Plessner in der Anthropologie finden. Die Fremdgegebenheit ist a priori Selbstgegebenheit. Es gibt nur ein Selbst, wenn es fremdgegeben ist.

Martin Dornberg: Noch mal zur Körperfrage. Das wird jetzt sehr speziell, aber vielleicht schaffen wir es noch. Können wir nicht sagen, dass der Körper auch ein signifikantes Element ist, das sich eben neu spreizt, dehnt, zeigt, differentiell ist und eben immer Mischungsverhältnisse eingeht mit Sprache, Wörtern, Erinnerungen, mit Bildern, Bewegungen ...

Christoph Tholen: Ja! Das wäre die phänomenologische Seite. Im cartesianischen Diskurs hat man, so Merleau-Ponty, einen Dualismus von Körper und Sprache konstruiert, der den Begriff des Signifikanten (Freud, Lacan) missverstanden hat. Und hier begann dann eine Kehrtwende im psychologischen und psychosomatischen Diskurs, in dem, was man den ›Gestaltismus‹ nennen kann, der den intermediären Zwischenraum von Körper, Bild und Sprache aber auch nicht komplex genug bestimmen kann.

Gestaltismus ist ein Begriff von Lacan, der den gestaltpsychologischen (ganzheitsorthopädischen) Diskurs in seiner Theorie des imaginären Spiegelstadiums dekonstruiert hat.

Also komme ich nochmals zum Begriff des Leibes bzw. der Zwischenleiblichkeit, der sich abgrenzt vom reduktiven Körperbegriff. Das Da-Zwischen, das damit bezeichnet wird, hat diese Uneinholbarkeit oder Unvordenklichkeit und ist (das habt ihr ja vorher auch schon gesagt) auch medizinthoretisch gesehen absolut wichtig, auch für das Begreifen der Trias Mensch-Umwelt-Technik. Es wäre auch eine neue Öko-Ethik damit möglich, als artifizielle, nicht als substanzialistische ...

Und auch für die Frage der Responsivität. Ich glaube, dass Responsivität logischerweise alteritätstheoretisch, als unendlich offenes Frage-Antwort-Spiel gedacht werden muss, nicht als Übereinstimmung.

Über *Embedded Phase Delay*

Daniel Fetzner: Beim dritten Projekt haben wir uns mit der ›fehlenden Halbsekunde‹ von Helmholtz auseinandergesetzt. Also die im

Wahrnehmungsapparat eingebaute Latenz, bis Dinge uns oder unser Bewusstsein erreichen und wir dann reagieren können. Das alleine wäre ein kritisches Unterfangen, bis wir dann gesagt haben, wir nehmen zu dieser fehlenden Halbsekunde, die bereits Helmholtz als ›temps perdu‹ bezeichnet, ein Begriff der um die Jahrhundertwende in Frankreich breit diskutiert wird und bei Proust mit leichter Bedeutungsverschiebung wieder auftaucht, noch den technischen Delay dazu. Genau durch diese Verzögerung wird die eben nicht wahrnehmbare Halbsekunde überhaupt erst spürbar. An dem Punkt sind wir konzeptuell gestartet. Der andere Ausgangspunkt war, dass wir beim letzten Projekt drei Orte in Verbindung bringen wollten – also nicht nur eine Dialogebene, sondern drei Akteure, die untereinander in Verzögerungen treten.

Wie bei den anderen Arbeiten auch hat sich *Embedded Phase Delay* sehr stark assoziativ aufgrund von Gegebenheiten und Zufällen in Form gebracht. Es gab schon eine begriffliche Vorgabe: Rhythmus und fehlende Halbsekunde als Ausgangspunkt und ein zweimonatiger Aufenthalt in Indien. Dort dann der Zufall – eine Umlenkung auf Insektenforschung, weil ich damit zwei Insektenforschern am Indian Institute of Science in Bangalore in Kontakt kam, die sich auch mit künstlerischer Forschung beschäftigen.⁹ Die eine Kollegin erforscht Grillen im Regenwald und der andere seit vierzig Jahren die Kommunikation innerhalb einer südindischen Wespenpopulation. Davon inspiriert haben wir den Rhythmusbegriff auf Insekten fokussiert¹⁰, so dass der Aufführungsort in Bangalore eben ein Insektenlabor wurde, in dem Amjad Khan mit seiner Tabla loslegte.

Christoph Tholen: Das war aber ein anderer Rhythmus als der der Insekten.

Daniel Fetzner: Ja, das ist ein anderer Rhythmus. Da gibt es keine Kausalität, man kann aus den Sounds der Grillen nicht den Tabla-Spieler ableiten, aber sie haben sich beeinflusst, die Grillen lieferten die Ouvertüre, die über den Äther bzw. als Datenpakete über die TCP/IP-Verbindung gesendet wurde. Die Bilder aus Indien kamen hier dann an zwei Orten an, auf großen 3D-Monitoren des Media Markts und in der Kammerbühne des Theaters.

Christoph Tholen: Und das hat der Media Markt erlaubt?

Daniel Fetzner: An einem verkaufsoffenen Samstag vor Weihnachten, 15. Dezember. An dem Tag erwarteten sie 17.000 Besucher – also einer der Tage, an dem sie ihren Jahreshauptumsatz machen. Wir haben sogar den gläsernen Verkaufsraum mit den hochpreisigen Flachbildmonitoren bekommen. Dort tanzte Graham Smith, mittlerweile weitgehend genesen, zu den zerhackten Rhythmen und den Bildern auf den umliegenden Monitorwänden. Dann gab es noch – diesmal im Wortsinn – einen dritten Ort. Also im Insektenlabor war ich, im Media Markt war Marion, und am dritten Ort, in der Kammerbühne des Theaters, befand sich Martin mit einem Musiker, der elektronische Musik produziert und die Signale durchgeschleift bekam. Das war allerdings kommunikativ ein ziemlicher Wahnsinn, das Dreieck war so kaum bespielbar.

Martin Dornberg: Technisch war es schwer ...

Daniel Fetzner: Kommunikationstechnisch auch. Wer konzentriert sich auf wen, wer agiert mit wem? Letztlich hat sich doch eine dialogische Struktur ausgebildet. Graham hatte auf seinem Monitor die Bilder vom Tabla-Spieler, hatte ihn seit drei Jahren nicht mehr gesehen, aber die kennen sich und haben sich irrsinnig gefreut, sich wiederzusehen. Graham war skeptisch, ob das funktioniert mit Skype, weil er ja Maschinenstürmer ist. War dann aber ganz angetan, wie toll die Verbindung war. Und dann waren Martin, das Kammertheater und der Musiker ein bisschen im Abseits.

9 Die Basis für das nachfolgende künstlerische Forschungsprojekt Buzz (Fetzner/Dornberg 2014), siehe <http://buzz.metaspaces.de>

10 »The age of insects with its molecular vibrations, chirring, rustling, buzzing, clicking, scratching and scraping. Birds are vocal, but insects are instrumental; drums and violins. The insect is closer, better able to make audible the truth that all becomings are molecular (cf. Martenot's waves, electronic music). The molecular has the capacity to make the elementary communicate with the cosmic.« Deleuze/Guattari (1980, 308). Vgl. <http://www.metaspaces.de/Dokumentation/Rythmanalysis>

Ja, warum hat es nicht so funktioniert? Zum einen hatten die beiden eine Absprache, dass sie open end machen, und wir hatten eigentlich zu dritt oder in der Gruppe abgesprochen, dass wir nach dreißig Minuten versuchen, zu einem Ende zu kommen. Aber die beiden haben gesagt, wir machen so lange weiter, bis wir nicht mehr können, haben das uns aber nicht mitgeteilt – und der Musiker im Theater, Ephraim Wegner, hing in der Luft. Es gab drei Mal ein gefühltes Ende, ging dann aber immer weiter, bis Martin intervenierte.

Martin Dornberg: Man hatte über Skype zeitgleich die Performance des Tänzers mit dem Tabla-Spieler, der auch gehört hat, was Ephraim im Theater produzierte. Also, ich sehe da doch eine rudimentär dialogische Situation.

