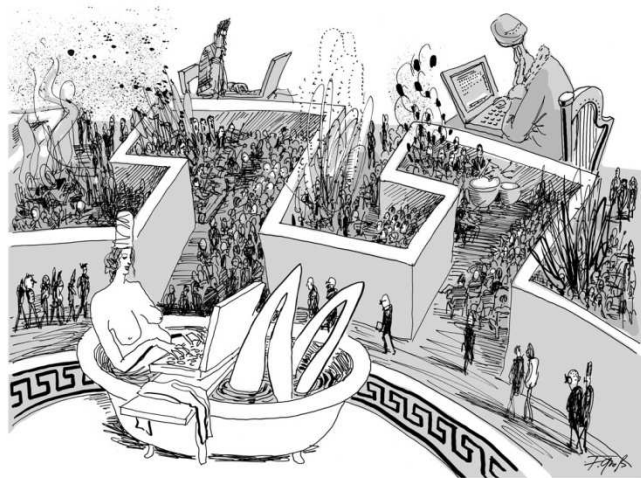


## Manos Tsangaris: *Batsheba. Eat the History!*



Zeichnung: Friederike Groß, In: neue musikzeitung, 58 (11/09)

**Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ-  
theatralen Mitteln begegnet werden?**

### ***Bachelorarbeit***

Änne – Marthe Kühn

Studienfach Musik und Medien

Prof. Dr. Wolfgang Ernst

**Inhalt**

<b>0</b>	<b>Einleitung</b>	S. 1
<b>1</b>	<b>Die Reizüberflutung im Medienzeitalter</b>	S. 3
1.1	Medien und Mensch	S. 3
1.2	Die Situation im Medienzeitalter und der Bedarf an Performativem	S. 6
1.3	Der Performanz–Begriff und die Wirklichkeitsstiftung	S. 12
<b>2</b>	<b>Den Moment erlebbar machen: Manos Tsangaris` künstlerisch-performative Reaktion auf die Reizüberflutung im Medienzeitalter am Beispiel seiner installation opera <i>Batsheba. Eat the History!</i></b>	S. 15
2.1	Theoretische Einordnung – Manos Tsangaris` Intention in der Welt der Reizüberflutung	S. 15
2.2	„Wiederverzauberung“ kontra Reizüberflutung in der medialisierten Welt mithilfe medialisierter Kunst – Grundaussagen zu Tsangaris` <i>Batsheba. Eat the History!</i>	S. 17
2.2.1	Aufbau der installation opera und Rezeptionssituation des Zuschauers	S. 17
2.2.2	Inhaltliche Schwerpunkte und Parameter	S. 18
2.2.3	Kompositionsprinzipien	S. 21
2.2.4	Formale Aspekte: Benutzung und Verschaltung der Medien	S. 30
2.3	Erzeugung der Reizüberflutung durch Zersplitterung im Kontext des Prozesshaften	S. 32
2.3.1	Zersplitterung und Medien	S. 32
2.3.2	Medien und Zersplitterung	S. 37
2.3.3	Der Mensch im Prozess der medialen Zersplitterung	S. 38
2.4	Der medialen Reizüberflutung entgegensteuern: Der Mensch im Fokus des theatralen Ereignisses	S. 41
2.4.1	Inszeniertes Warten als Passage	S. 41
2.4.2	Modulstruktur	S. 43
2.4.3	Multiperspektivität	S. 46
2.4.4	Kleingruppen	S. 50
2.4.5	Interaktion des Publikums	S. 53

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

<b>3</b>	<b>Fazit – Überblick, Einblick und Ausblick</b>	S. 62
<b>4</b>	<b>Anhang</b>	S. 67
4.1	Exemplarische Ausschnitte aus der Partitur	S. 67
4.1.1	Anmerkungen des Komponisten	S. 67
4.1.2	Libretto	S. 82
4.1.3	Noten	S. 91
4.2	Exkurs	S. 99
<b>5</b>	<b>Literatur</b>	S. 102
<b>6</b>	<b>Audio – CD als Hörbeispiel</b>	

## 0 Einleitung

Es vergeht kein Tag, an dem wir uns nicht im Internet aufhalten. Es haben sich zwei Realitäten online und offline gebildet. Wir befinden uns mitten in der Zeit der 5. Phase der Informationsrevolution<sup>1</sup>, und mit einem Paradigmenwechsel der Wirklichkeitswahrnehmung vielleicht in der größten, die die Menschheit je erlebt hat. Noch ist unbekannt, wie stark sich die Welten vermengen werden. Noch können wir nicht absehen, wie stark beide Welten konkurrieren und ob eine Realität mächtiger sein wird als die andere und die andere auslöscht. Noch nie zuvor konnte eine derartige Datenmenge generiert werden. So können wir nicht einmal eine klare Aussage über die Lage machen, in der wir uns gerade befinden, obwohl wahrscheinlich nie so viel über eine Zeit des Umbruchs geschrieben wurde. Auch hier übertrifft die Menge der Informationen das Verarbeitungsvermögen des Menschen in Hinblick auf die tatsächliche Bedeutung der Inhalte. Nicht nur kommt es durch die schiere Anzahl der medialen Formen des Netzes zu einer Informationsflut auf der greifbaren Ebene von schriftlichen Äußerungen, Videopostings, Soundfiles. Auch auf der neurologischen Ebene, die im menschlichen Körper zuerst allein die Reizfrequenz verarbeitet und erst dann in der Lage ist, Informationen auf ihren wahren Bedeutungsgehalt, auf die Bedeutung für das Leben des Menschen zu verwerten, auch kommt es zu einer überlastenden Informationsfracht. Gedanken- und Wahrnehmungsprozesse wie Erinnern und Vergessen werden so durch das Internet infrage gestellt; der Mensch wird durch das Netz infrage gestellt. Das heißt nicht, dass er zwangsweise abgeschafft wird oder sich selbst abschafft. Auch bedeutet das nicht, dass er völlig entkörperlicht ein Leben und Sterben in den Datenströmen fristen muss. Doch das körperliche Leben gerät in einen dualistischen Konflikt mit der Welt der Medien. Virilios „vielfache Einsamkeit“<sup>2</sup> wäre die vielleicht zu fatalistische Aussicht. Doch niemand kann abstreiten, dass der menschliche Körperkontakt eine andere Bedeutung bekommen hat. Eine „face-to-face-Kommunikation“ ist nicht mehr der ausschließliche Parameter für Realität. Der Mensch muss sein Verständnis von realem Handeln und Wahrnehmen in einer Zeit der medialen Reizüberflutung<sup>3</sup> überdenken, denn das ist womöglich der natürliche Zustand, auf den sich die Menschheit hinbewegt.

Einen Gegenpol bietet meines Erachtens die performative Kunst. Damit meine ich alle „live“ - Erlebnisse, die traditionell auf der Anwesenheit und der Interaktion von Menschen mit Menschen beruhen, wie Konzerte der U- und E-Musik, Theater und Oper. Ich stelle jedoch bewusst die Bedeutung des experimentellen zeitgenössischen Musiktheaters in den Mittelpunkt. Denn es

---

<sup>1</sup> Vgl. Postman, Neil: Das Technopol – Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft, New York 1991, Reprint Frankfurt am Main 1992, S. Fischer Verlag GmbH., S. 78

<sup>2</sup> Vgl. Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers - Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, Paris 1993, Reprint München Wien 1995, Carl Hanser Verlag., S. 19

<sup>3</sup> Zu meinem Verständnis der Reizüberflutung verweise ich auf meine Seminararbeit von 2008, Vgl. Kühn, Änne-Marthe: Kurzer Abriss zu Wegen medialer Reizüberflutung bei Prof. Dr. Wolfgang Ernst

verbindet mit seiner experimentellen Befragung der Wirklichkeit alle medialen Formen der traditionellen Musik, des Theaters und des Musiktheaters mit einst avantgardistischen Performances, Bildender Kunst in Form von installativen Ansätzen und einer bis zum extremsten getriebenen Befragung der Möglichkeiten der Medien als Ausweitungen der Menschen<sup>4</sup>, als dem Menschen Vorangehendes und ihn Bestimmendes<sup>5</sup>, als Prothesen<sup>6</sup>. Angeregt durch mein Engagement als Regieassistentin unter Manos Tsangaris bei der Inszenierung der installation opera *Batsheba. Eat the History!* an der Berliner Staatsoper und bei den Donaueschinger Musiktagen 2009 sind mir diese Chancen besonders deutlich geworden, denn im performativen Raum befindet sich der Mensch in einem Zwischenraum zwischen virtueller und physisch-realer Welt. Die Schnelligkeit der Datenströme wird hier ästhetisch überformt – verstärkt oder gedrosselt. Die „neue“ Form der Interaktion zwischen Zuschauer und Darsteller erzeugt ein wahrhaftiges Involvierendes in das Geschehen. Hier steht nicht die „vierte Wand“ des klassischen Theaters oder der Bildschirm eines technischen Geräts zwischen Wahrnehmenden und Wahrnehmbarem. Die Zeit, die im Alltag nun immer mehr von der Mikrozeit der Medien bestimmt zu einem Rauschen wird, gerät in der musiktheatralen Aufführung zu einem melodischen Fließen des Jetzt. *Batsheba. Eat the History!* Von Manos Tsangaris steht exemplarisch für ein zeitgenössisches Musiktheater, das Genre Grenzen sprengt und den Rezipienten individualisiert in den Mittelpunkt seiner Komposition stellt. Hier kommt es auf jeden einzelnen Augenblick der Aufführung an und auf die Erfahrung der Einmaligkeit einer von Menschen gemachten live-Performance. Dabei werden hier Tsangaris' Strategien unter der Prämisse untersucht, auf welche Art das Musik-Theater der medialen Reizüberflutung etwas entgegensetzen kann, und ob der Rezipient in die Lage versetzt wird, sich selbst wieder als körperlichen Menschen und die Zeit als Moment wieder zu erleben. Wenn das funktioniert, wird auch der „Zauber“<sup>7</sup>, der unsere Welt ausmacht, wieder spürbar.

---

<sup>4</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle - Understanding Media., 1964, Reprint Basel 1995; Verlag der Kunst Dresden, S. 43

<sup>5</sup> Kittler, Friedrich (Hrsg.): Austreibung des Geistes aus dem Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus, Schöningh, Paderborn, Wien, Zürich 1980

<sup>6</sup> SWR (Hrsg.): Armin Köhler im Gespräch mit Manos Tsangaris über *Batsheba. Eat the History!*, Donaueschinger Musiktage 2009, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>.

<sup>7</sup> zur detaillierten Erläuterung der „Wiederverzauberung“ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., Frankfurt am Main 2004, Suhrkamp., Die Wiederverzauberung der Welt., S. 318-362

## 1 Die Reizüberflutung im Medienzeitalter

### 1.1 Medien und Mensch

Grundlegend betrachte ich Medien und Information unabhängig von spezifischen Inhalten. Dabei kontrastiere ich in diesem Kapitel das technologische und menschennegierende Medienverständnis Friedrich Kittlers mit der homozentrischen Medienauffassung von Manos Tsangaris. Durch diese Pole wird der Mensch als Bedingung der Möglichkeit von (darstellender) Kunst herausgestellt und es wird klar, dass ein Medien-Apriori bezüglich der menschlichen Existenz hier nicht anwendbar sein kann.

Der Komponist, Regisseur und Autor des vorliegenden Musik-Theater Stückes *Batsheba. Eat the History!*, Manos Tsangaris, definiert seinen eigenen Medienbegriff u.a. durch vier Eigenschaften: Medien seien für ihn erstens „leer“, es ist also eine zu füllende Hülle, die indifferent gegenüber ihren Inhalten ist.

Zweitens wohne dem Medium eine Speicherfunktion und damit die Fähigkeit der Wiederholbarkeit inne<sup>8</sup>. Damit schließt Tsangaris schon die Schrift als mediale Technik mit ein. Bereits Platon, der sie jedoch als Erinnerung schwächend kritisiert<sup>9</sup>, verweist auf diesen medialen Aspekt. Dagegen bezeichnet Harold Innis sogar schon die sumerische Keilschrift als „Vehikel für [...] Kulturen und deren Überlieferung“<sup>10</sup>. McLuhan sagt zudem, dass diese Linearität, die diskrete Anordnung der Zeichen in einer zeitlich nacheinander laufenden Abfolge, dem Menschen eine „Kontinuität von Raum und Zeit“<sup>11</sup> vermittelt habe. So würde die Kausalität als verbindendes Prinzip der Organisation und Verarbeitung von Informationen<sup>12</sup> demnach den Aufbau unserer Gesellschaft grundlegend bestimmen<sup>13</sup>. Kittler hat einen gänzlich anderen Ansatz und sieht Schrift unter zeitkritischen Gesichtspunkten als „historisch erste [...] Zeitmanipulationstechnik“, indem sie gerade ein Nacheinander des gesprochenen Wortes in ein Nebeneinander im Raum übersetzt.<sup>14</sup> So linearisiert sie nicht in erster Linie, sie ermöglicht erst die räumliche Umstellung der Reihenfolge und bildet mit dieser Form der Speicherung die Grundlage für Transport und letztlich Berechenbarkeit von Daten.<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Diese Definition ergibt sich aus dem persönlichen Gespräch mit Manos Tsangaris am 01.11.2011 in der Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, Berlin. Darin erweiterte Aussagen seines Verständnisses der Prothetik der Medien um die Parameter „Leere“ und „Speicherfähigkeit“; die „Verschaltbarkeit“ der „Prothesen“ wurde hier noch einmal explizit betont. Schriftliche Äußerungen finden sich besonders in Bezug zu *Batsheba. Eat the History!* u.a. im Material des Südwest Rundfunks, Vgl. SWR (Hrsg.): 2009. URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>. [Stand: 04.11.2011]

<sup>9</sup> Vgl. Platon: *Phaidros* in *Sämtliche Werke* 4, Hamburg, 1958, Reprint Hamburg 1991, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, S. 55ff.

<sup>10</sup> Innis, Harold: *Tendenzen der Kommunikation*. in *Kreuzwege der Kommunikation: ausgewählte Texte/ Barck, Karlheinz* (Hrsg.), Wien, New York 1997, Springer- Verlag, S. 151

<sup>11</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle - Understanding Media*, S. 133 ff.