Ist das alles Fake? Ich möchte natürlich auch die Zuschauer und ihre Wunsch- und Begehrensstrukturen verstehen: Ahh, der Tänzer reagiert auf den Tabla-Spieler – diesen Rhythmus höre ich ... und ich auch. Also so eine imaginäre Kohärenz-Illusion, die bei Musik immer eine Rolle spielt, wie ich finde. Und wo bricht sich das? Möchte man das im Bild sehen? Obwohl es vielleicht gar nicht da ist? Und je nach Typ, medialer Veranlagung, Begehrensstruktur haben die Leute dann gesagt: »Wow. Das ist ja interessant!« Oder: »Das passt ja (fast) nicht. Mal passt es, mal passt es nicht.« Die einen sind nach fünf Minuten schon ausgestiegen, andere sind in einen Stream gekommen, wie: »Wow, die Omnipräsenz des Internets.« Wie bei Kunstwerken – man kommt in eine Eigenzeit. Aber es gab schon die Regievorgabe, dass nach etwa einer halben Stunde Schluss sein sollte. Wir wollten die Zuschauer nicht überfordern.

Und dann bin ich nach einer dreiviertel Stunde mit dem Handy aus dem Saal gegangen. Ich wusste nicht, soll ich Ephraim jetzt sagen: »Hör auf!«

Da habe ich dann Daniel angefunkelt. Also die Frage des Endes, Eros und Thanatos, das hat etwas mit der Kunst zu tun. Die Kunst muss ja auch enden – man muss mal schlafen oder mal zu einem neuen Kunstwerk gehen in einer Ausstellung.

Christoph Tholen: Meine Frage wäre ästhetisch/dramaturgisch: Was macht diese trinitäre Struktur aus? Ist sie bloß additiv? Positiv formuliert: Was ist denn da passiert? Sowohl musikalisch als auch raumwahrnehmungstechnisch gesehen.

Daniel Fetzner: Wir wollten die Zeitverschachtelung visuell thematisieren und nicht illusorisch zudecken, was technisch auch gar nicht geht. Die mit beste dieser Verschachtelungen entstand in dem Moment, als ich in Bangalore die Video-Leinwand mit den Bildern von Graham aus Freiburg mit meiner Handkamera abgefilmt habe und sich dann auf den Monitoren im Media Markt daher ein Video-Feedback mit dem verzögerten Bild des Tänzers zeigte, der seinerseits live daneben agierte. Ich filme also den Tabla-Spieler und im Hintergrund die Leinwand mit dem Tänzer aus dem Media Markt.

Wieder zurückgespielt auf die Monitore im Media Markt und in der Kammerbühne konnte man so den direkten Delay von eineinhalb Sekunden sehen, die die Bilder eben brauchen, um einmal hin und her gespiegelt zu werden. Das heißt, da konnte der Tänzer mit seinem

eigenen Körper spiegelbildlich, siehe Lacan, umgehen und tanzen und konnte über dieses Bild gleichsam in die Eigenzeit in Indien einsteigen, in das eigene, verkörperte Delay und darüber wiederum einen leiblichen Kanal zu dem Tabla-Spieler aufmachen. Das half Graham sehr für das Halten der Verbindung, wie er bei der der Nachbesprechung meinte, aber diese Bildmomente waren flüchtig, weil die Kamera immer wieder weiterzog.

Martin Dornberg: Graham sieht über deine Handkamera sich selbst.

Daniel Fetzner: Erlebt die Zeitlichkeit des dortigen Ortes ...

Martin Dornberg: Spürt die zeitliche Verzögerung.

Daniel Fetzner: ... und auch die zeitliche Verzögerung der Tabla.

Christoph Tholen: Videotechnisch ist das ja ein ›Closed Circuit‹ von Dan Graham bis Peter Campus, die berühmten Klassiker, die genau diese Effekte schon durchspielten, plus Selbstbild und durch den Raum gehen. Das ist spannende frühere Videokunst.

Und jetzt interessiert mich ebenso die Distanznahme von Projektionen der Projektionen – das ist ja immer spannend, das Spiel mit Projektionen im doppelten Sinne des Wortes. Und ... was ist mit der Musik passiert? Also, gibt es da auch Delay-Effekte? Das heißt ja, man konnte dann die Zeitverzögerungen wahrnehmen, obwohl man das bei dem Musiker nicht so mitbekam.

Daniel Fetzner: Wenn jetzt Sound dort drüben produziert und zurückgespiegelt worden wäre, dann hätte man ja auch das Gefühl, diesen Zeitraum in irgendeiner Form auszuloten. Das passierte aber nur auf der Video-Ebene, deshalb war das sehr hilfreich, als Anker über den Delay. Aber für Graham war natürlich klar, dass er sich den Sound genauso verschoben denken muss wie das Bild.

Am schwierigsten, aber gleichzeitig am einfachsten, weil abgekoppelt, war es für Ephraim, der die elektronische Musik produzierte.

Christoph Tholen: Wir haben das jetzt produktionsästhetisch untersucht, was kam denn rezeptionsästhetisch an? Es ist ja ein Unterschied, was man als Regisseur oder Konzeptmacher weiß, aber ich überlege gerade, ob das mit den dreifachen Soundquellen, mit den Grillen nicht auch noch interessant gewesen wäre, wenn ihr das durchgehalten hättet, also bezogen auf die Sound-/Ton-Verwirrungseffekte im Hirn. Mir hat das eingeleuchtet, dass nur geschulte Ohren die Differenz der Tabla und der elektronischen Musikteile hören. Die, die sich darauf konzentrierten, haben zugleich geschaut, wie der Tänzer auf die Tabla reagierte.

Daniel Fetzner: In der Kammerbühne, so die Idee, sollten alle Inhalte zusammenfließen. Die Kammerbühne sollte der Ort mit der höchsten Informationsdichte sein. Tatsächlich war dieser Raum aber zum Teil abgehängt, weil sich eine Art digitale Zwischenleiblichkeit nur zwischen Tänzer und Tabla-Spieler ergeben hat.

Martin Dornberg: Das ist immer schwierig mit der Sprache, weil du mit diesem Wort

»abgehängt« methodische oder beobachtungstheoretische Setzungen machst. Für die Zuschauer/Zuhörer in der Kammerbühne gab es ja nur diesen Ort. Die Frage ist eben, wo fand diese Performance statt – das ist schon eine Heterotopie. Die in der Kammerbühne haben das tatsächlich in einer ganz bestimmten Form von An-/ oder Abgehängt-Sein erlebt. Die, die dort waren, haben wahrscheinlich auch eine Form von Leiblichkeit, Drittkörperlichkeit und Körperidentifikation, zumindest Rudimente davon, erfahren. Also »wir haben mit dem Tänzer/dem Ganzen mitgefiebert«, Höhen und Tiefen kinästhetisch, synergistisch gespiegelt.

Aber was mich noch beschäftigt, der Delay-Begriff, geht der so auf im letzten Projekt?

Christoph Tholen: Wunderbar ist, dass sich – das war schon bei der frühen Videokunst so – Hörbar-Machungen von Übereinanderlagerungen oder Interferenzen ergeben. Aber betonen wollte ich, dass Verzögerung – also der Begriff der Verzögerung, der Zeitverzögerung – noch nicht alles impliziert, was mit der Differenz von Aufschub gemeint ist. Die Arbeiten von Peter Campus oder Dan Graham mit ihren identitätskritischen Mitteln überzeugen da immer noch (Sabine Flach hat das in ihrem Buch »Körper-Szenarien« großartig zusammengefasst). Und was sich dann an Dekonstruktion von zahllosen projektiven Bildern daran anschloss, im interkulturellen Sinne, wie beim frühen Vito Acconci und in dieser ganzen Phase der Video-Kunst. Beispielsweise gefällt mir bei Peter Campus das Heraustreten aus dem Bild, da ist einfach konzeptuell so viel schon formuliert gewesen.

Wunderbar ist, dass sich Hörbar-Machungen von Übereinanderlagerungen oder Interferenzen ergeben.

Daniel Fetzner: Diese Interfacearbeit mit der Pappe, die er durchtrennt.

Christoph Tholen: Ja, das waren die ersten Experimente, die damals in Amerika aufkamen.

Martin Dornberg: Aber der Delay ist von dir quasi ursprünglich im Heideggerschen Sinne gedacht, also ›es springt‹ und mit viel Wohlwollen würde ich das auch unserem Projekt zuschreiben. Selbst bei Helmholtz streiten sich, glaube ich, zwei Seelen.

Christoph Tholen: Helmholtz finde ich zu behavioristisch, physikalistisch ... Das Problem ist, wenn man Helmholtz oder auch viele andere dieser Zeit liest, da fehlt die ganze Wahrnehmungs- und Gestalttheorie. Da gibt es Aussagen über das Gehirn und die Wahrnehmung, die sind im höchsten Maße positivistisch. Manfred Riepe hat das in seinen tollen Büchern über Almodóvar und Cronenberg beschrieben, und mit ihm habe ich lange diskutiert: Was ist das Phantasma einer bestimmten Naturwissenschaft? Also zu Freuds Zeiten, und seine Vorgänger wie Helmholtz und anderen. Da findet sich so ein seltsamer mystisch-metaphysischer Kategorienegebrauch in der Beschreibung. Auch bei Mach ist das teilweise so. Es geht darum, dass die wahrnehmungs- und sprachtheoretische Seite inexistent bleibt oder physikalistisch oder physiologistisch reduziert wird.

Daniel Fetzner: Weil noch nicht vorhanden?

Christoph Tholen: Ja, wie soll man das sagen? Es gab ein einfaches Kausalitäts-Begriffskategorien-Gerüst in dieser Zeit bei Helmholtz. Das heißt, die Vermessung von Signalunterschieden und was da aufkam, das ist für die Geschichte der technischen Erfindung wichtig, aber das hat noch nichts mit der Gestaltwahrnehmung zu tun, wenn man so will. Ein Problem ist dann, dass die neuere

Wissenschaftshistoriker-Fraktion versucht hat, sich diesem naturwissenschaftlichen Diskurs anzupassen. Weil die Reduktion auf die technische Materialitätsgeschichte der Geräte und ihre physikalische Grundlegung nicht die verschiedenen Musikalitäten und deren Interferenzen erklären kann. Dieser Reduktionsismus ...

Daniel Fetzner: Auf die Hardware.

Christoph Tholen: Ja, auf einen bestimmten Begriff von Hardware. Aber durch diesen neopositivistischen Rückschritt wurde die Diskursanalyse von Foucault verknüpft.

Daniel Fetzner: Da werden bestimmte lästige Fragen nicht mehr gestellt.

Christoph Tholen: Ja, das ist der Punkt. Die Rezeption der Technikgeschichte wird affirmativ.

Martin Dornberg: Es geht ja auch ums Begehren, was wir wollen, was schön ist oder was Spaß macht. Es werden also schon Gehalte von Begegnung/Begehren unterschlagen.

Christoph Tholen: Ja genau. Und lassen wir uns unsere rumorenden Fragen weiter stellen, im Sinne einer genuin negativen Anthropologie. Denn diese kümmert sich, nach Nietzsche, um die Fragen und Themen des noch-nicht-festgestellten Menschen und seine transhumanen Möglichkeiten. Das ist unser facettenreiches Thema, mehr nicht; aber das ist viel.

Bildteil

PickUp

Kairo, 1.-3. Dezember 2010

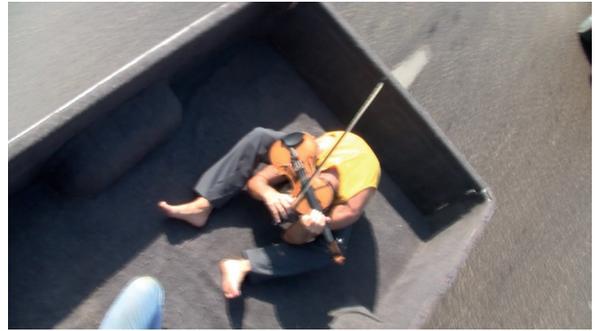
Die Vorstudie *PickUp* untersucht das zwischenleibliche Gefüge von menschlichen und dinglichen Akteuren während einiger Fahrten mit einem offenen Lieferwagen durch verschiedene Stadtteile und Vororte der Megacity am Nil. Der Improvisationsmusiker Harald Kimmig befindet sich mit seiner Geige auf einer mit Filz ausgekleideten Ladefläche und agiert als leiblicher Seismograph und Transformator für Geräusche, Blicke, Gerüche und Beschleunigungsmomente in einer ihm unbekanntem Umgebung.

PickUp wurde im Januar 2011 in der Ausstellung ›Cross Gaze Cairo‹ im T66 Kulturwerk Freiburg sowie im Juni 2011 in der Ausstellung ›Holzwege‹ im Kunstverein Pforzheim gezeigt.















Voice via Violin

Kairo-Freiburg, 23. April 2011, 19 Uhr

Der Improvisationsmusiker Harald Kimmig befindet sich auf der Ladefläche eines Eselskarrens, der mit frischem Gras ausgebettet ist und durch eine abendliche Gasse in El Mounib gefahren wird. Er hört den Sänger Jan F. Kurth über einen Kopfhörer, dieser befindet sich mit Publikum in Freiburg und bekommt Bilder zu sehen, die von einer Kopfkamera von Kimmig live übertragen werden. Zwischen den beiden entspannt sich ein polyphoner Dialog .











Peau/Pli

Freiburg-Haslach, 5. Mai 2012, 17 Uhr

Der Schauspieler Georg Hobmeier lässt sich ein Fußbad ein und rezitiert philosophische Texte von Anzieu und Deleuze. Die Generierung eines Haut-Interfaces wird über das Aufpumpen einer begehbaren Bubble praktiziert. Im Inneren dieser Bubble befindet sich der Tänzer Graham Smith, der während des Fußbades in Freiburg/Haslach einen Streifzug unternimmt. Die Rotationsbewegungen des Tänzers werden als Impulse auf Hobmeiers Hautelektroden übertragen.

Die Live-Performance wurde in dem Kunstraum ›Schaufenster‹ in Sélestat/Frankreich (2012) und im E-Werk/Freiburg (2014) installativ aufbereitet.