<sup>12</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle - Understanding Media*, S. 135

<sup>13</sup> zu den Auswirkungen der Schriftkultur auf das Theater Vgl. auch de Kerckhove, Derrick: *Eine Mediengeschichte des Theaters. Vom Schrifttheater zum globalen Theater*. In: Lecker, Martina (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, Alexander Verlag., S. 504

<sup>14</sup> Krämer, Sybille: *Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation*. In Lagaay, Alice (Hg.): *Medientheorien: eine philosophische Einführung*, Frankfurt am Main 2004, Campus Verlag, S. 210

<sup>15</sup> Ebd. S. 211

Das ist es schließlich, was für ihn Medien im weiteren Sinne ,als „Aufschreibesysteme“, ausmachen.<sup>16</sup>

Damit zeigt Kittler zwar den Kern der Neutralität der Medien, der keine Intentionen haben kann, verschleiert aber die Auswirkungen, die sie auf das Denken der Menschen haben können. Manos Tsangaris hingegen geht es seit Beginn seines Schaffens darum, genaue diese Auswirkungen einer medialen Umwelt auf den Menschen, sein Sozialverhalten, seine Verhältnis zu sich selbst, und vor allem seine Wahrnehmung zu reflektieren und zu untersuchen.

Ein drittes Kriterium eines Mediums bei Tsangaris ist die Verschaltbarkeit. Damit meint er einerseits das Verbinden verschiedener Techniken, die das Medium letztlich erst im Vollzug in ihren Medienzustand bringen.<sup>17</sup> Dabei bezieht er jedoch im Gegensatz zur Medientheorie der Humboldt-Universität auch noch stärker nicht-elektrotechnische Medien mit ein. So hat er das Beispiel eines weißen Blattes Papier angebracht, das ohne die Verschaltung mit dem Stift und der Schrift, aber eben auch mit dem Encoder und Decoder Mensch, keine Existenz als Medium haben würde. Zudem definiert er das Schalten aus der althochdeutschen Etymologie heraus, was so viel heißt wie „stoßen, schieben“ also ein Maß an Veränderung in sich trägt.

Als vierte Komponente sind Medien für ihn Prothesen, die die Fähigkeiten des Menschen verstärken und erweitern<sup>18</sup>. Mit diesen Einschätzungen kommt er wiederum McLuhan sehr nahe. Letzterer sagt nicht nur, die Botschaft [Information] des Mediums schlechthin sei „die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.“<sup>19</sup>- und da das Medium die Botschaft ist, ist demnach auch das Medium die Veränderung. Im Sinne McLuhans ist das Medium ebenso als Ausweitung des Menschen und seiner Sinne zu betrachten.<sup>20</sup> Und mithilfe der Medien-Technologien, die Fahrzeuge genauso umfasst wie geschriebene und gesprochene Sprache, tritt der Menschen erst in Beziehung zur Welt<sup>21</sup>. Kittler wiederum schließt die verklingende Rede als singuläres Klangereignis aus, da sie nicht „speicherbar“ sei, denn die Wiederholung durch den Menschen allein „bleibt bei ihm außer Betracht<sup>22</sup>, weil der Zeitstrom des verklingenden gesprochenen Wortes nicht verräumt werden könne.“<sup>23</sup> Dabei wird deutlich, dass Medien bei Kittler immer zuerst Medientechnik sind und in Kittlers Theorie ein Medienbegriff verankert ist, der

---

<sup>16</sup> Ebd., S. 221-222

<sup>17</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit. Skript zur Vorlesung von Prof. Wolfgang Ernst im Sommer 2008., URL: <http://www.medientheorien.hu-berlin.de/forschung/skripte#zeit>., vorliegend im pdf-Format, S. 5

<sup>18</sup> Vgl. SWR (Hrsg.): 2009. URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>. [Stand: 04.11.2011]

<sup>19</sup> McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle – Understanding Media, S. 22

<sup>20</sup> Vgl. ebd. S. 43

<sup>21</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle – Understanding Media., Kapitel 8; S. 122 ff.; sowie Vgl. dazu auch Münker, Stefan: Philosophie nach dem »Medial Turn« - Beiträge zur Theorie der Mediengesellschaft., Bielefeld 2009, transcript Verlag, S. 20

<sup>22</sup> Krämer, Sybille: Friedrich Kittler. In: Lagaay, Alice (Hg.): Medientheorien., S. 212

<sup>23</sup> Ebd., S. 211

die Medientechnik dem menschlichen Denken voranstellt, das durch sie formiert ist.<sup>24</sup> Medien beziehen sich weder auf Zeichen, noch auf Kommunikation, sondern nur auf reine Daten, die „physikalischen“ Träger von Information“.<sup>25</sup> Diese Betrachtung löst den subjektiven Erkenntnis- und Kommunikationsprozess des Menschen scheinbar auf und ermöglicht, die Welt in Zahlen und Formeln erfassbar zu machen. Gleichzeitig bringt Kittler an, mit der Digitaltechnik liege alles, was schaltbar ist, also alles<sup>26</sup>, mit seinen zeitkritischen Prozessen außerhalb der menschlichen Wahrnehmung. Somit gäbe es nach Kittlers Apriori der Medien also keine Phänomene, keine Kunst und keinen Menschen mehr.<sup>27</sup>

Dieses Extrem kann jedoch hier nicht als Grundlage für die Analyse Manos Tsangaris' Batsheba gelten. Dieser versteht seine Kunst auch als „Szenische Anthropologie“ und stellt damit den Menschen immer in den Mittelpunkt jeglichen Weltverständnisses: Das Bewusstsein formt „Zelte, Szenen, [...] Bezugsräume unterschiedlicher Dimensionierungen, in denen wir durch die Welt reisen, durch die Welt sich uns formt.“<sup>28</sup> Er sieht also den Menschen ALS Schnittstelle zwischen Außenwahrnehmung in der „Verschaltung“ zwischen technischen sowie gleichermaßen auch sozialen Systemen und innerem Erleben, welches sich aus den äußeren Systemen konstruiert.<sup>29</sup>:

„Oftmals sind dies Schaltungen, *Dispositive*.

Wir sind Medium zwischen den Medien. Exakt der Ort, wo die Welt für uns zusammenläuft.

[...]

Dieses Erleben ist Teil seines [des Menschen] schöpferischen Prozesses.

So wie er den Raum, in dem er sich befindet (den er und der ihn erfindet, durch den er schreitet und der ihn durchmisst), erfährt, überführt er ihn in den einen, d.h. universalen Raum seiner Erfahrung, des Lebens.“<sup>30</sup>

Als Künstler vollzieht Tsangaris hier keine scharfe Trennung zwischen Mensch und Technik, gleichwohl reflektiert er in seinen Stücken die Welt, die uns in ständiger Überflutung durch die technischen Medien entgegentritt und lässt den Menschen dem gegenübertreten. So nimmt er ein modernes Subjekt an, das einer postmodernen, durch technische Medien fragmentierten

<sup>24</sup> Lagaay, Alice und Lauer, David: Einleitung - Medientheorien aus philosophischer Sicht. In: Lagaay, Alice (Hg.): Medientheorien., S. 23

<sup>25</sup> Nach der Kommunikationstheorie von Shannon und Weaver kann unter Information schon die Verarbeitung des reinen Signals, wie auch schlicht elektrisches Licht, gesehen werden, unabhängig von Inhalten. Dabei gilt die Information als Maß für Wahlmöglichkeiten zwischen mehreren Nachrichten. Das heißt, je mehr Wissen vorhanden ist, desto mehr Auswahlmöglichkeiten gibt es, desto größer ist die Information. Das Medium ist hier technischer Natur fungiert aber eher noch als Kanal, weniger als erkenntniskonstituierend bzw. – eliminierend. Vgl. Shannon, Claude E.; Weaver, Warren: Mathematische Grundlage der Informationstheorie., Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1949, Reprint München 1976; Oldenbourg Verlag, S. 18

<sup>26</sup> Vgl. Kittler, Friedrich: Draculas Vermächtnis: Technische Schriften. Leipzig 1993, Reclam, S. 182

<sup>27</sup> Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie., München 2003, Reprint München 2007, Wilhelm Fink Verlag, S. 291; sowie Krämer, Sybille: Friedrich Kittler. In: Lagaay, Alice (Hg.): Medientheorien., S. 217

<sup>28</sup> Tsangaris, Manos: URL: <http://tsangaris.de/>, Internationales Institut für Kunstermittlung – Anthropologos sk., (Stand: 02.11.2011); Kittler, Friedrich Adolf. "Fiktion und Simulation I." in: Ars electronica: Philosophien der neuen Technologie, Berlin 1989, 57-80., S. 71

<sup>29</sup> vgl. Luhmann, Niklas: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation in Soziologische Aufklärung, Bd. 3 – Soziales System, Gesellschaft, Organisation, Opladen 1981, Westdeutscher Verlag, S. 27-28

<sup>30</sup> Tsangaris, Manos: URL: <http://tsangaris.de/>, Internationales Institut für Kunstermittlung – Anthropologos sk., (Stand: 02.11.2011)



Wirklichkeit gegenübersteht. Auf der anderen Seite stellt er jedoch ebenso die Frage, ob nicht doch letztlich die Medientechnik den Menschen übermannt und versklavt (Vgl. Teil 1.5 David). Somit würden Menschen nicht zwangsweise alle Parameter der Technik bestimmen, sondern es werden Leerstellen gelassen, die sich der Intention des Menschen entziehen. Die Medien sind allerdings frei von jeder ihnen einschreibbaren Intention: „Die Spur des Mediums ereignet sich, ohne dass der Mensch dies vorherbestimmen könnte.“<sup>31</sup>

Hiermit soll noch einmal betont werden, dass Medien zwar die Bedingungen für uns Menschen schaffen, in ein Verhältnis zur Wirklichkeit zu treten,<sup>32</sup> dass dies aber noch nicht heißt, der Mensch sei damit vollständig abgeschafft.

## 1.2 Die Situation im Medienzeitalter und der Bedarf an Performativem

Seit den 1920er mit dem Weg des Radios zum Massen – Distributionsmedium befindet sich der Mensch immer stärker von technischen Medien umzingelt. Das Internet akkumuliert alle bisher dagewesenen Medienformate, in ihrer Verknüpfung werden sie zu mehr, als dem was sie im Einzelteil sind.<sup>33</sup> Das Internet und alle Geräte, die mit dem Internet vernetzbar sind, haben uns in der kurzen Zeit vor gänzlich neue Aufgaben im Wahrnehmen, Denken und Handeln gestellt.<sup>34</sup> Das Internet wird quasi Träger von Emergenz.

Bis zum Aufkommen des Web 2.0 war der Rezipient dem Habitus der „traditionellen“ Medien, dem Überangebot und der Nichtordnung an Informationen, sowie der einseitigen Kommunikation, die auf ihn nur einwirkte, quasi ausgeliefert. Nie zuvor hatte es eine Möglichkeit gegeben, die Menschen so großflächig und privat zu erreichen und zu beeinflussen. „Sehr bald schon hatte sich bei den Radiostationen [...] durchgesetzt, nicht mehr nur Wissen zu vermitteln und zu informieren, sondern zu zerstreuen und zu amüsieren, um eine möglichst große Zuhörerschaft zu gewinnen.“<sup>35</sup> Und auch immer noch werden Nivellierung der gebotenen Inhalte und der damit verbundene Sinnverlust beklagt<sup>36</sup>. Die Interaktivität des Netzes, also die Kommunikation auf allen Ebenen<sup>37</sup>, hingegen erzieht uns zu mehr freier Entscheidung. Wir sind inzwischen daran gewöhnt, uns in komplexen medialen vernetzten Kommunikationssituation zurecht zu finden<sup>38</sup>. Auch die Suche, die jederzeit freie

---

<sup>31</sup> Leeker, Martina: Nachmoderne Performativität und Subjekte der Fremdheit. Kommentierung der Hellerauer Werkstätten. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., S. 246

<sup>32</sup> Münker, Stefan: Philosophie nach dem »Medial Turn«, S. 20

<sup>33</sup> Beiträge zur Interaktion und gegenseitigen Beeinflussung der neuen und alten Medien u.a. bei Bolter und Grusin – Remediation, Bruhn Jensen, Klaus: Media Convergence; McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle - Understanding Media

<sup>34</sup> Carr, Nicholas: The Shallows - What the Internet Is Doing to Our Brains, New York 2010, S. 83

<sup>35</sup> Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers., S. 57

<sup>36</sup> Stähler Hellerau 19.09.2011

<sup>37</sup> Bruhn Jensen beispielsweise teilt Kommunikation in drei Ebenen: „one-to-one“, „one-to-many“ und „many-to-many“, Vgl. Bruhn Jensen, Klaus: Media Convergence., New York 2010, Routledge, S. 4

<sup>38</sup> Vgl. Johnson, Steven: Everything Bad Is Good For You – How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter, New York 2005, Riverhead Books New York, S.117

Auswahl des nächsten Schrittes zum nächsten Inhalt im Netz gibt dem rezipierenden Individuum ein Stück Freiheit<sup>39</sup> in der instantanen Umsetzung seiner Entscheidung und damit ein Stück Kontrolle zurück in einer chaotischen Welt, die uns die Qual der Wahl aufbürdet. Demnach lernen und üben wir im Netz also, schneller Entscheidungen zu treffen.<sup>40</sup> Die Studie des Professors für Psychiatrie, Gary Small<sup>41</sup>, von 2008 untermauert diese Beobachtung: sie ergab, dass auch die herkömmliche Google-Suche die Aktivität des präfrontalen Cortex steigere; der Ort im Gehirn, wo unsere Fähigkeit, Entscheidungen zu treffen und Probleme zu lösen, lokalisiert wird.<sup>42</sup> Dazu gehört auch das Lesen von Hypertext, bei dem Verlinkungen den linearen Lesefluss unterbrechen, und somit Brüche im Perzeptionsprozess erzeugen.<sup>43</sup> Carr sagt dazu: „Wann immer wir, als Leser, auf einen Link stoßen, müssen wir eine Pause einlegen, zumindest für eine Sekunde, um unserem präfrontalen Cortex zu erlauben zu evaluieren, ob wir klicken sollen oder nicht.“<sup>44</sup>

Diese passieren allerdings in erster Linie in schnellster Abfolge im operativen Modus *ja – nein* oder anders im 0/1<sup>45</sup> – Modus. Der performative Bereich der Wahrnehmung wird dabei vernachlässigt. Wolfgang Ernst bringt diese Situation des momentanen Beschleunigungsgrades auf den Punkt:

„Wir erleben in der aktuellen (Massen) Medienwelt audiovisuell und *online* hochbeschleunigte Synchronmontagen; Weltgeschehen wird nicht mehr als kausale Sukzession, sondern als Synchronizität des Geschehens wahrgenommen.<sup>46</sup> So entfernen wir uns von unserem Gedachten und Gefühlten – durch Veräußerung dieser Prozesse – wie auch durch Lesen und Schreiben zuvor<sup>47</sup>, und vielleicht noch mehr durch den Binärcode. Der ist zwar nicht sichtbar, steht aber dennoch als Grenze zwischen jedem einzelnen Arbeitsschritt per Mausclick, jeder Kommunikation. So spricht Kittler von einem „medieninduzierten Verschwinden der Wahrnehmbarkeit“: die technischen Medien erzeugen

---

<sup>39</sup> Zur Gefahr der Aufgabe der menschlichen Freiheit durch den passivmachenden Einfluss der Technologien zitiert Beacham aus Adolphe Appias Essay „Mécánisation“ (1922: 204). Schon gegen 1900 erkannten die Künstler den Bedarf des Involvierens des Menschen in die Kunst durch körperliche Bewegung. Beacham hält dagegen, dass die Computertechnologie heute die Interaktivität und das Involvieren des Menschen in Handlung verstärken kann und damit als Weiterführung von Appias Forderung auch „lebender Kunst“ gesehen werden könnten., Vgl. Beacham, Richard: Thinking with Things, Speaking with Spaces. The Enduring Legacy and Lessons of Appia's >Expressive Elements< in the Digital Age., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt – Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater, Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin., S. 51-57

<sup>40</sup> Vgl. Johnson, Steven: Everything Bad Is Good For You., S. 116

<sup>41</sup> Gary Small ist Direktor des UCLA Center on Aging am Semel Institute for Neuroscience & Human Behavior. In seinem zuletzt erschienenen Buch iBrain: Wie die neue Medienwelt das Gehirn und die Seele unserer Kinder verändert stellt er die Theorie auf, dass das Gehirn durch die Anpassung an die Neuen Medien sich besser konzentrieren und vielfältiger „multitasken“ kann und der Mensch kreativer wird.

<sup>42</sup> Carr, Nicholas: The Shallows, S. 122, sowie S. 124, 125, 128

<sup>43</sup> Zur Thematik Kontinuität vs. Brüche, Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 231

<sup>44</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 122

<sup>45</sup> Vgl. de Kerckhove, Derrick: Eine Mediengeschichte des Theaters. Vom Schrifttheater zum globalen Theater. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2001, Alexander Verlag, Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 510

<sup>46</sup> Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 7

<sup>47</sup> Bei Carr und Kittler wird das Beispiel Nietzsches beim Schreiben mit der Schreibmaschine angebracht, Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows., S. 17-19; sowie Kittler, Friedrich: Gramophon, Film, Typewriter; Berlin 1986, Brinkmann & Bose; sowie Ong, Walter: Oralität und Literalität: Die Technologisierung des Wortes., London 1982, Reprint Opladen 1987, Westdeutscher Verlag GmbH, S. 176

einen „Oberflächeneffekt“ – so repräsentiert das Interface des Computers nur noch Bild, Stimme und Text“ – dahinter steht der Zahlencode.<sup>48</sup>

Die mediale Entfernung vom Gedanken geht allerdings laut McLuhan mit einer neurologischen „Umschichtungen im System und in der Hierarchie menschlicher Sinne“ einher. So zeichne sich „gegenüber der Präferenz des Augensinnes – in der Folge medialer Elektronik eine neue Bedeutung der Taktilität ab [...]“.<sup>49</sup> Auch de Kerckhove betont:

„Die Dominanz des Optischen vor dem Akustischen, dem Taktilem und dem Olfaktorischen löst sich im Umgang mit Elektrizität zunehmend auf. Elektrizität beansprucht vor allem die taktile Wahrnehmung. Elektrizität ist Berührung, sie ist immer und überall mit sich selbst angeschlossen. Elektrizität ist ein Vorläufer von Interaktivität, die alle Variationen von „Touch“ (Berührung) durchspiel[t]“.<sup>50</sup>

Kittler dagegen spricht entgegen jenes Einschusses des Menschen in die Theorie des Betäubungszustandes der Medien eher von einer „Eliminierung der Dimension der Wahrnehmbarkeit“<sup>51</sup> durch die mikrozeitlichen Verrechnungsprozesse unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsebene. Dieser „Oberflächeneffekt“ und die Betäubung einerseits und das Gefühl und die Aufgabe der Beteiligung am Weltgeschehen trotz größter räumlicher Entfernung<sup>52</sup> andererseits fordern neue Formen der Reflexion heraus. So wundert es nicht, dass es schon in den 1960er, mit John Cage in der Musik bereits in den 1950er Jahren, zu einer performativen Wende kam<sup>53</sup>. In diesen neuen Formen performativer Aufführungen wurden „die Zuschauer nicht nur als fühlende oder denkende Subjekte zugelassen, sondern auch als handelnde, als Akteure.“<sup>54</sup> Gegenüber der rein gedanklichen Anwesenheit zeichnet sich ein Bedürfnis der gemeinsamen „live“-Aktion ab<sup>55</sup>. Nicht selten ging es dabei auch gerade „um das Erspüren der besonderen Atmosphäre der verschiedenen Räume“<sup>56</sup>. So geht es hier um eine zwischenmenschliche Taktilität, mit der Beanspruchung aller Sinne und des ganzen Körpers.<sup>57</sup> So wird die Aufführung erst durch die körperliche Interaktion aller Anwesenden hervorgebracht. Damit wird eine starke Gegenteilstendenz zur Rezeptionssituation der sich immer stärker im Alltag integrierenden Massenmedien deutlich. Die von körperlicher Interaktion zwischen Menschen losgelösten, den wahrnehmbaren Raum überwindenden und in ihren

<sup>48</sup> Medientheorien: eine phil. Einf., S. 217, sowie Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter., S. 8

<sup>49</sup> Medientheorie: eine phil. Einf., S. 220

<sup>50</sup> de Kerckhove, Derrick: Eine Mediengeschichte des Theaters. Vom Schrifttheater zum globalen Theater. In: Lecker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2001, Alexander Verlag, Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 508

<sup>51</sup> Medientheorien: eine philosophische Einführung, S. 221

von Alice Lagaay

<sup>52</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle - Understanding Media. S452, sowie McLuhan, Marshall: The Medium is the Massage, S. 67

<sup>53</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 22; sowie S. 29

<sup>54</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 21

<sup>55</sup> Vgl. Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst – Medienästhetische Studien zur Entstehung einer neuen Kunstform, München 2010, Wilhelm Fink Verlag, S. 360

<sup>56</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 22, sowie Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst., S. 361

<sup>57</sup> Vgl. Lochhead, Judith Irene: Postmodern music/ postmodern thought, New York 2002, Routledge, S. 6

Reproduktionsmechanismen die menschliche Zeit ablösenden Medienformate unterstützten ein performatives Schaffen, das den Menschen in den Mittelpunkt rückt. In den in dieser Zeit aufkommenden Performances, Happenings, Events, Actions wie z.B. der FLUXUS – Bewegung in den USA und Deutschland wurde damit auch „die traditionelle Unterscheidung in eine Produktions-, eine Werk- und eine Rezeptionsästhetik“<sup>58</sup> in Frage gestellt. Dies zeigt im weitesten Sinne eine Fortsetzung und Weiterentwicklung des Trends, der um 1900 herum das Theater schon zunehmend von der literarischen Vorlage wegholte und stattdessen den realen Raum, das Empfinden und den Ausdruck hervorhob<sup>59</sup>. So öffnete Adolphe Appia die Rezeptionssituation im Theater von der perspektivisch-illusionistischen Guckkastenbühne zu einer „zum Publikum hin geöffneten ... verwandlungsfähigen Raum[-bühne]...“ und fasste den „raumzeitlichen Vorgang als dynamisch auf [...] und [organisierte] ihn in >szeneischen Modulen< [...]“.<sup>60</sup> Neben einer „Darstellung des >wahren(n), lebendige(n) Leben[s]<“ begann er auch das elektrische Licht als Ausdrucksmittel als Ausdrucksmittel innovativ einzusetzen.<sup>61</sup>

Dabei schälen sich zwei Tendenzen heraus. Einmal gab es Aufführungen, die den technischen Fortschritt in Form der An- und Verwendung von Technologie und Medien verwerteten. Schon konventionelle Theateraufführungen profitierten enorm von der Erfindung des elektrischen Lichts und betrachteten die Technik als neuen „Zauber“<sup>62</sup>, als neue Möglichkeit für noch vollendetere Illusion.<sup>63</sup> Daneben wurde im experimentellem Bereich in einer provokanten Vermischung der menschlichen und medialen Ausdrucksformen sehr gezielt und offensichtlich die Frage nach den Möglichkeiten, Grenzen und auch Risiken der Medien für den Menschen gestellt.<sup>64</sup> Nicht zu vergessen der Einbruch der Elektronik in die Musik wie z.B. bei Stockhausen. Er und Mitstreiter wie Cage, Ligeti und Boulez schlossen an postmoderne Diskurse wie den (Post-) Strukturalismus und die Dekonstruktion an. Beispielhaft dafür sind die Wiederholbarkeit von Sequenzen im loop, die sich nur scheinbar ausschließenden Kompositionstendenzen der Aleatorik<sup>65</sup> und der seriellen Musik, die (Selbst-) Referenzialität der Klangerzeugung im Streit mit den Vertretern der musique concrète um

---

<sup>58</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 21

<sup>59</sup> blaues buch 147 ff.

<sup>60</sup> Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens: Ohne Fluchtpunkt: >Szenische Module< und der Tanz der Teile. Anmerkungen zu Szenographie und Choreographie nach Appia., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.9

<sup>61</sup> Vgl. Beacham, Richard: Thinking with Things, Speaking with Spaces., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.38

<sup>62</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 360; sowie Vgl. Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst., S. 231-236

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 234

<sup>64</sup> Zur Gefahr der Aufgabe der menschlichen Freiheit durch den passivmachenden Einfluss der Technologien zitiert Beacham aus Adolphe Appias Essay „Mécanisation“ (1922: 204). Vgl. Vgl. Beacham, Richard: Thinking with Things, S. 52

<sup>65</sup> Zur „selbständigen Mitarbeit“ des aleatorischen Prizips, Vgl. Malsy, Victor; Rasch, Uwe; Rautmann, Peter und Schalz, Nicolas (Hg.): Passagen. Nach Walter Benjamin. Das KatalogBuch zur Ausstellung >Nach dem Passagen-Werk<, Mainz 1992, Verlag Hermann Schmidt, S. 11

Pierre Schaeffer, und genresprengende Formate wie das Helikopter-Streichquartett Stockhausens, bei dem die Rotorblätter als zweite Instrumente fungieren.<sup>66</sup>

In der installativen Aktionsperformance kommt es tatsächlich zu kompletten Überschreitungen zwischen Mensch und technologischer Erweiterung wie Stelarc als Pionier der 1980er Jahre. Kürzlich, 2003, hat er einen sechsbeinigen Roboter konstruiert, in dem sich ein Mensch befindet und die Bewegungen koordiniert. 2008 ließ er sich ein Ohr an den Unterarm transplantieren.<sup>67</sup> Eine ähnliche Richtung geht ganz aktuell Daniel Ploeger, der mit einer „analen Elektrode“ im Darm das Muster der Schließmuskelkontraktion eines männlichen Orgasmus repliziert.<sup>68</sup>

Entgegen dieser Betonung des Mensch-Maschine-Dispositivs gab es gleichermaßen Aktionen, die analog – performative Kunst, die das Medienzeitalter ohne eine Herausstellung der Technologie mit einer besonderen Betonung auf das Unmittelbare, Echte, Körperliche aber auch das räumliche Wahrnehmen reflektierten. John Cage als einer der Vorreiter kann mit seinem Schlager 4'33 von 1952 als bestes Beispiel für die musikalische Avantgarde gelten.<sup>69</sup> Noch im gleichen Jahr überschritt er mit *Untitled Event* die Genre Grenzen mit der Vermischung von musikalischer Komposition für Radio und Instrumente, Schauspiel, frei gestalteter Performance und Tanz auf weiteren Ebenen.<sup>70</sup> Merce Cunningham beispielsweise revolutionierte den Tanz mit einer Öffnung der Bewegung hin zu zufälligen Abläufen und den „Bildraum [befreite er] von der Achsensymmetrie [...] und [unterteilt ihn] in eine Vielzahl gleichberechtigt konkurrierender Blickpunkte“.<sup>71</sup>

Wie oben schon angedeutet, findet gerade in dieser Form der „analogen“ Performance auch häufig eine ständige Überschreitung zwischen „realem Geschehen“ und „fiktiver Handlung“ statt. Bei Joseph Beuys mit Aktionen wie z.B. 1964 an der Technischen Hochschule in Aachen *Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, das zu einer Massenschlägerei ausartete<sup>72</sup>, oder bei Marina Abramovich mit *Lips of Thomas* aus dem Jahr 1975, bei der sich die Performerin selbst verletzte und körperlichen Qualen aussetzte, bis ein „Zuschauer“ sie befreite<sup>73</sup>, sind darin pionierhafte Extrembeispiele. Etwas gemäßiger, aber mit klarster Benennung des Bedürfnisses nach körperlicher

---

<sup>66</sup> Uraufführung 1996 beim Holland Festival. Eine genaue Untersuchung der Wechselwirkung von Medien auf Klangerzeugung und Klänge in der Musik kann hier leider nicht erfolgen; Mehr zu der Problematik u.a. in Lochhead, Judith Irene: Postmodern music/ postmodern thought

<sup>67</sup> Dazu siehe <http://stelarc.org/?catID=20231>, sowie zu seiner Ästhetik und Philosophie des Mensch-Maschine-Ästhetik und der Planung des „dritten Ohrs“, Vgl.: Stelarc: Parasiten Visionen. Split Body zwischen ferngesteuerter und selbstbestimmter Erfahrung. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin., S. 707-708 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/stelarc/biografie/>

<sup>68</sup> <http://www.danielploeger.org/17.html> (zugriff 31.10.2011) ; sowie Gespräch im Rahmen der Bregenzer Festspiele (02.08.2011)

<sup>69</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 24

<sup>70</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 228-229

<sup>71</sup> Cunningham arbeitete eng mit John Cage zusammen und teilte dessen Raum- und Zeitästhetik., dazu auch Vgl. Siegmund, Gerald: Körper, Heterotopie und der begehrende Blick – William Forsythes Preisgabe des Fluchtpunkts., in: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.131

<sup>72</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 23

<sup>73</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 9-12

Berührung geht es bei *Six Women Standing In Front Of A White Wall* von 2007 zu. Dabei stehen Frauen vor einer weißen Wand, vom Publikum wie im Museum durch eine Schnur abgetrennt. Außer leiser Musik und zwei Lichtstimmungen gibt es keinen Einsatz von Technik. Außer einem Schild am Rand, das sagt „Please do touch“ gibt es kein Bühnenbild. In dem Moment, in dem die Frauen das Publikum realisieren, beginnen sie langsam, sich in Qualen zu winden und stumme Schreie auszustoßen. Dies dauert so lange, bis jemand aus dem Publikum kommt und sie berührt. Dann finden sie kurz Erlösung.<sup>74</sup>