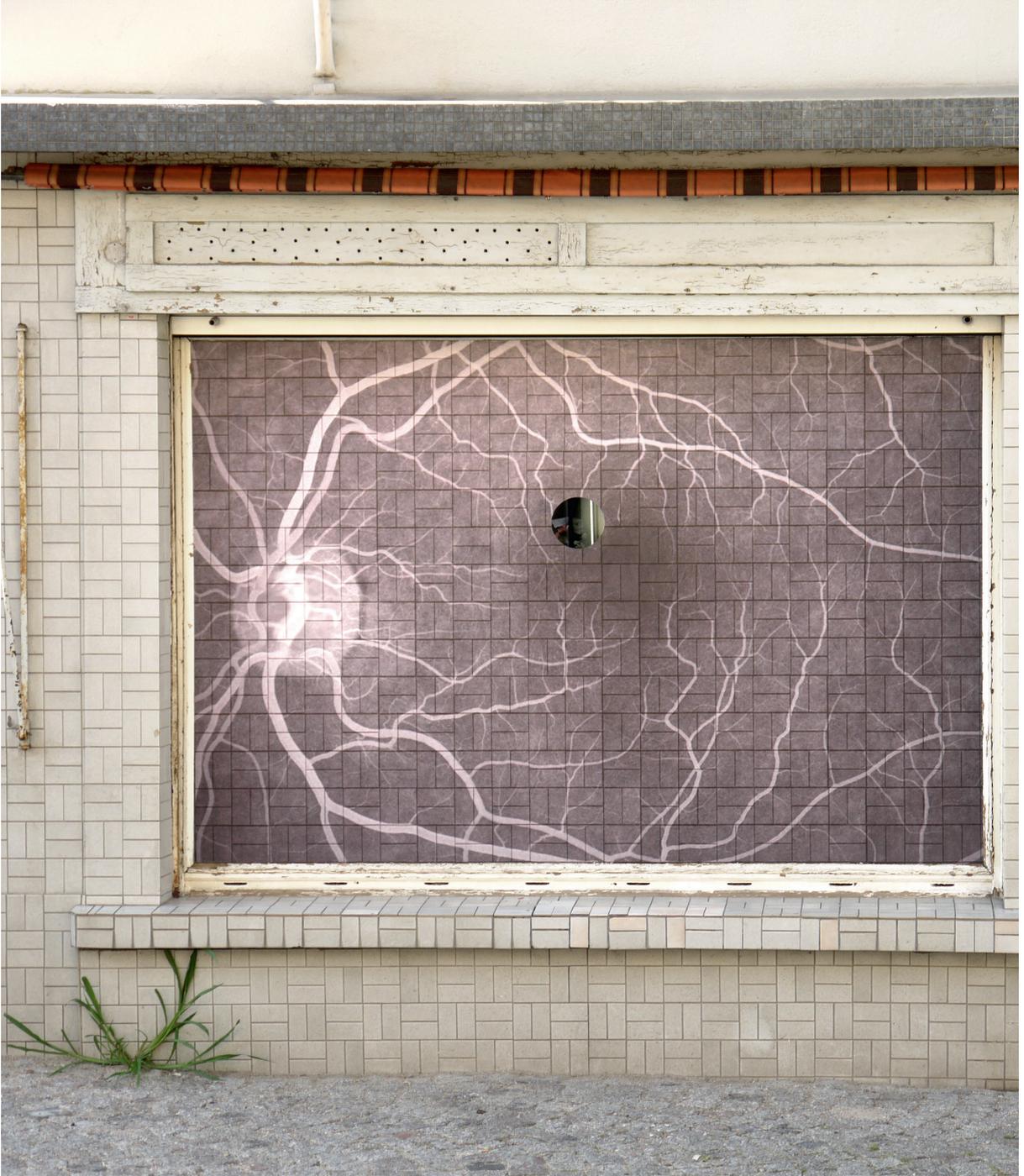






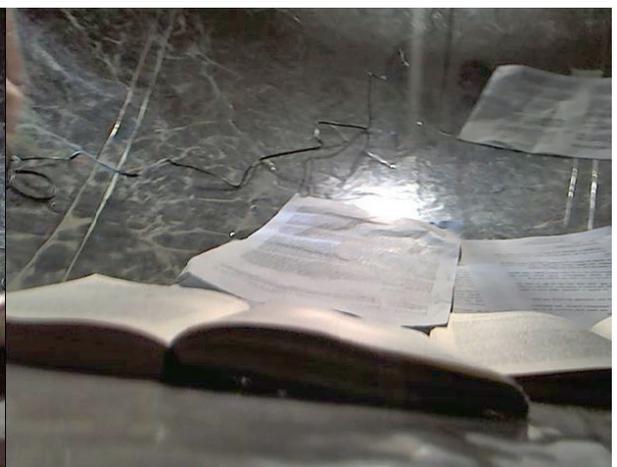
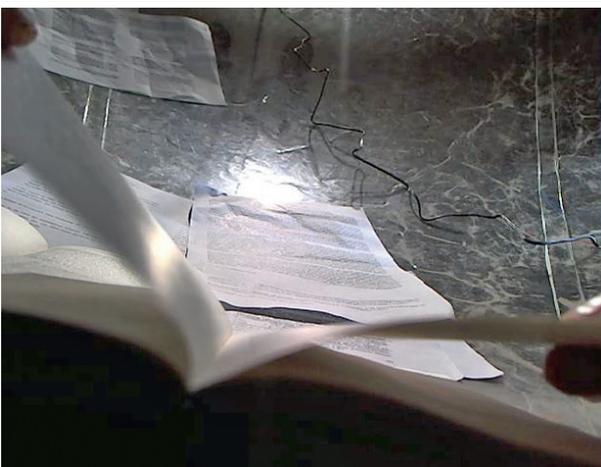
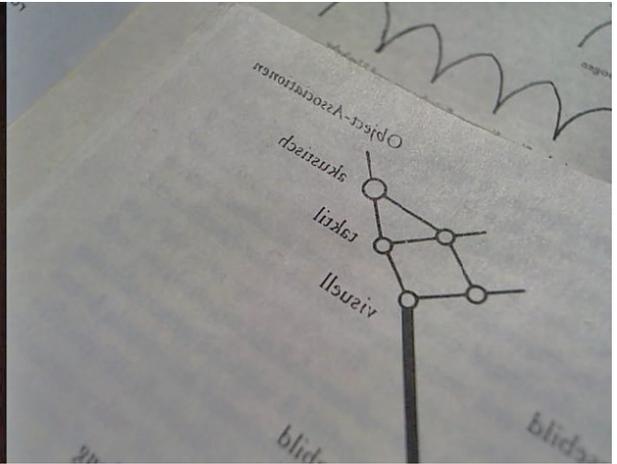












Embedded Phase Delay

Bangalore-Freiburg, 15. Dezember 2012, 19 Uhr

Performance-Experiment zur ›fehlenden Halbsekunde‹ (Helmholtz 1851). Der Tabla-Spieler Amjad Khan im Insektenlabor in Bangalore, der Tänzer Graham Smith im Media Markt Freiburg/Haslach und der Computer-Musiker Ephraim Wegner in der Kammerbühne des Stadttheaters Freiburg improvisieren miteinander, erforschen rhythmische Resonanzen und minimale Verzögerungen, die bei der Übertragung von Klängen und Bewegungen über das Internet entstehen.











Literaturverzeichnis

- Abend, Pablo et al.** (Hg.) (2012): Medialität der Nähe. Bielefeld
- Agamben, Giorgio** (2002): Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt/Main
- Alarcón, Monica** (2009): Die Ordnung des Leibes – Eine tanz-philosophische Betrachtung. Würzburg
- Alexander, Christopher** (1995): Eine Muster-Sprache. Wien
- Alkemeyer, Thomas** (2004): Mensch-Maschinen mit zwei Rädern. <http://www.martin-luther-king-schule-aachen.de/neu/Alkemeyer-Technik.pdf> (gesehen am 7.11.2014)
- Angerer, Marie-Luise** (2012): Die Zeit des Affekts. Vortrag Leipzig
- Angerer, Marie-Luise / Harrasser, Karin** (Hg.) (2011): Menschen & Andere. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 4(1), 10-14
- Antonovsky, Aaron** (1984): Salutogenese. Zur Entmystifizierung der Gesundheit. Tübingen
- Anzieu, Didier** (1996): Das Haut-Ich. Frankfurt/Main
- Augé, Marc** (1994): Orte und Nicht-Orte. Frankfurt/Main
- Bahr, Hans-Dieter** (1983): Über den Umgang mit Maschinen. Tübingen
- Barthes, Roland** (2007): Wie zusammen leben? Frankfurt/Main
- Baudrillard, Jean** (1991): Das System der Dinge. Frankfurt/Main
- Bauer, Joachim** (2002): Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern. Frankfurt/Main
- Bense, Max** (1949): Technische Existenz. Stuttgart
- Bense, Max** (1970): Existenzmitteilung aus San Franzisko. Köln
- Bense, Max** (1998): Das Ich, das Auto und die Technik. In: Ausgewählte Schriften. Stuttgart, 291-294
- Benjamin, Walter** (2010): Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Frankfurt/Main
- Bernard, George** (2005): Wie Baby die Welt sieht. Video, arte
- Beuys, Josef** (1992): KUNST = KAPITAL. Achberger Vorträge. Wangen
- Bippus, Elke** (Hg.) (2009): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich–Berlin
- Birkhan, Barbara** (2012): Foucaults ethnologischer Blick. Kulturwissenschaft als Kritik der Moderne. Bielefeld
- Bischof, Claire** (Hg.) (2006): Participation. Cambridge
- Bischof, Claire** (Hg.) (2012): Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York
- Blanchot, Maurice** (1991): Das Unzerstörbare. München
- Böhler, Arno** (2014): Philosophie als künstlerische Forschung. In: Arno Böhler (Hg.): Korporale Performanz. Bielefeld, 227-242
- Böhler, Arno et al.** (2014) (Hg.): Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes. Bielefeld
- Borgdorff, Henk** (2006): The Debate on Research in the Arts. http://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf (gesehen am 7.11.2014)
- Braidotti, Rosi** (2013): The Posthuman. Cambridge
- Brandstätter, Maria Clara** (2012): Digitaler Videoaktivismus. Transformationen der politischen Videoarbeit unter dem Einfluss des Internets. Online:http://othes.univie.ac.at/24790/1/2012-12-17_0605913.pdf (gesehen am 18.11.2014)
- Bude, Heinz** (2000): Die Kunst der Interpretation. In: Uwe Flick u. a. (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek, 569-578
- Bude, Heinz** (2008): Das Serendipity-Pattern. Eine Erläuterung am Beispiel des Exklusionsbegriffs. In: Herbert Kalhoff / Stefan Hirschquor / Gesa Lindemann (Hg.): Theoretische Empirie. Die Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt/Main, 260-278
- Busch, Kathrin** (2012): P-Passivität. Hamburg
- Butler, Judith** (1997): Geschlechterideologie und phänomenologische Beschreibung – Eine feministische Kritik an Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Sylvia Stoller / Helmuth Vetter (Hg.): Phänomenologie und Geschlechterdifferenz. Wien
- Cage, John** (1995): Silence. Frankfurt/Main
- Cassirer, Ernst** (2002): Philosophie der symbolischen Formen. Hamburg
- Castells, Manuel** (2004): The Power of Identity. The Information Age. Cambridge
- Chen, Nancy N.** (1992): ›Speaking nearby‹ – a conversation with Trinh T. Minh-ha. In: Visual Anthropology Review Vol. 8 (1), 82-91
- Choo, Hae Yeon / Ferree, Myra Marx** (2010): Practicing Intersectionality. Intersectionality in Sociological Research: A Critical Analysis of Inclusions, Interactions, and Institutions in the Study of Inequalities. In: Sociological Theory 28 (2), 129-149
- Christian, Paul** (1952): Das Personenverständnis im modernen

medizinischen Denken. Tübingen

Christian, Paul (1989): Anthropologische Medizin. Theoretische Pathologie und Klinik psychosomatischer Krankheitsbilder. Heidelberg

Christian, Paul / Haas, Renate (1949): Wesen und Formen der Bipersonalität. Stuttgart

Clough, Patricia T. (2008): The Affective Turn: Political Economy, Biomedica, and Bodies. In: Theory, Culture and Society 25 (1), 1-22

Debord, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Herausgegeben von Klaus Bittermann. Berlin

Debray, Régis (2003): Einführung in die Mediologie. Bern

Degele, Nina / Winker, Gabriele (2010): Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. Bielefeld

Deleuze, Gilles (1987): Foucault. Frankfurt/Main

Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt/Main

Deleuze, Gilles (1990): Das Zeit-Bild. Kino II. Frankfurt/Main

Deleuze, Gilles (1993): Logik des Sinns. Frankfurt/Main

Deleuze, Gilles (1994): Bartleby oder die Formel. Berlin

Deleuze, Gilles (1995): Logik der Sensation. Francis Bacon. München

Deleuze, Gilles (2000): Die Falte. Frankfurt/Main

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1984): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1. Frankfurt/Main

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1996): Was ist Philosophie? Frankfurt/Main

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1997/2002): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin

Demuth, Volker (2010): Zyklomoderne. Wien

Derrida, Jacques (2004): Die différance. In: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Ditzingen, 76-113

Derrida, Jaques (2010): Das Tier, das ich also bin. Wien

Dombois, Florian (2006): Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. Bern

Dornberg, Martin (1996): Denken, Veränderung, veränderndes Denken. Notizen zu einem philosophischen Zusammenhang. In: Katharina Scheppeke / Matthias Tichy (Hg.): Das Andere der

Identität. Ute Guzzoni zum 60. Geburtstag. Freiburg, 111-126

Dornberg, Martin (2006): Zur Magie der Gefühle: Gefühle und Intersubjektivität. Psychologische und philosophische Überlegungen. In: Psychologik 1. Jahrbuch für Psychologie und Philosophie. Freiburg, 132-166

Dornberg, Martin (2008): Trauma und Verwundbarkeit bei E. Levinas und in der Traumatherapie. In: Psychologik 3. Jahrbuch für Psychologie und Philosophie. Freiburg, 195-212

Dornberg, Martin (2010): Geschlecht und Gewalt. Einige Anmerkungen aus philosophischer und psychologischer Sicht. In: Susanne Bach (Hg.): Gewalt, Geschlecht, Fiktion. Gewaltdiskurse und Gender-Problematik in zeitgenössischen englischsprachigen Romanen, Dramen und Filmen. Trier, 8-37

Dornberg, Martin (2013): Die zweigriffige Baumsäge. Überlegungen zu Zwischenleiblichkeit, Umweltbezogenheit und Überpersonalität. In: Thimo Breyer (Hg.): Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven. Paderborn, 239-259

Dornberg, Martin (2014): Dritte Körper. Leib und Bedeutungskonstitution in Psychosomatik und Phänomenologie. In: Arno Böhler / Christian Herzog / Alice Pechriggl (Hg.): Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes. Bielefeld, 107-127

Downing, George (2004): Emotion, body and parent-infant interaction. Oxford

El-Gawhari, Karim (2010): Das Wunder hinter dem Lenkrad. TAZ vom 07.06.2010

Farnell, Andy (2010): Designing Sound. Cambridge

Fetzner, Daniel / Finckh Sebastian (1996): Translokation, Kinetografie und Kolonialarchitektur. In: Jahreskatalog der UdK. Berlin, 140-141

Fetzner, Daniel (2007): Zwischen Raster und Nebelkörper. In: ders. (Hg.): Bild-Raum-Interaktion. Furtwangen, 193-202

Fetzner, Daniel (2009): Max Bense als Vordenker. In: Stefan Selke / Ulrich Dittler (Hg.): Postmediale Wirklichkeiten. München, 223-238

Fetzner, Daniel (2013): Revolte ohne Cloud. In: Ästhetik und Kommunikation 153. Berlin, 113-121

- Fischer, Joachim** (2006): Der Identitätskern der philosophischen Anthropologie. In: Hans Peter Krüger u. a. (Hg.): Philosophische Anthropologie im 21. Jahrhundert. Berlin, 63–89
- Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph** (Hg.) (2004): Praktiken des Performativen. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 13 (1)
- Fusser, Vilém** (1987): Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft. Göttingen
- Fusser, Vilém** (1991): Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf–Bensheim
- Foucault, Michel** (1971): Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/Main
- Foucault, Michel** (1999): Andere Räume. In: Jan Engelmann (Hg.): Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien. Stuttgart, 145–157
- Foucault, Michel** (2008): Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin
- Frayling, Christopher** (1993): Research in Art and Design. Royal College of Art Research Papers. London
- Freud, Sigmund** (1996): Gesammelte Werke. Bd. VIII: Werke aus den Jahren 1909 – 1913. Frankfurt
- Freud, Sigmund** (1998): Gesammelte Werke. Bd. II/III: Die Traumdeutung. Über den Traum. Frankfurt/Main
- Fuchs, Thomas** (2000): Psychopathologie von Leib und Raum. Darmstadt
- Fuchs, Thomas** (2009): Das Gehirn als Beziehungsorgan. Stuttgart
- Fuchs, Thomas** (2014): The virtual other. Empathy in the age of virtuality. In: J. Consciousness Studies 21, 152–173
- Fuchs, Thomas / De Jaegher, Hanne** (2009): Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making and mutual incorporation. In: Phenomenol. Cogn. Sci. 8, 465–486
- Fuller, Buckminster** (1977). In John Allwood: The Great Exhibitions. London, 169
- Gehlen, Arnold** (1957): Die Seele im technischen Zeitalter. Reinbek
- Gehlen, Arnold** (2004): Der Mensch. Wiebelsheim
- Gehlen, Arnold** (2007): Die Seele im technischen Zeitalter. Frankfurt/Main
- Gehlen, Arnold** (1978): Gesamtausgabe. I–X. Frankfurt am Main
- Gibson, James** (1983): The Ecological Approach to Visual Perception. Hillsdale
- Goffman, Erwin** (1972): Asyle. Frankfurt/Main
- Grawe, Klaus** (2004): Neuropsychotherapie. Göttingen
- Gregory, Stanford** (1985): Auto Traffic in Egypt as a Verdant Grammar. Kent State University
- Günther, Gotthard** (1959): Idee und Grundriss einer nicht-aristotelischen Logik. Hamburg
- Habermas, Jürgen** (1954): Der Mensch am Lenkrad. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.11.1954
- Han, Byung-Chul** (2009): Der Duft der Zeit. Bielefeld
- Han, Byung-Chul** (2013): Transparenzgesellschaft. Berlin
- Hansen, Mark** (2011): Medien des 21. Jahrhunderts. In: Erich Hörl (Hg.): Die technologische Bedingung. Frankfurt/Main, 365–409
- Haraway, Donna J.** (1994): A game of cat's cradle: science studies, feminist theory, cultural studies. In: Configurations 2 (1), 59–71
- Haraway, Donna J.** (2000): How like a leaf. An Interview with Thyrza Nicholas Goodeve. New York
- Harenberg, Michael** (2012): Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Bielefeld
- Harlan, Volker / Rappmann, Rainer / Schata, Peter** (1976): Soziale Plastik – Materialien zu Joseph Beuys. Krefeld
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** (2004): Encyclopédie des sciences philosophiques. Tome II: Philosophie de la nature, trad Bernard Bourgeois. Paris
- Heidegger, Martin** (2004): Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Frankfurt/Main
- Heidegger, Martin** (2006): Sein und Zeit. Tübingen
- Helmholtz, Hermann v.** (1959): Die Tatsachen in der Wahrnehmung / Zählen und Messen erkenntnistheoretisch betrachtet. Unveränd. fotomechan. Nachdr. Darmstadt
- Helmholtz, Hermann v.** (2013): Reden und Vorträge. Band 2. Hamburg.
- Hepp, Andreas** (2013): Medienkultur. Wiesbaden
- Hirschauer, Stefan / Amann, Klaus** (1997): Die Befremdung der eigenen Kultur. Frankfurt/Main