Spätestens seit den 1990er Jahren ist die Performance eine etablierte Kunstform und die Grenzen zu anderen Künsten lösen sich auf.<sup>75</sup> Dies betrachtet Fischer-Lichte in Bezug auf den Anstieg der Verbreitung der Medien in dieser Zeit:

„Im Zuge der zunehmenden Medialisierung unserer Kultur hat in den neunziger Jahren [...] wieder verstärkt eine Debatte um die besonderen medialen Bedingungen von Theateraufführungen, [...] ihre sogenannte „liveness“ eingesetzt. [...] Ein neuer Gegensatz scheint entstanden zu sein: der zwischen „Live“ Aufführungen<sup>76</sup>, die durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern konstituiert und von der autopoietischen feedback-Schleife erzeugt werden, und medialisierten Aufführungen, bei denen Produktion und Rezeption getrennt voneinander ablaufen. Die feedback-Schleife ist hier außer Kraft gesetzt.“<sup>77</sup>

So kommt es z.B. im Tanz in der Nachfolge Cunninghams zu starken Auseinandersetzungen mit der menschlichen Bewegung in Zusammenhang mit medialer Steuerung sowie (Fremd-) Manipulation. So z.B. in Marie-Cécile Rebers Tanz-Performance *Manipulated Sound Dance* von 2009, bei der der Zuschauer den Einsatz der Musik zeitlich und räumlich steuert und damit die performativen Aktionen der Tänzer auslöst.<sup>78</sup> William Forsythe in der Tradition von Cunningham gliederte den Tanz in mathematisch genaue Abläufe im Raum.<sup>79</sup> Inzwischen stellen er und seine Nachfolger der Forsythe Company nicht nur die zwischenmenschliche Interaktion in den Vordergrund, sondern interagieren immer stärker mit den Medien selbst. Im Choreographischen Objekt *City of Abstracts* von 2001 wurden ausschließlich Besucher abgefilmt und ihre Bewegungen live im Video manipuliert: Dies hatte zur Folge, dass die Betrachtung der veränderten Bewegungsabläufe im Film bei den „realen Besuchern“ wiederum eine Anpassung der realen Bewegungen evozierte.<sup>80</sup> Der Tänzer und

<sup>74</sup> weltweit von der Kritik beachtet: <http://www.nysun.com/arts/blood-gore-tears/61227/>; mehr auf der Homepage des little dove theaters <http://www.myspace.com/littledovetheatreart/blog/534186722>;

<http://www.motherboardproductions.com.au/sixwomen>, persönlich gesehen beim Edinburgh Fringe Festival 2007

<sup>75</sup> zur Annäherung von Theater und Performance in den 1990ern Ästh. 78

<sup>76</sup> Fischer – Lichte versucht hier etwas unscharf den englischen Begriff zu erklären „Der „Live“ Begriff ist in der deutschen Diskussion missverständlich, da er bei uns [...] Fernsehen in „Echtzeit“ meint“, Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 114

<sup>77</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 115

<sup>78</sup> vgl. <http://www.mc-reber.ch/index.php?/project/manipulated-sound-dance/>

<sup>79</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt.*, S.183

<sup>80</sup> Vgl. <http://www.kampnagel.de/index.php?cluster=550504&page=detail>; <http://www.philipbusmann.com/work/city-of-abstracts/>

Choreograph Richard Siegal dagegen stellt in seinem Werk *AS IF Stranger* von 2006 inzwischen sehr stark die Frage nach dem Individuum und Individualität in der Welt der Medien.<sup>81</sup>

Manos Tsangaris agiert zwischen all diesen Formen. Er schafft Szenen mit Ausstellungscharakter und Installationen, die sich bewegen. Er entwirft eine mediale Umwelt, die strukturell auch ohne Medien auskommen würde und zerstückelt die Körperlichkeit des Menschen im Einsatz verschiedenster medialer Formen und Zeitstrukturen. Er erschafft körperliche Nähe zwischen Darstellern und Zuschauern und obwohl es dazwischen immer eine klare Trennung gibt, ist die Aufführung vom Publikum abhängig. Er komponiert den Raum in die Zeit und lässt dabei die Besucher die Zeit durch ihre Bewegung erzeugen. Er sieht den Raum im musikalischen Fluss. Mit *Batsheba. Eat the History!*, seiner Installation Opera bzw. dem Orchester Mäander, überbrückt er die Kluft zwischen Medienaffinität und einer Abkehr von dem alles überwältigenden Diktat des medialen Überflusses. Mit dem räumlich-körperlichen „musikalische(n) Feld“, das Tsangaris entwirft, wird strukturell deutlich, dass Musik „das aktuelle Modell von Schrumpfung der Differenz Vergangenheit und Zukunft auf "Gegenwartsfenster" immer schon quasi synchron vorweggenommen (hat).“<sup>82</sup> Die subtil interaktive Annäherung von Darstellern und Publikum antwortet auf die „Notwendigkeit mehrsensorieller Perzeption“ mit Betonung auf dem „inhärente(n) Zusammenhang zwischen Wahrnehmung, Reflexion, Handeln und Erleben.“<sup>83</sup> Tsangaris erkennt mit dieser Arbeitsweise in *Batsheba. Eat the History!*, den Bedarf der heutigen Gesellschaft an einem Freiraum des Menschen, der erst einmal geschaffen werden muss, um den Einfluss der Medien fühlbar zu machen und in einem geschützten Raum so etwas wie Kontemplation wieder erfahrbar und eine Reflexion unserer Zeit zu erst möglich zu machen. Sein Entwurf vom Zusammenspiel von interaktiver Körperlichkeit und Bewegung nimmt uns die Angst vor dem nur scheinbar ständig neuen „Gegenwartsfenster“ und zeigt uns, was gegen das Verschwinden unserer Zeit<sup>84</sup> allein mit der Bewegung durch die und in der körperlichen Anwesenheit mehrerer Menschen ausgelöst werden kann.

### 1.3 Der Performanz-Begriff und die Wirklichkeitsstiftung

Die „leibliche Ko-Präsenz“ und das beweglich Prozesshafte sind bei Erika Fischer-Lichte Hauptparameter in ihrer Entwicklung des Performanz-Begriffes. Dieser ist angelehnt an Austins Sprechakttheorie an, die postuliert, dass alles, was gesagt wird, also gesprochenes Wort ist, nicht nur Wirklichkeit beschreibt, sondern auch schafft. In seiner Anwendung auf das Theatrale lässt sich Fischer-Lichtes Begriff in drei Kategorien auffächern: Erstens die der Inszenierung, die als performative Hervorbringung der Materialität der Aufführung, die immer auch an ihre Einmaligkeit,

---

<sup>81</sup> Vgl. Produktion betreut und gesehen bei den Bregenzer Festspielen 2011, 05.08.11 und 06.08. 11

<sup>82</sup> Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 7

<sup>83</sup> Vgl. Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst, S. 361

<sup>84</sup> Vgl. dazu Virilio, Paul: *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin 1978, Merve Verlag GmbH., S. 27, sowie S.31

ihr Verschwinden im Entstehen gebunden ist.<sup>85</sup> Zugleich ist die Inszenierung spezifischer Modus der Zeichenverwendung und damit als (In-) Fragestellung nach der Notwendigkeit von Bedeutung<sup>86</sup> zu beschreiben. An Stelle des „Verstehens“<sup>87</sup> einer Aufführung stellt Fischer-Lichte die Hervorbringung von Emergenz. Zweitens die der Wahrnehmung, die sich auf den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und -perspektive sowie den Grad seiner Involviertheit bezieht<sup>88</sup>. Drittens die der Aufführung / Performance selbst als Ereignis in der Zeit, das sich durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern in einer sich ständig erneuernden autopoietischen feedback-Schleife erst konstituiert.<sup>89</sup> Erst im situationsabhängigen wechselseitigen sowie variablen Zusammenspiel aller Komponenten wird die Reichweite der Bedeutung der Begrifflichkeit deutlich. Die Vielschichtigkeit des Begriffs des Performativen muss in dem Rahmen dieser Arbeit auf einige für das Stück im medienwissenschaftlichen Zusammenhang besonders relevante Parameter reduziert werden. Dabei kristallisieren sich herausragend die Modi der Wahrnehmung heraus sowie die Konstitution der Aufführung im Ereignis in simultaner leiblicher Ko-Präsenz der Rezipienten in Zeit und Raum.

In einem medienwissenschaftlichen Ansatz dagegen wird das Performative dem Operativen gegenübergestellt und beschreibt im Gegensatz zu Fischer-Lichtes Prozess des Hervorbringens von Ereignis und Emergenz eher den Prozess der Signalverarbeitung, der auch bei Manos Tsangaris eine besondere Bedeutung einnimmt. In ihrer Fähigkeit die Bedingung für die Möglichkeit von Bedeutung und Sinn gekoppelt an das menschlich-körperliche Bewusstsein zu schaffen, meint die Performativität der Medienwissenschaft eher eine Form des Realitätsbezugs, ihre wirklichkeitsstiftende Qualität steht jedoch nicht im Vordergrund. Der operative Prozess der Signalverarbeitung hingegen ist ein Prozess frei von jeder Semantik und sogar von jedem semiotischen Zusammenhang. Hier steht ein einfacher „rechnerischer“ Prozess der Wahrnehmung, aber auch der Produktion von Signalen im Vordergrund. Bei Tsangaris wäre der operative Code auf die reine Produktion der Reizüberflutung durch den Einsatz technischer Medien mit dem Anspruch dem Rezipienten auf verschiedenen Kanälen „zuzustoßen“<sup>90</sup> sowie auf deren zusätzlich formelle Codierung in der strukturellen Organisation des Stückes anzuwenden. Bei deren operativer Decodierung durch den Rezipienten geht es in erster Linie um die Frequenz und mediale Beschaffenheit der Reize unabhängig vom Kontext des Kunstwerks, und noch nicht um die Qualität der außerkontextuellen Inhalte.

---

<sup>85</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 127 und ...

<sup>86</sup> Ebd. S. 240

<sup>87</sup> Die Aufführung kann nicht verstanden werden, da jeder Versuch einer nachträglichen Reflexion darüber das Medium wechseln muss., Vgl. Ebd. 280

<sup>88</sup> Vgl. ebd., S. 258 ff.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 61

<sup>90</sup> Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Abschnitt XIV, S. 36 ff.



Wogegen das Performative als Prozess körper- und kontextgebunden ist und in sogenannten offenen Horizonten flexibel auf Umwelteindrücke eingeht. Es schließt die Konstitution von Bedeutung auf semiotischer wie semantischer Ebene ein, und führt zudem in Abhängigkeit von Konventionen eines kontextuellen Systems<sup>91</sup> (hier dem Kunstwerk) auch eine soziale Komponente inhärent mit. Hauptaugenmerk liegt im vorliegenden Werk natürlich auf der rekursiven Befragung medialer Inhalte innerhalb der verschiedenen technischen Medien. Indem Tsangaris mit den gezeigten Inhalten in seinem Werk auch auf die inhaltliche Komponente verweist, übt er damit nicht nur Kritik an dem Überfluss medialer Verfügbarkeit sondern auch an gezeigten Inhalten wie beispielsweise Kriegberichterstattung und der Art und Weise wie diese in den Medien aufbereitet werden.

Bei Tsangaris' Batsheba stehen sich somit operative und performative (semiotische, soziale und theatrale) Vorgänge schon im auktorialen Sendeprozess, also in der musiktheatral-medialen Wirklichkeitsab-/nachbildung sowie -konstitution gegenüber und treten gleichermaßen sowohl im performativen als auch operativen Modus in den Wahrnehmungsprozess des Rezipienten ein. Wobei diese Unterscheidung von Sender und Empfänger ein Dualismus ist, den Fischer-Lichte strikt ablehnt<sup>92</sup> und der in Zeiten des Internet längst obsolet ist, werde ich ihn hier der einfacheren Unterscheidbarkeit meines Bezugs dennoch anwenden.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass der Zauber eines wirklichen Moments in Zeiten des ununterbrochenen medialen Einflutens in unsere Lebensumwelt nur durch die Reibung am Operativen entstehen kann. Das Erleben des Zaubers der entzauberten Welt im nämlich performativen Moment kann heute 10 Jahre nach Fischer – Lichte Entwicklung der „Ästhetik des Performativen“ jedoch nur durch eine Symbiose der Performanz – Begriffe aus einem gemeinsamen Begriffsbildung der Theater- und Medienforschung erfasst und beschrieben werden. Zu sehr hat sich unser Verständnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit unentwirrbar verheddert an der Grenze zwischen Mensch und (technischem) Medium.

---

<sup>91</sup> Vgl. Luhmann, Niklas: Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation, S. 27-28

<sup>92</sup> Der Zuschauer unterläuft in der autopoietischen feedback-Schleife einen ständig neuen Transformationsprozess und wird so zum Akteur und Teil der Aufführung. Die Möglichkeit, daß Zuschauer sich weigern teilzunehmen, d.h. auf ihren Status des "Zuschauers" beharren, lässt sie ebenfalls Teil des Schauspiels werden, was sie eigentlich zu verhindern suchen., Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 15

## 2 Den Moment erlebbar machen: Manos Tsangaris` künstlerisch-performative Reaktion auf die Reizüberflutung im Medienzeitalter am Beispiel seiner installation opera *Batsheba. Eat the History!*

### 2.1 Theoretische Einordnung – Manos Tsangaris` Intention in der Welt der Reizüberflutung

Mit Tsangaris installation opera *Batsheba. Eat the History!* liegt ein Netz an Möglichkeiten vor dem Publikum ausgebreitet liegt. Es wird beherrscht von einer Idee der Gleichzeitigkeit, die in dem Sinne auch eine nichtkausale Zeit, eine Medienzeit, simuliert. Denn die hochbeschleunigten, elektronischen Medien, die Kommunikation jenseits von Raum ermöglichen, „verflüssigt“ auch „die im Medium von Sprache und Text grammatisch klar distinguierbaren Zeitdimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ hin zu einer sich kontinuierlich im Vollzug befindenden Gegenwart.<sup>93</sup> Laut Ernst, suspendiere „Technologische Medienzeit (...) den Menschen (zumindest für Momente und Phasen) von der Vorstellung einer rigiden „consecutio temporis“.<sup>94</sup> Außerdem habe „das musikalische Feld“ diese sich ständig vollziehende Gegenwart „immer schon quasi synchron vorweggenommen.“<sup>95</sup> Mit Tsangaris` musikalischer Behandlung des Visuellen, theatral – performativen zusammen mit seiner Thematisierung des Medienalltags vereint er die Ansätze der Theaterwissenschaft und der Medientheorie, so sagt er auch zu *Batsheba. Eat the History!*:

„... für mich stellt sich angesichts des medialen Overkills die Frage, wie sich diese mediale Vielfalt auf dem Musiktheater sinnfällig und kritisch miteinander verbinden lässt. Meines Erachtens ist das mit der klassischen Guckkastenbühne und ihren Bedingungen nur noch bedingt möglich.“<sup>96</sup>

So stehen zudem für Tsangaris immer schon mediale „Wahrnehmungsphänomene als Auslöser des kompositorischen Prozesses“<sup>97</sup> im Mittelgrund: „Seit den siebziger Jahren waren die Schnittstellen, die Gelenke zwischen unterschiedlichen Sprach- und Wahrnehmungssystemen zentraler Untersuchungsgegenstand in meiner Arbeit.“<sup>98</sup> Tsangaris wendet sich von einem rein auf Klang basierenden Kompositionsideal, sogenannter „Musikmusik“<sup>99</sup>, also einer „absolute(n) Folie“<sup>100</sup>, ab. Für Tsangaris ist,

„Musik ist nicht nur das, was klingt. Musik, das sind unterschiedliche Ströme, Sprachmedien, die sich zueinander verhalten, gegenseitig schneiden und in Proportionen setzen. Da gibt's eben eine Lichtmusik

<sup>93</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S.7

<sup>94</sup> Vgl. ebd.