- Hofer, Urs** (2008): Split Screens. Zürich
- Hölderlin, Friedrich** (1953): Friedensfeier. In: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2. Stuttgart
- Hörl, Erich / Parisi, Luciana** (2013): Was heißt Medienästhetik. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft (1). Göttingen, 35-51
- Hörl, Erich** (2014): Tausend Ökologien. In: Diedrich Diederichsen / Anselm Franke (Hg.): The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen. Berlin, 121-131
- Holl, Ute** (2002): Kino, Trance, Kybernetik. Berlin
- Hufendiek, Ralf et al.** (2013): Philosophie der Verkörperung. Frankfurt/Main
- Husserl, Edmund** (1969): Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Gesammelte Werke, Bd. X. Den Haag
- Jäger, Ludwig** (2004): Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München, 35-74
- Jourdain, Robert** (1998): Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg
- Karafyllis, Nicole C.** (Hg.) (2003): Biofakte. Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen. Paderborn
- Kimmig, Harald** (2011): Fünf Fragen. In: Dieter A. Nanz (Hg.): Aspekte der freien Improvisation in der Musik. Hofheim, 137-140
- Knoblauch, Steven H.** (2000): The Musical Edge of Therapeutic Dialogue. Hillsdale, NJ
- Krais, Beate / Gebauer, Gunter** (2002): Habitus. Bielefeld
- Krämer, Sybille** (1998): Das Medium als Spur und als Apparat. In: dies. (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/Main, 73-94
- Krämer, Sybille** (2004): Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? In: dies. (Hg.): Performativität und Medialität. München, 13-32
- Lackoff, George / Johnson, Mark** (1999): Philosophy in the Flesh. New York
- Latour, Bruno** (1998): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt/Main
- Latour, Bruno** (2001): Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Frankfurt/Main
- Latour, Bruno** (2002): Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt/Main
- Latour, Bruno** (2014): Existenzweisen. Eine Anthropologie der Moderne. Frankfurt/Main
- Lefebvre, Henri** (2004): Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life. London
- Leikert, Sebastian** (2007): Die Stimme, Transformation und Insistenz des archaischen Objekts – Die kinetische Semantik. In: Psyche - Z Psychoanal 61, 463-492
- Leikert, Sebastian** (2005): Die vergessene Kunst. Der Orpheusmythos und die Psychoanalyse der Musik. Gießen
- Lestel, Dominique** (2006): Ethology and ethnology: the coming synthesis. In: Social Science Information 45 (2), 141-152
- Libet, Benjamin** (2005): Mind Time. Wie das Gehirn Bewusstsein produziert. Frankfurt/Main
- Linz, Erika** (2011): Mobile Me. In: Ulla Autenrieth (Hg.): Disconnecting Media. Basel, 161-172
- Maiello, Suzanne** (1999): Das Klangobjekt. Über den pränatalen Ursprung auditiver Gedächtnisspuren. In: Psyche, 53, 137-157
- Mangelsdorf, Marion / Palm, Kerstin / Schmitz, Sigrid** (Hg.) (2013): Körper(-sprache) – Macht – Geschlecht. In: Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien 19 (2), 5-18
- Massumi, Brian** (1996): The skin is faster than the word. In: Paul Patton (Hg.): Deleuze: A Critical Reader. Cambridge, Mass., 217-239
- Massumi, Brian** (2002): Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham
- Mathews, Max / Newman Guttman** (1995): Generation of Music by a Digital Computer (1959). In: Johannes Goebel (Hg.): Computer Music Currents 13. The Historical CD of Digital Sound Synthesis: Music by Digital Computers. Mainz
- McLuhan, Marshall** (1967): Hot and Cool ed. Gerald Emanuel Stearn. New York
- McLuhan, Marshall** (2001): War and Peace in the Global Village. New York
- Merleau-Ponty, Maurice** (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin
- Merleau-Ponty, Maurice** (1986): Das Sichtbare und das

Unsichtbare. München

Merleau-Ponty, Maurice (2003): Das Auge und der Geist. Hamburg

Mersch, Dieter (2011): Fraktale Räume und multiple Aktionen. In: ders. (Hg.): Raum und Gefühl. Bielefeld, 49-62

Metzinger, Thomas (2010): Der Ego-Tunnel. Berlin

Meyer, Petra Maria (2004) Der Körper als Interface zwischen den Medien im Gegenwartstanz. In: Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke (Hg.): TheorieTheaterPraxis. Recherchen 17. Berlin, 286-296

Meyer, Petra Maria (2012): Mit Haut und Hören. In: Annette Strahmer (Hg.): Parole #2: Phonetic Skin. Köln, 7-14

Miyazaki, Shintaro (2013): Algorhythmisiert. Berlin

Mracek, Wenzel (2004): Simulierte Körper. Vom künstlichen zum virtuellen Menschen. Wien-Köln-Weimar

Münker, Stefan (1997): Was heißt eigentlich ›Virtuelle Realität? In: ders. / Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt/Main, 108-127

Nancy, Jean Luc (1988): Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart

Nancy, Jean-Luc (2003): Corpus. Zürich

Nancy, Jean-Luc (2005): Singulär plural sein. Zürich

Nederveen Pieterse, Jan (1995): Globalisation As Hybridization. In: Mike Featherstone / Scott Lash / Roland Robertson (Hg.): Global Modernities. London, 45-57

Nicklaus, Hans-Georg (1993): Maschinen und Mechanismen in der Musik. München

Noë, Alva (2006): Action in Perception. Cambridge

Nowotny, Helga (1993): Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls. Frankfurt

Ogden, Thomas (2004): Gespräche im Zwischenreich des Träumens. Der analytische Dritte in Träumen, Dichtung und analytischer Literatur. Gießen

Ott, Michaela (2010): Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur. München

Passoth, Jan-Hendrik / Peuker, Birgit / Schillmeier, Michael (Hg.) (2012): Agency without Actors. New Approaches to Collective Action. London-New York

Pehnt, Annette (2009): Vermessung. Auf: <http://www.annette-pehnt.de/vermessung.htm> (gesehen am 19.11.2014)

Peters, Sybille (2011): Der Vortrag als Performance. Bielefeld

Plessner, Helmuth (1980-1985): Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Hg. v. Günther Dux / Odo Marquard / Elisabeth Ströker. Frankfurt/Main

Plessner, Helmuth (1981a): Die Stufen des Organischen und der Mensch. In: Gesammelte Schriften Bd. 4. Frankfurt/Main

Plessner, Helmuth (1981b): Macht und menschliche Natur. In: Gesammelte Schriften Bd. 5. Frankfurt/Main, 135-234