<sup>95</sup> Vgl. ebd.

<sup>96</sup> SWR (Hrsg.): 2009, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>. (Stand 02.11.2011)

<sup>97</sup> Vgl. gleichnamiger Aufsatz: Tsangaris, Manos: Wahrnehmungsphänomene als Auslöser des kompositorischen Prozesses. In: Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, 1997

<sup>98</sup> SWR (Hrsg.): Armin Köhler im Gespräch mit Manos Tsangaris über Drei Räume Theater Suite, Donaueschinger Musiktage 2004; Werke des Jahres 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

<sup>99</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.283

<sup>100</sup> Ebd.

und eine raum-plastische Musik, die gesprochene Sprache, die gesungene Sprache, die projizierte Sprache.“<sup>101</sup>

Denn wir würden mit Klangereignissen im gesellschaftlichen Leben schon genug „[permanent nachgefüttert] ... über den iPod, im Supermarkt, im Film, dann im Kopf.“<sup>102</sup> Dabei achtet auf die „Balance aller beteiligten Mittel“<sup>103</sup> und Tsangaris vergleicht seine Kompositionsweise mit dem Film als „einem mehrschichtigen, komplexen Medium, wo das Ineinanderfügen getrennter Reproduktionsbereiche (...Audio- und Video-Wiedergabe über Lautsprecher, respektive Leinwand oder Monitor) genuin musikalisch ist.“<sup>104</sup> So komponiert Tsangaris viel mehr in Hinblick auf einzelne Ereignisse im Raum und erklärt „Musik ist für mich eine situative Kunst – situativ bedeutet, dass ich so einen Raum, so ein Haus erst einmal wörtlich nehme... die alltäglichen Funktionen ... zu reflektieren“<sup>105</sup>, die dann „im Sinne bewegt wahrgenommener Zeitströme“<sup>106</sup> miteinander verbunden werden.

So wird die Fragestellung nach den Möglichkeiten des Performativen, der medialen Reizüberflutung etwas entgegenzusetzen, auch aus Tsangaris' „Programm“ entwickelt. Denn in seinem Werk nutzt Tsangaris ganz gezielt die Möglichkeiten der Mediengesellschaft. Und mit der multimedialen Aufführungspraxis spielt er auch mit diesen medienbedingten Wahrnehmungskonventionen. So erzeugt er in *Bathseba. Eat the History!* z.B. Reizüberflutung durch multiple audiovisuelle Stimulation in sich ständig verändernden Zuschauerpositionen und -situationen, dabei setzt er Videos, „bewegte Schrift“ in Form von Projektionen, Bildprojektionen aus verschiedenen Projektoren, Instrumentalmusik, Gesang und gesprochene Sprache ein. Zudem sind die Aktionen der Darsteller parallel geschaltet mit diversen akustischen Reizen, die räumlich getrennt stattfinden. Dazu gehört z.B. die individuelle Zuschauer/Zuhörersituation von 1.2 mit der Verwendung von Funk-Kopfhörern zum Verstehen von räumlich entfernt gesprochenen Text. Das szenische Geschehen wird ständig begleitet von einer hochkomplexen musikalischen Verschaltung sowie einer vom Komponisten intendierten Geräuschkulisse durch fallende Objekte oder ähnliches.

Auf der anderen Seite begegnet er der Reizüberflutung mit einer kleinteiligen Aufgliederung des großen Stückes (Teil I) in 5 Miniaturen, wobei sich Teil 1.1 noch einmal zweiteilt. Außerdem ist das Publikum in Kleingruppen von ca. 7 Personen aufgeteilt, was eine individualisierte

<sup>101</sup> Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S.50; sowie Vgl. Tsangaris, Manos: was ist überhaupt eine Frage? – Monolog., In: MusikTexte 91 (2001), S. 60

<sup>102</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.283

<sup>103</sup> Vgl. ebd. S.282

<sup>104</sup> Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt, verschmilzt auch alles“ – Das mediale Theater von Manos Tsangaris., In: MusikTexte 91 (2001), S. 49

<sup>105</sup> Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt, verschmilzt auch alles“ – Das mediale Theater von Manos Tsangaris., In: MusikTexte 91 (2001), S. 49

<sup>106</sup> Vgl. Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 282

Wahrnehmungssituation impliziert. Im betrachteten ersten Teil bewegt das Publikum sich von Station zu Station im Raum und erlebt so einzelne Aspekte wiederholt aus und in mehreren Perspektiven. So setzt Tsangaris einen kleinteiligen Fokus inmitten des Chaos und wendet sich performativ gegen die Reizüberflutung in einer durch Medien bestimmten Umwelt.

## **2.2 „Wiederverzauberung“ kontra Reizüberflutung in der medialisierten Welt mithilfe medialisierter Kunst – Grundaussagen zu Tsangaris` *Batsheba. Eat the History!***

### **2.2.1 Aufbau der installation opera und Rezeptionssituation des Zuschauers**

Manos Tsangaris installation opera *Batsheba. Eat the History!* hat einen dreigeteilten Aufbau. Der erste Teil hat die Struktur eines Stationentheaters. Diese Form wird hier dazu genutzt, einzelne Aspekte der Handlung – der Voyeurismus Davids im Teil 1.5, der Exhibitionismus Batshebas im Teil 1.2, die Kriegsberichterstattung Urias in 1.4, die Rolle des Boten in 1.3 und die medial zersplitterte, vervielfältigte Identität Batshebas 1.1 herauszugreifen und episodisch in den 7minütigen Miniaturen zu beleuchten. Die Ausschnitte werden vom Publikum hintereinander abgelaufen und sind somit innerhalb ihrer Teilstrecke aufeinanderfolgend angeordnet. Dabei geht das Publikum auf zwei Strecken je zwei bzw. drei Stationen ab. Die Musiker sind den jeweiligen Stationen zugeordnet, interagieren allerdings musikalisch auch über weitere, dezentrale, räumlich getrennte Strecken miteinander. Innerhalb ihrer Station befinden sie sich hingegen in unmittelbarer räumlicher Nähe zum Publikum. Der zweite Teil findet in einer Aufführungssituation statt, die ein Galadinner imitiert, indem eine riesige lange Tafel im Zentrum des Raumes als Bühne fungiert und das Publikum recht dicht in zwei Reihen zu beiden Seiten des Tisches sitzt, als wäre es im Grunde Teil des Festes. Die Musiker sitzen auf engstem Raum hinter dem Publikum. Beide Teile haben direkten Bezug zum alttestamentarischen Stoff der badenden Batsheba. Der dritte Teil, namens *Chatroom Murder*, dagegen nimmt nur noch lose Bezug zu den von Manos Tsangaris bearbeiteten zeitlosen Kernfragen zu Gründen und Motiven, Wegen und Auswirkungen bzw. Folgen von Machtmissbrauch. Er konfrontiert das Publikum erneut mit einer anderen Aufführungssituation: Es gibt zwei Bühnen auf gegenüberliegenden Seiten einer zweigeteilten amphitheatral erhöhten Zuschauertribüne. Alle Zuschauer werden in 2 Gruppen geteilt. Die Gruppen platzieren sich auf der Tribüne Rücken an Rücken. Gruppe A blickt frontal auf die eine Bühne, Gruppe B demnach auf die andere. Dieser Aufbau befindet sich in einer großen Halle und ist akustisch völlig durchlässig. Jedes Publikum sieht eine unterschiedliche Handlung vor sich, sowie einen jeweiligen Teil des Orchesters und des Chores. Musikalisch erklingt jedoch durch den nicht abgeschirmten Raum dieselbe Musik, sodass musikalische Ereignisse auf der „B-Seite“ auch Auslöser für szenische oder musikalische Ereignisse auf der „A-Seite“ sein können und umgekehrt.

### 2.2.2 Inhaltliche Schwerpunkte und Parameter

Die Handlung der ersten beiden Teile von Manos Tsangaris' installation opera „Batsheba. Eat the History!“ beruht direkt auf der alttestamentarischen Geschichte von Batsheba, die von König David beim Baden auf einem Dach des Palastes beobachtet wird. Der König will sie daraufhin besitzen und schickt ihr einen Brief, in dem er sie zu sich bestellt, obwohl sie die Ehefrau seines Offiziers Uria ist. Batsheba wiederum gehorcht ihrem Herrscher und sie verbringen eine Nacht miteinander. Im Alten Testament werden weder zur Kommunikation Batshebas mit David noch zur körperlichen Interaktion der beiden Einzelheiten erläutert. Es heißt dazu nur: „Und David sandte Boten hin und ließ sie holen. Und als sie zu ihm kam, wohnte er ihr bei; sie aber hatte sich gerade gereinigt. Und sie kehrte in ihr Haus zurück. Und die Frau ward schwanger und sandte hin und ließ David sagen: Ich bin schwanger geworden.“<sup>107</sup> Tsangaris setzt genau in dieser Lücke an, indem er den Blick auf die auf den ersten Blick weniger augenfälligen Aspekte lenkt. Im ersten Teil der installation opera (Teil 1.1 bis 1.5) stellt er die Handlungen des Badens und Beobachtens selbst in den Vordergrund. Dabei untersucht er die Intimität des Badeaktes sowie deren Inszenierung in einer öffentlichen Situation. Anhand dieser simplen Handlungen untersucht Tsangaris die Auswirkungen der kommunizierten Zeichen. Batsheba als Protagonistin nimmt bei Tsangaris den ersten personellen Parameter ein. Ihre häufig auf der Opferseite angesiedelte Rolle wird infragegestellt durch die Darstellung als „Exhibitionistin“ und wird mehrfach aufgesplittert. Sie existiert sowohl als Opernsängerin als auch als Schauspielerin (1.1, 1.2 und Teil 2).

Die beiden Aufführungen an der Berliner Staatsoper Unter den Linden sowie bei den Donaueschinger Musiktagen 2009 unterschieden sich leicht, auch dies ist Zeugnis der raum- und situationsspezifischen Kompositionsweise Tsangaris' und belegt einmal mehr die Möglichkeiten performativer Aufführungen, auf die Einzigartigkeit real existierender Lebensbedingungen einzugehen. So wird Batsheba in Teil 1.1 zusätzlich von zwei (Berlin) oder sogar vier (Donaueschingen, Originalpartitur) Sängerinnen mit kleinen Instrumentalensembles, sogenannten „Nestern“, dargestellt - in stark abstrahierter Weise ohne Text nur mit einer gesungenen Melodie sowie Geräuschen. In Teil 1.2 werden ihre einzelnen Körperteile abgefilmt und als Close-Ups auf einem Bildschirm in König Davids „Schalt-Zentrum“ gezeigt. Damit hält Tsangaris die Rolle des David, der zweiten personellen Komponente, als voyeurhaften Beobachter Batsheba entgegen. In seinen Funktionen ist er ebenso wie Batsheba in Darsteller und Sänger aufgespalten. Die Figur des David weiß in ihrer königlichen Machtposition die gegebenen Umstände medial für seinen Vorteil zu nutzen: der König überwacht, objektiviert<sup>108</sup> und missbraucht die gelieferten Daten bzw.

---

<sup>107</sup> Altes Testament, 2. Buch Samuel 11.2-11.4 Davids Ehebruch und Blutschuld

<sup>108</sup> Barthes diskutiert den Prozess des „Objekt.Werdens“ durch photographische Bilder in seinem Essay. Barthes, Roland: Camera Lucida., New York 1981, Hill and Wang, S. 10

Informationen seiner Schutzbefohlenen. Besondere Aktualität bekommt dieser Ansatz, indem Tsangaris diese Parameter ganz bewusst in den Kontext der Problematik unseres heutigen Umgangs mit Privatheit und Öffentlichkeit in den Massenmedien (Radio, TV, Zeitung) und dem Internet setzt.

Als dritten, personellen, Parameter wird in *Bathsheba. Eat the History!* die Figur des Uria hinsichtlich sehr ambivalenter Tendenzen untersucht. Dieser befindet sich zum Zeitpunkt des Beischlafes im Krieg für seinen König.<sup>109</sup> Als er zurückkehrt, erfährt er von der Untreue seiner Frau und dem Verrat des Königs. David versucht bei Uria um nachträgliche Erlaubnis oder Vergebung für seinen Ehebruch zu buhlen und gleichzeitig so zu tun, als wäre nie etwas passiert. Diese Aktion ist nur sehr elementar im Alten Testament beschrieben und auch hier gibt es mehr Leerstellen als Erklärungsansätze. Unter anderem wird ein großes Festmahl beschrieben, bei dem David Uria mit exquisiten Speisen und Wein gnädig stimmen will und überreden will, zu Batsheba zurückzukehren, ihn dabei aber auch zu seinem Gehorsam zwingen will<sup>110</sup>. Uria lässt sich nicht darauf ein. Statt einen status quo zu heucheln, degradiert er sich selbst vom „Offizier“ zum einfachen Soldaten und hält sich fortan nur noch bei diesen auf, „legte sich schlafen vor der Tür des Königshauses, wo alle Kriegersleute ... lagen...“<sup>111</sup>. Sein Ehrgefühl sagt ihm, er könne sich in Zeiten des Krieges nicht auf alltägliche Freuden einlassen, während die Truppen jederzeit dem Tod ins Gesicht blicken. David fühlt sich von dieser Ausstellung von Moral bedroht und lässt einen Befehl ergehen, der Uria zurück in den Krieg an die vorderste Front beordert, wo er bald darauf getötet wird<sup>112</sup>. Bei Tsangaris wird Uria einerseits zum Sinnbild für den selbstverschuldet unmündigen modernen Soldaten gemacht, der auch 2009 noch blind dem Befehlshaber gehorchend in einen sinnlosen Krieg zieht. Auf der anderen Seite wird die Frage nach Urias ambivalenter Rolle als tugendhafter Held und tragisches Opfer durch die Willkür des Machthabers aufgeworfen. Ist Uria im ersten Teil (Teil 1.4) nur Kriegsberichterstatte an vorderster Front – er wird hier von fiktiven Journalisten interviewt – behandelt Teil II das Gelage, bei dem David Uria betrunken macht.<sup>113</sup>

Jede Kommunikation Davids ist geprägt von Leerstellen und Störungen mit verheerenden Auswirkungen für die an der Kommunikation beteiligten Individuen. So lässt David nach Batsheba SCHICKEN und sie leistet ihm Folge<sup>114</sup>. Doch durch diesen Akt allein gerät die bestehende Ordnung aus den Fugen. Und so gibt David schließlich auch den Brief mit dem Befehl, in dem sein Tod beschlossen wird, Uria selbst in die Hand. Uria bringt diesen Brief dann seinem Vorgesetzten Joab<sup>115</sup>,

---

<sup>109</sup> AT Sam 2 11.1

<sup>110</sup> AT Sam 2 11.13

<sup>111</sup> AT Sam 2 11.9

<sup>112</sup> AT Sam 2 11.14-11.17

<sup>113</sup> vgl. AT Sam 2 11.13

<sup>114</sup> vgl. AT sam 2 11.3 – 11.5

<sup>115</sup> vgl. AT sam 2 11.14

der ihm Folge leistet und Uria an die vorderste Front stellt<sup>116</sup>. Die Rolle des Nachrichtensendens wird bei Tsangaris zum vierten Parameter. So bezeichnet sich der Bote selbst als den „...Arm des Mächtigen ... [bzw. einen] Mund mit Trägersystem“<sup>117</sup>. Dadurch erhält die herausgearbeitete, jedoch bewusst nicht weiter kategorisierte Figur des Boten -Personifikation eines indifferenten Kanals<sup>118</sup> - eine zentrale Rolle, die auch formal durch die immer wieder aufgegriffene Befragung der Kommunikationssituationen multimedial thematisiert und variiert wird. Der Bote hat sowohl seine alleinige Szene in 1.3 als dass er auch das szenische Verbindungsglied zu 1.2 bildet. Am Ende beider Stücke, die nur gemeinsam beginnen können, läuft er von seinem Platz zur szenischen Situation von 1.2 und beendet die dortige Szene.<sup>119</sup> Zudem benutzt Tsangaris als eine weitere Figur die Kupplerin Betty B., deren Rolle ebenso unkonkret wie die des Boten bleibt. Jedoch ist diese untrennbar mit Batsheba verbunden, überbringt ihr Botschaften, kommentiert und fungiert in der Debatte mit Batsheba in Teil 2 als eine Art Gewissen.<sup>120</sup>

Diese vier Hauptaspekte werden durch ihre multimediale Darstellung aufgesplittert und auf alle Stationen aufgefächert und stellen dadurch die Auswirkungen der Medien selbst kritisch in Frage.

Das Gelage von Teil 2 ist dagegen dramaturgisch so angelegt, dass der in Teil 1 aktiv gehaltenen Zuschauer hier zu einem vorrangig aufs Hören ausgerichtete Wahrnehmen kommen kann. So kommen Klänge und Texte aus allen Ecken des Raumes durch die *hinter* den zwei Publikumsgruppen sitzenden Instrumentalisten. Zudem wird er vom dreidimensionalen Klang der elektronischen Musik umhüllt.<sup>121</sup> Die Darsteller sind in mehreren Ebenen verteilt, dabei (re-)agiert nur der Bote: Er deklamiert Texte während er auf der Tafel umherläuft, er geht und bedient Darsteller und Schauspieler König David an einem Ende der Tafel sowie Uria am anderen Ende.<sup>122</sup> Batsheba, die Figur Betty B., David und Uria interagieren niemals direkt miteinander – die (dysfunktionale) Kommunikation läuft immer über das Medium, den Boten.<sup>123</sup>

Teil 3 behandelt die reale Geschichte einer Internet – Affäre aus den USA und war die Ausgangssituation für die Komposition.<sup>124</sup> Dabei gibt eine verheiratete Frau und Mutter eines 18-

---

<sup>116</sup> vgl. AT sam 2 11.15-11.16

<sup>117</sup> Vgl. Anhang 4.1.2. Libretto

<sup>118</sup> Vgl. Definition des indifferenten aber störbeeinflussten Kanals bei Shannon und Weaver, Vgl. Shannon, Claude E.; Weaver, Warren: Mathematische Grundlage der Informationstheorie.; mehr zur Figur bzw. „Urszene“ des Boten unter medialer Prämisse siehe Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main 2008, Suhrkamp Verlag

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Zur Thematik Kontinuität vs. Brüche, Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 231

<sup>122</sup> Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>123</sup> Im Text der Originalpartitur taucht er hingegen noch nicht auf. Diese Figur hat sich erst im Produktionsprozess herauskristallisiert., Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten, Teil 2

<sup>124</sup> SWR (Hrsg.): Zum Libretto: URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5474908/property=download/nid=5270090/koavvr/tsangaris-libretto-chatroom-murder.pdf> (Stand: 31.10.2011)  
SWR (Hrsg.): zur Hauptseite Batsheba. Eat the History: URL:

jährigen Mädchens sich als ihre eigene Tochter aus und im Chatroom einen vermeintlich 18-jährigen Soldaten kennenlernt. Dieser ist auf dem Weg in den oder kommt gerade aus dem Irakkrieg. Sie verlieben sich obsessiv ineinander. Und schicken sich nicht nur Internetchats, sondern auch Pakete im „realen“ Leben. Dabei kommt heraus, dass der junge Soldat in Wirklichkeit ein 47-jähriger Mann ist, der ebenfalls verheiratet ist - seine reale Ehefrau schreibt einen Brief an die „Affäre“, mit dem sie die Beziehung unterbinden will. Der Avatar der Frau klagt die virtuelle Figur des Mannes an, sie betrogen zu haben, gibt sich jedoch selbst nicht zu erkennen. Sie trennt sich daraufhin von ihm und lernt in ihrer virtuellen Identität einen anderen Mann kennen. Dieser andere Mann wiederum ist im „wahren“ Leben der Kollege des „jungen Soldaten“. Der Neue chattet am Arbeitsplatz mit der Frau und lässt unvorsichtig die Website offen, sodass der erste Liebhaber diese Beziehung entdeckt. Schließlich führt diese Entdeckung über die neue Internetbeziehung zum realen Mord am neuen Liebhaber. Teil 3 greift also die drei Typen der manipulativen Frau, des besitzergreifenden Mannes und des betrogenen Ehemannes sowie das große Thema der dysfunktionalen Kommunikation über mediale Wege verfremdet auf, aber auch die alten, wohl allezeit gültigen großen Themen der Menschheit Liebe, Macht, Verrat, Schuld, Tod, die vor 4000 Jahren und wahrscheinlich auch noch in 4000 Jahren den Menschen beschäftigen werden.

Nach der Definition Wolfgang Ernsts machen wir „Zeiterfahrung auf der "MesoEbene"... mittels Medien; sie vermitteln zwischen der Mikrozeit des Bewusstseins und der Makrozeit namens Geschichte.“<sup>125</sup> Wendet man diese Definition auf Tsangaris' Batsheba an, so könnte man in diesem Falle tatsächlich das Musikalische als Bewegung von Tönen und Bildern in der Zeit, „Musik des Hörens und des Sehens“<sup>126</sup> für einen Augenblick als Medium bezeichnen, denn diese Bewegung ist es, die den historischen Stoff aus dem Alten Testament in die Jetzt-Zeit befördert.

### 2.2.3 Kompositionsprinzipien

Batsheba. Eat The History! Ist schwer einzuordnen. So wird das Werk noch in der Partitur und auch im Programmheft der Staatsoper Berlin „Installation Opera“ genannt. Wogegen in Donaueschingen auch die Titelbezeichnung *Batsheba. Eat The History!, Musiktheaterinstallation / Stationen für Schauspieler, Sänger, Chor und Orchester-Mäander* fällt.<sup>127</sup> Zu den Schwierigkeiten das Werk zu kategorisieren, ist es am besten, den Urheberselbst zu Wort kommen zu lassen:

---

<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5270090/nid=5270090/did=5328082/1u7hl4l/index.html> (Stand: 31.10.2011)

<sup>125</sup> Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 8

<sup>126</sup> SWR (Hrsg.): Armin Köhler im Gespräch mit Manos Tsangaris über Drei Räume Theater Suite, Donaueschinger Musiktage 2004; Werke des Jahres 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

<sup>127</sup> SWR (Hrsg.): 2009, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>. (Stand 02.11.2011), S.1



Es gab verschiedene Versuche, den Entwurf näher zu bezeichnen, wie zum Beispiel „Installation Opera“ oder „Semi Opera“, weil ich in dem Stück nicht nur mit Sängern arbeite, sondern auch mit Schauspielern. Auf jeden Fall findet sich eine sehr merkwürdige sachbezogene Mischung von verschiedenen Herangehensweisen an Musik und Sprache. Das Einzige, was ich mit Sicherheit sagen kann ist, dass es sich bei meinem Entwurf um Musiktheater handelt. Es liegt keine „absolute“ Musik vor, kein Theater-Theater und das Werk ist auch nicht im strengen Sinne als „Oper“ zu bezeichnen. Basis ist die altgriechische Tragödie, in der die Musik ohnehin nichts Losgelöstes war, sondern kontextuell erfunden wurde – Wort, Melos und körperliche Bewegung, sprich Tanz, waren hier zu einer Einheit verschmolzen. Musik im Altgriechischen bedeutet bekanntlich in etwa „Klanggleich des Wortes“.<sup>128</sup>

Das Musiktheater ist nicht erst seit Wagner ein Konglomerat der verschiedenen Künste.<sup>129</sup> Wagners Gesamtkunstwerk will alle Künste auf ihrem neusten technischen Stand vereinen<sup>130</sup>, dazu sein vielzitiertes Satz:

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur“.<sup>131</sup>

Spätestens seit dem 20. Jahrhundert spalten sich die Bezeichnungen performativer Aufführungen auf und mit den neuen technischen Möglichkeiten und Künsten wie Fotografie, Film und Radiotechnologie werden die Künste, die in der Oper zusammenkommen können und sollen, immer mannigfaltiger. Heute sind Integration von Video, Performance, Installation sowie elektronischer Musik kein Novum mehr. Viel interessanter wird dagegen die Art und Weise der Verflechtung der einzelnen Komponenten, die spätestens seit Appia nicht mehr linear erfolgen muss, sondern in netzwerkartiger Form erfolgen kann, in „szenischen Modulen“, die heute eine aktuelle Form der Organisation „komplexer[r], nichtlineare[r] Strukturen gegenwärtiger virtueller Informationsarchitekturen“ sind. Und „Module, als Bausteine, sind per Prinzip in Bewegung.“<sup>132</sup>.

Bei Tsangaris fallen nun diverse Formen der Kunst zusammen, die typisch sind für die Oper. So wird Dichtung in Form eines „konventionellen“ Librettos gesungen und auch gesprochen, aber auch in Schriftform präsentiert. Ihre formale Eingliederung findet jedoch in eher opern-untypischer, z.B.

---

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Gute Übersichten dazu bieten: Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene III: Das 20. Jahrhundert (3 Bände), Verlag Bärenreiter 2000–2006, III.1; Mauser, Siegfried (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen Bd.14: Siegfried Mauser (Hrsg.): Musiktheater im 20. Jahrhundert, Verlag Laaber 2002

<sup>130</sup> Vgl. Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst, München 2010, Wilhelm Fink Verlag, S. 231

<sup>131</sup> Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft, 1849, Kap. 5; zu einer Genese des Gesamtkunstwerkes und einer stärkeren Betrachtung des Wirken Wagners diesbezüglich fehlt in dieser Arbeit leider der Raum, dazu auch das Kapitel „Wagners ästhetische Aufwertung der Aufführung“ in Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst, S. 129-229

<sup>132</sup> Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens: Ohne Fluchtpunkt: >Szenische Module<., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 19

installativer Form statt, so werden auch rein visuelle Komponenten multimedial aufgesplittert. Eine strikte Kategorisierung seines Musiktheaters nach konventionellen Genres findet er daher unpassend.<sup>133</sup> Darüber hinaus fällt es bei Tsangaris' Kompositionsprinzip schwer, die Klangkomposition von der Komposition des Visuellen zu trennen, so sagt er: ... eine Lampe oder zwei Lichtquellen etwa, ein Glas, ein Mensch als Akteur. Das ist wahnsinnig viel, wenn ich damit kompositorisches Denken sicht- und hörbar, erfahrbar und wirksam machen will. [...] Ich versuche immer, die wenigen Elemente in satzbildende Verhältnisse zu setzen und miteinander zu konjugieren. Dieses Ereignis unterteilt sich dann nicht mehr in Sehen und Hören“.<sup>134</sup>

Der Hauptunterschied zur konventionellen Oper besteht in der Aneinanderreihung der Szenen. Kompositorisch besteht der Klangteppich aus einer Vernetzung vieler Module. Es gibt 5 größere formale Einzelmodule zu den jeweiligen Stationen. Man könnte dabei, um bei konventionellerem Vokabular zu bleiben auch von einer Einteilung in Szenen sprechen, die wie bei einer Nummernoper, als in sich abgeschlossene musikalisch-szenische Einheiten existieren. Teilweise sind die Module „fortgeschrieben“, teilweise bestehen sie aus wiederum in Abhängigkeit vom Eintreten des Publikums anzuordnenden kleineren Modulen (1.1 und 1.4 ). Dabei verzweigen sich die musikalischen Einheiten innerhalb dieser Module nochmal in kleinste molekulare Datenmengen (1.1 und 1.4), die durch ihre mehrfach zufälligen Verlinkungen ständiger Rekombination unterliegen. So erinnert die minutiöse Bestimmung der Parameter von Licht, Geräusch, Aktion, Projektion und Elektronik an Techniken der Seriellen Musik.

In diesem Kapitel wird vorrangig die Kompositionstechnik kurz beleuchtet und wird an dieser Stelle vor allem die Notation der visuellen Komponente erläutern.