Plessner, Helmuth (1982a): Lachen und Weinen. In: Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt/Main, 201-387

Plessner, Helmuth (1982b): Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Gesammelte Schriften Bd. 7. Frankfurt/Main, 399-418

Plessner, Helmuth (1983): Mit anderen Augen. In: Gesammelte Schriften Bd. 8. Frankfurt/Main, 88-104

Proust, Marcel (1987): À la recherche du temps perdu. Tome 1: Du côté de chez Swann - À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris

Proust, Marcel (1988): À la recherche du temps perdu. Tome 3: Sodome et Gomorrhe - La Prisonnière. Paris

Quéau, Philippe (2002): Die virtuelle Simulation: Illusion oder Allusion? Für eine Phänomenologie des Virtuellen. In: Stefan Iglhaut et al. (Hg.): Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität. Ostfildern, S. 61-72

Rheinberger, Hans-Jörg (1997): Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur. Berlin

Rheinberger, Hans-Jörg (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen

Rihm, Wolfgang (2005): Manchmal erschrecken wir. In: Wortlaut. Neue Musikzeitung, Ausgabe 10, auf: <http://www.nmz.de/artikel/wortlaut>

Roads, Curtis (1996): Computer Music Tutorial. Cambridge

Roads, Curtis (2001): Microsound. Cambridge

Rosa, Hartmut (2005): Beschleunigung. Frankfurt/Main

Roth, Gerhard (2001): Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert. Frankfurt/Main

Sänger, Johanna/Müller, Viktor/Lindenberger, Ulman (2012):

- Intra- and interbrain synchronization and network properties when playing guitar in duets, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, <http://journal.frontiersin.org/Journal/10.3389/fn-hum.2012.00312/full>. Dt. Zusammenfassung unter: <http://www.mpg.de/6628907/Gitarrenduett> (gesehen am 7.12.2014)
- Sartre, Jean-Paul** (1962): *Das Sein und das Nichts*. Reinbek
- Schafer, R. Murray** (2010): *Die Ordnung der Klänge*. Mainz
- Scherer, Wolfgang** (1989): *Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*. München
- Schlitte, Annika et al.** (2014): *Philosophie des Ortes*. Bielefeld
- Schmidgen, Henning** (2009): *Die Helmholtz-Kurven*. Berlin
- Schmitz, Hermann** (2008): *Leib und Gefühl*. Bielefeld
- Schmuckli, Lisa** (2001): *Hautnah: Körperbilder – Körpergeschichten*. Sulzbach
- Schön, Donald** (1983): *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York
- Schroer, Markus** (2006): *Räume, Orte, Grenzen*. Frankfurt/Main
- Schwarz, Diemo** (2006): *Concatenative Sound Synthesis: The early years*. Paris
- Serres, Michel** (1993): *Die fünf Sinne*. Frankfurt/Main
- Serres, Michel** (1981/1987): *Der Parasit*. Frankfurt/Main
- Serres, Michel** (1994): *Hermes – Die Nordwest-Passage*. Berlin
- Serres, Michel** (2005): *Atlas*. Berlin
- Singer, Wolf** (2000): *Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen*. In: *Social Psychology Quarterly* Vol. 48 (4), 337-348
- Sloterdijk, Peter** (1998): *Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie*. Frankfurt/Main
- Sobchack, Vivian** (2010): *Living a 'Phantom Limb': On the Phenomenology of Bodily Integrity*. In: *Body Society* Vol. 16 (3), 51-67
- Spivak, Gayatri Chakravorty** (1990): *The Post-Colonial Critic*. New York
- Stern, Daniel** (1998): *Die Lebenserfahrungen des Säuglings*. Stuttgart
- Stern, Daniel** (2010): *Der Gegenwartsmoment: Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Stuttgart
- Stern, Daniel et al.** (2012): *Veränderungsprozesse*. Stuttgart
- Strauss, Claude-Lévi** (2009): *Das wilde Denken*. Frankfurt/Main
- Teyssot, Georges** (2008): *Architecture as Membrane*. In: *Reto*
- Geiser (Hg.): *Explorations in Architecture*. Basel, 166-175
- Theweleit, Klaus** (1988): *Buch der Könige 1*. Frankfurt/Main
- Theweleit, Klaus** (2007): *Übertragung, Gegenübertragung, Dritter Körper: Zur Gehirnveränderung durch neue Medien*. International Flusser lecture. Köln
- Theweleit, Klaus** (2006): *absolute(ly) Sigmund Freud*. Songbook. Freiburg
- Theweleit, Klaus** (2010): *»Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!«* Vortrag gehalten am 14.11.2009 beim Grazer Arbeitskreis für Psychoanalyse. <http://www.mpih-frankfurt.mpg.de/global/Np/Pubs/Historikertag.pdf> (gesehen am 09.09.2010)
- Tholen, Georg Christoph** (2002): *Die Zäsur der Medien*. Frankfurt/Main
- Tiqqun** (2007): *Kybernetik und Revolte*. Zürich
- Tschacher, Walter / Bergomi Claudia** (2012): *The Implications of Embodiment: Cognition and Communication*. Exeter
- Uexküll, Jakob von** (1973): *Theoretische Biologie*. Frankfurt/Main
- Uexküll, Jakob von** (1980): *Kompositionslehre der Natur*. Ausgesuchte Texte. Frankfurt/Main
- Uexküll, Jakob von / Kriszat, Georg** (1983): *Streifzüge durch die Umwelt von Tieren und Menschen*. Frankfurt/Main
- Uexküll, Thure von** (1993): *Die Bedeutung der Semiotik für die Medizin*. In: Peter Rusterholz et al. (Hg.): *Die Welt der Zeichen – Welt der Wirklichkeit*. Bern, 93
- Uexküll, Thure von et al.** (1997): *Subjektive Anatomie*. Stuttgart
- Uexküll, Thure von / Wesiak, Wolfgang** (1998): *Theorie der Humanmedizin*. München–Wien–Baltimore
- Waldenfels, Bernhard** (2000): *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt/Main
- Waldenfels, Bernhard** (2002): *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt/Main
- Waldenfels, Bernhard** (2007): *Topographie der Lebenswelt*. In: Stefan Günzel (Hg.): *Topologie. Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld, 69-84
- Watzlawick, Paul / Beauvin, Janet H. / Jackson, Don D.** (2003): *Menschliche Kommunikation. Formen. Störungen. Paradoxien*. Bern–Göttingen–Toronto–Seattle
- Weber, Jutta** (2003): *Umkämpfte Bedeutungen: Naturkonzepte*

im Zeitalter der Technoscience. Frankfurt/Main

Weber, Jutta (2006): From Science and Technology to Feminist Technoscience. In: Kathy Davis / Mary Evans / Judith Lorber (Hg.): Handbook of gender and women's studies. London, 397-414

Weizsäcker, Viktor von (1973): Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen. Frankfurt/Main

Weizsäcker, Viktor von (2005): Pathosophie. Gesammelte Schriften Bd. 10. Frankfurt/Main

Welsch, Wolfgang (1999): Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Mike Featherstone / Scott Lash (Hg.): Spaces of Culture: City, Nation, World. London, 194-213

Winnicott, Donald Woods (1983): Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Frankfurt/Main [London 1958]

Whitehead, Alfred North (1987): Prozess und Realität: Entwurf einer Kosmologie. Frankfurt/Main

Bildnachweise

Die meisten Fotografien sind im Rahmen von Hochschul-Seminaren unter Leitung von Daniel Fetzner in Zusammenarbeit mit Studierenden in Deutschland, Ägypten und Indien entstanden. Namentlich genannt seien hier Mohamed Aboelwafa, Ali Heraize, Hanna Mai, Gennarino Romano, Tanvi Talwar und Sutanoy Chaudhury.

Herzlich gedankt für die Abdruckgenehmigung zahlreicher Fotos von *Peau/Pli* und *Embedded Phase Delay* sei Maurice Korbel, Fotograf am Theater Freiburg – nicht zuletzt für seine große Hilfe beim Sichten und Setzen, trotz frischem Nachwuchs.