---

<sup>133</sup> „Ich behelfe mir da seit Jahrzehnten mit Hilfswörtern wie Musiktheater, komponiertes Ereignis, szenische Installation, Konzert-Installation, Musiktheater-Miniatur, plastisches Musiktheater. Aber das sind alles so Worte - keines trifft wirklich zu. Die Nichtdokumentierbarkeit dieser Stücke, die ja evident ist, spiegelt sich auch in der Nichttrefflichkeit bestimmter Begriffe und Wörter. Und ich will nicht als besonders heldenhaft erscheinen an dieser Stelle, aber eins war von vornherein ganz klar. Diese Arbeiten sind jenseits des theatralen Raums nicht dokumentierbar. Vgl. SWR (Hrsg.): 2004 <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html>

<sup>134</sup> Dazu heißt es in dem Gespräch weiter: „...Das ist das plastische Element, wie ich es verstehe. Joseph Beuys hat ja die Musik sinngemäß als die "höchste plastische Kunst" bezeichnet. Das kam nicht von ungefähr. Auch für ihn war wohl dieses plastische Moment, die Formbarkeit, die Identität und das In-eins-Fallen der Mittel, so nenne ich das jetzt mal, absolut wichtig. Und irgendwo verstehe ich mich ja ein bisschen in dieser Tradition“, Vgl. SWR (Hrsg.): 2004 <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html>

Es wird nicht nur jeder einzelne Punkt der Lichtchoreographie auf die Notenwerte abgestimmt.

**Notenbeispiel 1** Die Zeichnungen über der ersten Notenzeile bezeichnen die Lichtchoreographie der Akteurinnen, die hinter den Sängerinnen stehen. Die kleinen Pfeile meinen die Bewegungsrichtung der Lichter. Die Notenwerte in der ersten Zeile bedeutet die Dauer des Lichtes.<sup>135</sup>

<sup>135</sup> Lichtchoreografie Partitur teil 1.1a, S. 5, Vgl. Anhang Noten 4.1.3, Abb. 2; sowie Vgl. auch Lichtchoreographie outdoor; Abb. 3

Auch wird das Auftreten der Bilder und Textfragmente bei der Beamerprojektion zeitlich genau festgelegt.

Uria  
Textproj.

Beam 1

160

1. und juckt es alle das Schwert 3 alle toll mit weissen 4 von deinem Haug 5 so dem 6 wird...

(C) bis in alle Ewigkeit 7 das Schwert nicht 8 nicht lassen von deinem Haug 9 bis in alle Ewigkeit 10 soll...

(C) das Schwert... 11 das Schwert... 12 das Schwert... 13 das Schwert... 14 das Schwert... 15 das Schwert... 16 das Schwert... 17 das Schwert... 18 das Schwert... 19 das Schwert...

Beam 2

160

1. dann 2 wenn er wie diesen führt das Schwert 3 bald diesen bald jenen

2. für das Schwert, denn 3 das Schwert, denn 4 das Schwert, denn 5 das Schwert, denn 6 das Schwert, denn 7 das Schwert, denn 8 das Schwert, denn 9 das Schwert, denn 10 das Schwert, denn

11 das Schwert, denn 12 das Schwert, denn 13 das Schwert, denn 14 das Schwert, denn 15 das Schwert, denn 16 das Schwert, denn 17 das Schwert, denn 18 das Schwert, denn 19 das Schwert, denn

Beam (Caption-1)

160

1. bitte nicht 2 sei nicht schlecht 3 in deinen Augen 4 was es dir 5 nicht leid sein

6 nicht sei schlecht 7 in deinen Augen 8 nicht sei 9 in deinen Augen 10 nicht sei

optional

Notenbeispiel 2 In der Partitur notierter Ablauf der projizierten Texte <sup>136</sup>

7 Satellitenbild → 3 → 4 → 5 → Tankkaster

Zoom (Stufenweise) (sehr schlechte Qualität)

6-8 Einschuss Treffer!

Uria

... Übrigens ein militärischer Begriff: Dann die Formation auflösen und so weiter. Fast könnte man meinen in Formation, die ganze Kompanie in Formation, also im Block formiert. wir sind auf diese Straße ruhig gestellt, Alles hat seine Dann wird Mitteilung gemacht. Ordnung. Alles in Ordnung im Block und so weiter.

B

(Hinter bin Fotografieren immer wieder...)

Proj. Uria

160

1. Wüste 2 Vermummte Wüste 3 natürliche Insektenkörper 4 12 → 13 → 14 5 nicht. Capta die

Uria

... eine Informations... (Und ich bin der Garant systems, ja, und zwar für zu verlässliche gerade weil so Vieles und Wirklichkeit durch die Luft schneit, gebirge wieder...)

B

Aber sie stehen doch sozusagen persönlich gerade für das... was sie überbringen. Sie sind also Teil...

Uria

10 11 12 13 14 15 16

Notenbeispiel 3 In der Partitur notierter Ablauf der Bilder, Text ist in der zweiten Notenzeile eingefügt. Die Notenwerte bedeuten die Dauer des Bildes auf der Leinwand <sup>137</sup>

<sup>136</sup> genauer Text, s. Anhang 4.1.2 Libretto

<sup>137</sup> Bilder und Textfragmente in Partitur 1.4, S. Uria b2

Damit sind Techniken der Aleatorik verknüpft, die besonders sichtbar werden bezüglich des eher zufälligen Zeitpunktes des Eintretens des Publikums und der Behandlung des klanglichen Materials durch die „Herren des Chores“ in Teil 1.5. So sind in Teil 1.5 in den sogenannten Rotunden klanglich-musikalisch Entscheidung, Zufall und Improvisation durch die Musiker vorgesehen.

Die David-Schaltung

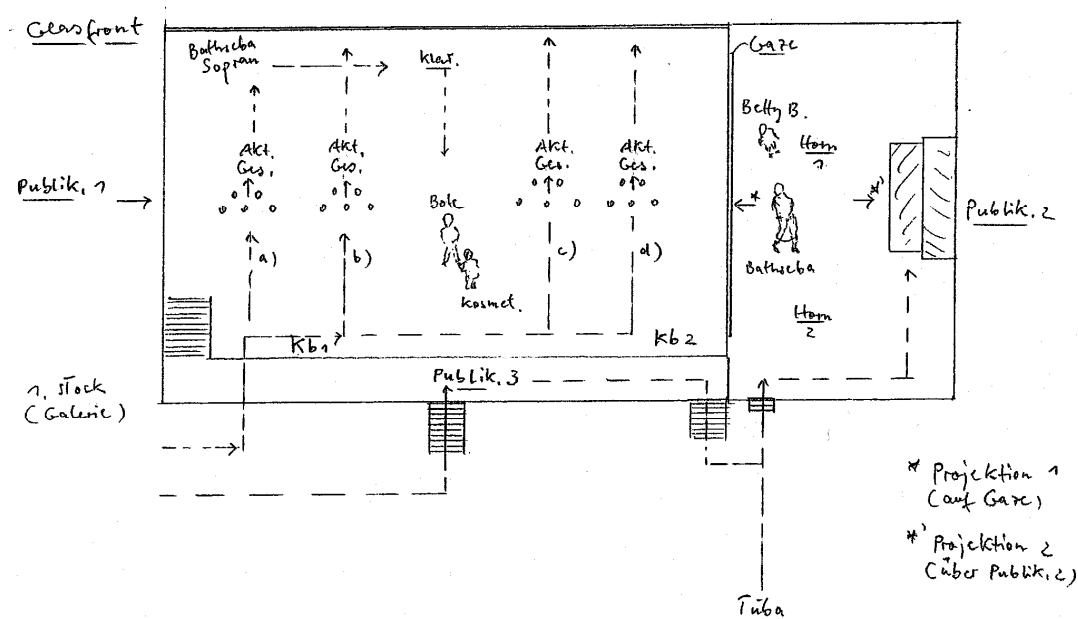
The image shows a handwritten musical score titled "Die David-Schaltung". At the top, there is a diagram with boxes labeled "Chor", "Publ.", "Beamer", and "Lifelines Desktop". Below the diagram, the score is written for multiple parts: (Beam) 1, Video, MC (Mit Ficker), David (sings?), David Tenor (Trumpet), Elektronik (Harde), Sopr., Alt, Ten., Bass, Text-Projekt, and Licht. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also technical notes like "schon bei Einlass des Publikums...", "Schema [1:5 | 4 | 5 | 6 :]", and "Einsingen". The score is written in a mix of 5/4, 4/4, and 6/4 time signatures.

**Notenbeispiel 4** Als Erklärung schreibt Tsangaris: „...innerhalb der großen eckigen Einrahmung, befindet sich eine „Rotunde“ als Material für die Herren des Chores. Sie sind frei im Zeitraster einer metrischen Reihe (5/4, 4/4, 5/4, 6/4) diese kleinen musikalisch-szenischen Elemente der Rotunde – immer auf die 5/4 – Takte einzusetzen. Pausen sind erwünscht.<sup>138</sup>

Die Aneinanderreihung der einzelnen Szenen erfolgt allein durch das sukzessive Ablaufen der Stationen durch den Rezipienten innerhalb der Gruppen. Dabei sind die Module oft räumlich getrennt angeordnet, sind jedoch teilweise zeitlich mit einander verschaltet. Die räumliche Trennung

<sup>138</sup> Vgl. dazu Erklärung der Rotunden für den Chor Partitur 1.5, Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

findet eher durch visuelle Sichtschranken v.a. durch im Raum existierende Türbögen, aber auch durch speziell angefertigte Gazen statt.



**Notenbeispiel 5** Publikum 1 verteilt sich hintereinander in ihren Gruppen in den Bereich der „Punkte“ und schaut in Richtung Glasfront. Publikum 2 sitzt ganz rechts auf einer kleinen Tribüne und sieht Batscheba vor sich, dahinter befindet sich die Gaze, die den Sichtraum zu den „Nestern“ abtrennt. Publikum 3 befindet sich in der zweiten Etage und schaut von dort herunter in Richtung Glasfront, jedoch mit Fokus auf den Boten, der in ihre Richtung schaut. Hier befinden sich die Kopfhörer, die den Klangraum zusätzlich fokussieren.<sup>139</sup>

Akustisch dagegen bleibt der Raum offen, sodass die Klänge, die konzentriert an ihrem Ort produziert werden, doch im gesamten Raum hörbar sind. So laufen auf der akustischen Ebene verschiedene klangliche Ereignisse ab, die in Interaktion miteinander stehen. Die Melodien ergeben dank der modularen Komposition immer neue Harmonien miteinander und bewegen sich in unterschiedlichen polyphonen Figuren miteinander.<sup>140</sup> Alle anderen Teile laufen parallel und simultan ab, sodass das klangliche Material (mit Ausnahme der ersten Gruppen) immer schon gehört worden ist.<sup>141</sup> So taucht beispielsweise an verschiedenen Stellen motivisch das Scheppern von herunterfallendem Metall auf (1.2 und 1.4)<sup>142</sup>, was gerade durch die räumliche Trennung mit dem speziellen Klang ein Erinnern beim Rezipienten auslöst.

<sup>139</sup> Partitur Grundriss 1.1 + 1.2 + 1.3; Anhang Noten 4.1.3, Abb. 1

<sup>140</sup> Siehe Beschreibung Tonmaterial S. 29, Anhang Noten 4.1.3, Abb. 4 und Abb.5

<sup>141</sup> Die erste Gruppe, die hereingeführt wird, erlebt noch Stille – die Musik der einzelnen Teile setzt ja erst mit Ankunft der Publikumsgruppe ein. Spätere Gruppen hingegen, die eintreffen, wenn alle 6 bis 8 Ensemble-Gruppen spielen und dementsprechend viele Publikumsgruppen anwesend sind, erleben eine multiple audiovisuelle Stimulation (Klang, Melodie, gesprochener Text und Schrift, Video, Szene, Bewegungen und Requisiteninteraktion der Darsteller) aus allen Richtungen.

<sup>142</sup> Vgl. Partitur, Anhang Noten 4.1.3 Abb. 6 und Abb. 7

Bei aller medialer Vielfalt jedoch, ist es die klangliche Musik, die durch einfache Tonmaterialgestaltung als ständig variabler Klangteppich die Versatzstücke zusammenhält. Im Gegensatz zum modularen Aufbau sind Instrumentierung und Gesang konventionell gestaltet und besetzt und bilden so ein opern-ähnliches Gerüst, werden jedoch um den instrumentalen Einsatz der Aktionen der Darsteller „in kompositorisch stilisierter Form“<sup>143</sup>, visuellen Elemente und Objekte ergänzt.

So besteht der instrumentale Part in Teil 1.1 a und 1.1 b aus Streichensembles von zwei Violinen und entweder Viola<sup>144</sup> oder Violoncello. Die Instrumentalisten greifen jedoch zudem zu sogenannten Glissandiblechen, die leicht geschüttelt und dem Publikum direkt ans Ohr gehalten werden. Im Gegensatz zu 1.2 und 1.3 beginnt dieser Teil ausschließlich in Abhängigkeit der Anwesenheit des Publikums „im Kanon versetzt“<sup>145</sup>. Visuell komponiert Tsangaris eine „Lichtquellen-Ensemble“ mit hinein.<sup>146</sup> Im gleichen akustischen Raum befinden sich 1.2 und 1.3, deren Instrumentarium sich aus Klarinette in B, einem Horn in F, zwei Kontrabässen<sup>147</sup> und einer Tuba zusammensetzt. Diese beiden Teile erklingen gemeinsam, sind jedoch stark dezentriert angeordnet. So erklingt beispielsweise die Tuba „Lontano, irgendwo hinter dem Publikum 2, im Treppenhaus „versteckt“ und nicht sichtbar, allerdings gut hörbar...“<sup>148</sup> Die Streicher von 1.1 sind immer zu hören. Die Phrasen tauchen jedoch immer versetzt auf. Zusätzlich zur Situation der raumklanglichen Wahrnehmung schafft Tsangaris mit der Verwendung von Kopfhörern der Station 1.2 eine weitere akustische Ebene<sup>149</sup>, die inhaltlich kommentierend und aufklärend eingesetzt ist, die allein durch Technologien möglich wird. Teil 1.4 ist in einen „Bausatz“ aufgeteilt. Während bei 1.4a und 1.4c komplexes Schlagwerk den Klangkörper übernimmt, wird bei 1.4 b gesungen und die Schlagzeuger agieren szenisch. Zusätzlich sind Projektionen, „Lichtstimmen“ sowie Geräusche und Bewegungen an der Kugelbahn-Installation und „Fadenorgel“<sup>150</sup> genau komponiert. In Teil 1.5 schließlich spielt nur eine Trompete „live“, Solos einer Harfe werden entfremdet „live“ als Sample vom Computer abgefahren.<sup>151</sup> Der Fokus des Publikums ist dagegen immer auf den Sängern bzw. Schauspielern, die das Geschehen beherrschen.