Die Handskizze bei *Embedded Phase Delay* stammt von Jens Dreske, die Tafelskizzen von den Herausgebern. Die Skizzen von Serres (Parasitenkette) und Uexküll (Funktionskreis) aus deren Publikationen. Der Bildausschnitt von José de Ribera entstammt einem Abruf bei Wikimedia.¹

¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:José_de_Ribera_-_Apollo_Flaving_Marsyas_-_WGA19374.jpg,
gesehen am 7.12.2014

Autorinnen und Autoren

Martin Dornberg (*1959) Psychosomatiker und Philosoph, seit 1998 Lehrbeauftragter für Philosophie an der Universität Freiburg. Leiter des Zentrums für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie im Ärztehaus am St. Josefskrankenhaus Freiburg. 2008 Gründung der Forschungsgruppe *mbody*.

Daniel Fetzner (*1966) Medienkünstler und Architekt, 2002-2014 Professor für Digitale Medien an der Hochschule Furtwangen. 2007 Visiting Professor an der San Francisco State University und Gastkünstler am ZKM. 2008 Gründung der Forschungsgruppe *mbody*. 2009-2011 Leiter des Media Design Departments an der German University Cairo. Seit 2014 Professur mit dem Schwerpunkt künstlerische Forschung an der Hochschule Offenburg.

Michael Harenberg (*1961) Komponist, Musik- und Medienwissenschaftler. Seit 2002 leitet er als Professor für Musikalische Gestaltung und Medientheorie den Studiengang Musik und Medienkunst sowie den Master Contemporary Arts Practice (CAP) an der Hochschule der Künste in Bern.

Georg Hobmeier (*1977) Spieleentwickler, Dramaturg und Choreograph. Gründer der Spielefirma Causa Creations. Dozent an diversen Hochschulen wie Kunstakademie Nürnberg, Folkwang Universität der Künste Essen, Royal Conservatoire of Music and Drama in Glasgow u. a.

Harald Kimmig (*1956) Improvisationsmusiker, Performancekünstler und Komponist. Dozent an den Musikhochschulen Basel, Bern und Trossingen, Mitglied der Forschungsgruppe *mbody*.

Jan F. Kurth (*1982), Sänger, Komponist, Improvisationsmusiker, Musikpädagoge.

Marion Mangelsdorf (*1968) Kulturwissenschaftlerin und Philosophin, Lehrbeauftragte und Referentin des Zentrums für Anthropologie und Gender Studies der Universität Freiburg, Mitglied der Forschungsgruppe *mbody*.

Jean-Luc Nancy (*1940) Philosoph und Gastprofessor in Berkeley, Berlin, Irvine und San Diego. Arbeiten zur Ontologie der Gemeinschaft, Studien zur Metamorphose des Sinns und zu den Künsten, Abhandlungen zur Bildtheorie, aber auch zu politischen und religiösen Aspekten im Kontext aktueller Entwicklungen.

Klaus Theweleit (*1942) Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker, emeritierter Professor für Kunst und Theorie an der Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Freier Schriftsteller mit Lehraufträgen in Deutschland, den USA, der Schweiz und Österreich.

Georg Christoph Tholen (*1948) Philosoph und emeritierter Ordinarius für Medienwissenschaft mit kulturwissenschaftlichem Schwerpunkt Universität Basel. Veröffentlichungen u. a. zur Theorie und Geschichte der Medien, Zeit- und Raumerfahrung, Aisthesis und Medialität.

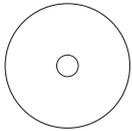
Graham Smith (*1972) Tänzer, Choreograph und künstlerischer Leiter des Jungen Theaters/Tanz am Theater Freiburg, Mitglied der Forschungsgruppe *mbody*.

Ephraim Wegner (*1980) Musiker, Komponist und Musikinformatiker, Mitglied der Forschungsgruppe *mbody*.

Audio-CD

Remix: Ephraim Wegner/Daniel Fetzner

Remastering: Ephraim Wegner



1 Embedded Phase Delay 6.33 min

Tabla / Elektronische Musik / Tanz

Auftakt von Amjad Khan aus dem indischen Insektenlabor mit digitalkomprimierten Tablasounds, dann kurze Pause. In der Kammerbühne Freiburg mutiert das Hintergrundrauschen zur Figur, die hupenden Stadtinsekten werden von Ephraim Wegner via Granularsynthese in eine neue Form gefaltet. Antwortversuche in zwei Wellen aus drei Welten. Die Tabla steht in Verbindung mit dem Tänzer Graham Smith und dem elektronischen Musiker Ephraim Wegner. Überspielt wird die audiovisuelle Beziehung zwischen Kammerbühne und Media Markt, zwischen Wegner und Smith in einem Y-förmigen Setting sich gegenseitig parasitierender Improvisationen.

Dauer der Originalperformance: ~45 min

1 <http://epd.metaspaces.de>

2 Voice via Violin 7:55 min

Geige / Stimme

Der Violinist Harald Kimmig improvisiert in postrevolutionärer Situation auf einem Eselskarren, eingebettet in das nächtliche Handlungsgewebe eines Süqs in Kairo. Das digital fragmentierte Signal wird nach Freiburg zu Jan F. Kurth übertragen. Der Sänger reagiert auf die aufgeladene Stimmung, er reproduziert die algo-rhythmisierten Sounds vor Publikum mit allem, was ihm die Kanäle liefern. Plötzlich reißt die Verbindung ab, beide Künstler agieren weiter und finden dann wieder erstaunlich gut zusammen. In der hier zu hörenden Version wird das akustische Geschehen der beiden Orte gleichzeitig getrennt und kombiniert. Umgebung, Geige, Stimme und das zeitverzögerte Signal treten in einen dynamischen Dialog. Dauer der Originalperformance: ~18 min

2 <http://vvv.metaspac.de>

3 Peau/Pli 8:43 min

Tanz / Stimme

Ein philosophisch-motorischer Dialog zwischen Ich und ›Haut-Ich‹. Georg Hobmeier liest Didier Anzieu und Gilles Deleuze, Elektroden manipulieren die Gesichtsmuskeln und sein Sprechen. Teile des Textes gehen verloren, werden umgeformt und widerständig artikuliert. Montiert mit Sounds von Graham Smith – übertragen aus einer Hauthülle im Straßenraum. In der musikalischen Interpretation werden sämtliche Klänge mehrfach geschichtet und mit subtraktiven und granularen Syntheseverfahren kombiniert. Gesteuert werden diese Verfahren durch Abweichungen von Farbwerten einer Bildmatrix der Performance, die Pixel für Pixel ausgelesen werden.

Dauer der Originalperformance: ~14 min

3 <http://pp.metaspac.de>

Intercorporeal Splits

*Künstlerische Forschung zur Medialität von
Stimme. Haut. Rhythmus.*

Musiker, Tänzer und Schauspieler der künstlerischen Forschungsgruppe *mbody* improvisieren miteinander via Skype – eingebettet in ein Insektenlabor der IT-Metropole Bangalore, in einen vorweihnachtlichen Media Markt, in das rhizomatische Geflecht der Megacity Kairo sowie in eine ehemalige Arbeiterkneipe in Freiburg/Haslach.

Die künstlerische Forschung *Intercorporeal Splits* untersucht in drei Teilprojekten, wie sich unsere Art, in Beziehung zu treten, verändert durch die digitalen Häute, die sich um uns legen. Wie gestalten sich unsere Sinnesbezüge in einer Welt, in der jeder zweite Inder über ein Mobiltelefon, aber nur jeder dritte über einen Zugang zu sanitären Einrichtungen verfügt?

In den Skype-Performances geht es um die Untersuchung von Übertragungs- und Transformationsprozessen in der Kommunikation. Es werden Spuren verfolgt, auf denen sich materielle und immaterielle Formen der Begegnung und Berührung ereignen – mit dem Fokus auf basale körperliche Dimensionen wie Stimme, Haut und Rhythmus.

Dieser Band dokumentiert die interdisziplinäre Suche nach einer neuen Kulturtechnik der digitalen Verbindung – über den Dialog von Tänzern, Medienkünstlern, Soziologen, Philosophen, Psychosomatikern und Musikern.

*Mit Beiträgen von
Jean-Luc Nancy,
Klaus Theweleit,
Christoph Tholen u.a.*



25,00 EUR (D) | 25,70 EUR (A)
ISBN 978-3-944122-09-0
WWW.OPENHOUSE-VERLAG.DE