Der Gesang des Textes ist technisch eindeutig dem Operngesang zuzuordnen. Im ersten Teil und zweiten Teil ist er direkt den einzelnen Szenen zugeordnet und wird von diegetisch integrierten Solo-Sänger-Darstellern dargeboten<sup>152</sup>: In Teil 1.2 und 1.3 wird Batsheba von einem Solo-Sopran

---

<sup>143</sup> Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>144</sup> Vgl. Partitur 1.1a S. 3; siehe Anhang Noten 4.1.3 Abb. 4

<sup>145</sup> Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Partitur Teil 1.2 und 1.3, S. 16; siehe Anhang Noten 4.1.3 Abb. 5

<sup>148</sup> Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Im dritten Teil stehen die Sänger hingegen außerhalb der Szene, sind also eher konzertant, jedoch nicht in instrumentaler Funktion, ins Orchester integriert. Zudem gibt es einen Chor im ersten und dritten Teil, der jeweils im

dargestellt. In den Teilen 1.1a und 1.1b wird sie von Sängerinnen dupliziert. Die Figur Betty B. existiert in einfacher Form und wird von einer Altistin gesungen<sup>153</sup>; der Uria 1.4 ist Bariton und seine Partner (Bariton, Tenor und Bass)<sup>154</sup>; außerdem der Tenor David 1.5<sup>155</sup>. Die Gesangsparts sind recht schlicht und verwenden wenig „extended vocal techniques“, die auf dem Erzeugen von geräuschähnlichen Klängen mit der menschlichen Stimme beruhen und wie sie für den zeitgenössischen Gesang geläufig sind. Einzig die Batsheba-Double-Sängerinnen arbeiten mit extrem leisen stimmhaften Atemgeräuschen. Dies verzeichnet Tsangaris mit Pfeilen über einer sogenannten Ghost Note<sup>156</sup> „→“ heißt „aspiratorisch“ und „←“ meint „inspiratorisch“.

Das Tonmaterial ist bewusst begrenzt und übersichtlich gehalten, was die Verbindungsebene der raumklanglichen Gestaltung verstärkt. So kann an einigen Stellen ein tonales Zentrum ausgemacht werden. In Teil 1.2 und 1.3 beispielsweise spielt die Klarinette<sup>157</sup> in räumlicher Entfernung zur Sängerin eine sehr ähnliche Linie um die Töne a1, d2, und e2 (T. 45). Während das cis2 im Gesang erklingt, liegt in der Terz das e2 darüber. So entsteht für kurze Zeit ein A-Dur ähnlicher Akkord. Der Kontrabass unterstützt das a in der Wechselnote zu variierend g und h im Kontrabass 1, während der zweite Kontrabass mit dem as und b dagegen reibt.<sup>158</sup> Ähnlich verhält es sich z.B. mit einzelnen Momenten aus 1.1a, die durchaus gleichzeitig erklingen können.<sup>159</sup>

Während man also vom Raumklang allumfassend beschallt wird, werden grenzt die performative Aktion demnach alle anderen Ereignisse für die Dauer des Moduls zeitlich beschränkt aus. Durch die Einschreibung diverser visueller Komponenten in die Partitur hinein, setzt der räumliche Standpunkt den besonderen Fokus auf das Geschehen vor einem. Jedoch nur durch die Anwesenheit oder intendiert/komponiert zufällige Abwesenheit der anderen Klänge und visuellen Komponenten kann die Bedeutung des einzelnen Moduls im großen Werkkomplex vollständig entstehen.<sup>160</sup> Während man also alles parallel hören wird, wird man nie alles sehen.<sup>161</sup> Aus dem Zusammenspiel von Konzentration und Offenheit ergibt sich also ein nicht wiederholbarer Raumklang. Das Nicht-Wiederholbare, Zufällige, Einmalige wird noch einmal potenziert durch das Publikum. So sind einige Komponenten herauszustellen, die dem Genre der konventionellen Oper widersprechen und eher

---

Hintergrund der Szene anwesend und sichtbar ist. Der Gesang des Chores wird zudem in stark fragmentierter, elektronisch verfremdeter Version im zweiten und dritten Teil wiedergegeben.

<sup>153</sup> Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Ghost Note, ohne Tonangabe, nur der Notenwert ist angegeben,

<sup>157</sup> Sie ist in der Partitur klingend notiert

<sup>158</sup> Partitur Teil 1.2 und 1.3, S. 16; siehe Anhang Noten 4.1.3 Abb. 5

<sup>159</sup> Vgl. Partitur 1.1a S. 3; siehe Anhang Noten 4.1.3 Abb. 4

<sup>160</sup> Im Sinne der strukturalistischen Annahme, dass Zeichen immer nur in der Differenz zueinander Bedeutung erzeugen, nie durch den Bezug auf ein abwesendes Gemeintes. Das Gemeinte ist immer nur als Spur anwesend, würde dieser Aspekt einen fruchtbaren Ansatz geben, eine poststrukturalistische Debatte zu Derridas Différance zu führen. Dies kann hier jedoch leider nicht weiter ausgebreitet werden.

<sup>161</sup> Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten



den experimentellen, installativen Charakter des Stückes bestimmen. Mit seiner Betonung des experimentellen Aufbaus kann die installation opera „in der Nachfolge des Brechtschen Theaters“<sup>162</sup> dem postdramatischen Theater zugerechnet werden<sup>163</sup>. So geschieht die Gestaltung der Figuren durch die systematische Festlegung all ihrer vokalen sowie körperlichen Äußerungen auf rein mechanischer Ebene. Zwar transformiert die Musik gemeinsam mit dem Einsatz der unterschiedlichen medialen Formen den alttestamentarischen Text ins Medienzeitalter, doch wird mit ihr kein Gefühl oder eine Identifikation mit den Figuren evoziert. Stattdessen ist die Aufmerksamkeit des Rezipienten eher auf die medialen Elemente und die Verbindungsstruktur gerichtet.

#### 2.2.4 Formale Aspekte: Benutzung und Verschaltung der Medien

*Bathsheba. Eat the History!* reflektiert besonders eindringlich die Benutzung der unterschiedlichsten Formen moderner audiovisueller Medien. Besonders im ersten und dritten Teil ist eine solche Art der Medienreflexion in Form der verwendeten formellen Mittel strukturgebend und auch inhaltlich relevant. Die Analyse hier wird sich, wie schon erwähnt, in erster Linie auf Teil 1 beziehen:

1. Auf dem Weg durch alle Stationen sind an strategisch wichtigen Punkten Beamer-Projektionen mit Textfragmenten in einfacher PowerPoint-Präsentation verteilt. Versatzstücke des einen Textes tauchen an anderer Stelle wieder auf.

Strecke X

2. In Teil 1.1 (Nester) spielen Akteure mit kleinen Taschenlampen eine Choreographie aus Lichtpunkten vor auch die jeweilige Sängerin hantiert mit ähnlichen kleinen Lampen, mit denen sie einzelne Bereiche ihres Gesichts beleuchtet und so spotlightartig hervorhebt, herausstellt und damit auch abtrennt vom unbeleuchteten Körper. In ähnlicher Art und Weise finden sich diese Handlungen auch in Teil 1.2 wieder. In der Original-Komposition für Donaueschingen findet hinter dieser Lichtchoreographie im abgeschlossenen Raum noch eine weitere Lichtaktion outdoor statt<sup>164</sup>. Die Glasfassade hinter Sängerinnen und AkteurInnen ermöglicht die Sicht nach draußen. Verschieden große Lichtobjekte bewegen sich unterschiedlich schnell auf x- y- und z-Achse des räumlichen Koordinatensystems. Auf einem weit entfernten Turm befindet sich eine weitere Lampe, die in bestimmten Abständen blickt. So werden diese Lichtobjekte sehr bewusst auf verschiedenen Raumebenen

---

<sup>162</sup> Vgl. Hiekel, Jörn Peter: Erhellende Passagen – Zum Stationentheater von Manos Tsangaris., In: Musik und Ästhetik 13 (52), Oktober 2009, S. 57

<sup>163</sup> Vgl. ebd. 50, Vgl. zitiert nach Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999

<sup>164</sup> Vgl. siehe Anhang Noten 4.1.3, Abb. 2

eingesetzt, bekommen durch die Entfernungen jedoch ungefähr die gleiche Größe, sodass die räumlichen Dimensionen zu verschwinden scheinen.<sup>165</sup> (Nähe und Distanz)

3. In Teil 1.2 (Treppenhaus/ Bühne) sind diverse Kameras auf Batsheba gerichtet, einerseits sind es pseudo-versteckte Überwachungskameras hinter und vor der sich räkelnden Schauspielerin Batsheba; andererseits gibt es einen Kameramann, der sie mit seiner Handkamera ihren Körper abfährt, ihn quasi close-up abtastet. Zudem filmt Batsheba sich in aufreizender Manier mit einer kleinen Digitalkamera selbst.<sup>166</sup> (Thematisierung der „totalen Überwachung“ und des Machtpotentials durch Medien in Verbindung mit Teil 1.5 Davidschaltung)
4. Teil 1.2 findet auf gleicher räumlicher Ebene wie Teil 1.1 statt, ist jedoch musikalisch mit Teil 1.3 verknüpft. Allein, das Publikum befindet sich auf einer Gallerie, von der es auf die szenische Situation von oben herabschaut wie aus der Vogelperspektive. Die Schauspielerin (Figur des Boten) liegt entspannt in ihrer Liege und spricht leise einen halb englischen, halb deutschen Text. Sie trägt ein Headset und über ein Funk-Mikrofon wird diese Textinformation an kleine Kopfhörer gesendet, die sich das Publikum an dieser Station ins Ohr steckt.<sup>167</sup> (Distanz und Nähe)

#### Strecke Y

5. Teil 1.4<sup>168</sup> ist der Beginn der Strecke Y und ist kompositorisch zusammen mit Teil 1.5 konzipiert.<sup>169</sup> Uria befindet sich hier in einer Situation der Kriegsberichterstattung. Er wird von Journalisten zu seinen Erfahrungen an der Front befragt. Er findet sich in einem Kreuzfeuer aus Handkamera-Blitzlichtern wieder (Sensationslust und Voyeurismus). Parallel laufen typische Kriegsbilder auf einer Leinwand ab, die man aus den Nachrichten kennt. Sie stehen alle in mehr oder minder losem Bezug zum Irakkonflikt. (Spiel mit der Macht der Bilder)<sup>170</sup> zudem laufen auf ...-Projektoren andere Bilder. Auch Dias werden an die Wände geworfen. Eine Installation, bestehend aus Elektrokabeln, Rohren, Licht, Elektroschrott und Kugeln wird am Schluss performativ in Gang gesetzt und erinnert mit der Bedienung der Elemente an einen Bausatz für Bomben o.ä. Durch eine unerwartete Mechanik setzt sich ein

<sup>165</sup> Vgl. siehe Anhang Noten 4.1.3 Abb. 1 und Abb. 2, Zum Verschwinden des Raumes, siehe auch Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers, S. 44 sowie Vgl. Postman, Neil: Das Technopol, S.77, Vgl. dazu auch McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle – Understanding Media', S. 301

<sup>166</sup> Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Vgl. Anhang 4.1.3 Abb.

<sup>169</sup> Partitur: Sonderfall Berlin: Dort setzte sich Weg X folgendermaßen zusammen: Teil 1.1. (Nester), dann Uria, dann David. Wogegen David klanglich abgeschirmt war und Urias Musik in allen anderen Teilen zu hören war, was musikalisch nicht störend, sondern eher bereichernd war und als Merkmal der modularen Kompositionsweise zu betrachten wäre.

<sup>170</sup> Vgl. Illies, Florian: Die Macht der Bilder in Die Zeit 17.03.2011, Nr. 12

Pendel an der Decke in Bewegung und schwingt bedrohlich nah über dem Publikum (bekannte Bilder, interaktiver Bezug).

6. Teil 1.5 hat den Titel „Davidschaltung“ und schließt im „Parcours“ an den Teil 1.4 „Uria“ an. Es gibt einen Sänger, eine Trompete und einen „MC“, „Master of Ceremony“, der an Mischpult und Laptop sitzt und in genauer Befolgung der Partitur die Video-Projektionen<sup>171</sup> sowie die Bewegung verschiedener installativer Komponenten auslöst.<sup>172</sup>

Der oben beschriebene Einsatz der unterschiedlichen Medien hebt folgende inhaltliche Themenschwerpunkte in der Medienanalyse besonders hervor:

Die Massenmedien als Machtinstrument durch gezielte Berichterstattung beispielsweise von Kriegen und Katastrophen und hier auch den Einfluss der Bilder<sup>173</sup>, die Gefahr der totalen Überwachung durch den Machthaber, die Fragmentierung des Textes als Sinnbild der Sinnentleerung, die fragmentierten Videobilder der Batsheba thematisiert die Zerhackung des Ich, die verschiedenen Formen des Voyeurismus sowie des Exhibitionismus der Batsheba, und im Zusammenhang von Nähe und Distanz zwischen Menschen die Thematisierung von Privatheit und Öffentlichkeit in der Gegenüberstellung des realen Lebens im Alten Testament und dem virtuellen Leben durch Kameras. Das Zusammenspiel von Inhalt, Struktur und den medialen Reize zwischen Ordnung und Überflutung lassen folgende Untersuchungsschwerpunkte herauskristallisieren: 1. die dezentrale Anordnung der einzelnen Szenen/ Module, 2. Der Bewegungsaspekt des Publikums, 3. Die Verschaltung visueller Medien als räumliche Objektinstallation, 4. Die Objekte als installative Anordnung selbst<sup>174</sup>. 5. Die visuelle Komposition von menschlichen und technisch-medialen Bewegungsmustern.

## **2.3 Erzeugung der Reizüberflutung durch Zersplitterung im Kontext des Prozesshaften**

### **2.3.1 Zersplitterung und Medien**

Die analysierende Darstellung der heutigen Medien und ihrer instantanen Omnipräsenz im ersten Teil dieser Arbeit lässt einige Aspekte erkennen, die für das Erfassen und Verstehen der Situation, in der sich der Mensch heute befindet, nämlich einer Umwelt, die nur aus Medium besteht, von besonderer Bedeutung sind. Zudem gilt als neurologische Grundlage bewiesen, dass neuronale Pfade, also ihre synaptischen Verbindungen, veränderbar sind. Je nach Häufigkeit der Ausführung einer Handlung oder Vorstellung wächst oder sinkt die Anzahl an Verbindungen und wird so fester

<sup>171</sup> Zur näheren Charakteristik der Figur Davids und den Video-Projektionen im Notenbild vgl. Partitur Teil 1.5, S. D5-D6, s. Anhang 4.1.3 Noten, Abb. 9 und 10

<sup>172</sup> Beispielsweise ein sogenanntes „Dreh-Chime“, das wie ein Kronleuchter von der Decke hängt und sich dreht, Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>173</sup> zu den starken Auswirkungen der Bilder in den Medien Vgl. Illies, Florian: Die Macht der Bilder in Die Zeit 17.03.2011, Nr.12

<sup>174</sup> Siehe exemplarisch die Beschreibung der Kugelbahn/ Fadenorgel, Vgl. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten;; Anhang 4.1.3 Noten Abb 7.; Anhang 4.2 Exkurs – Ein Szenario

oder dünner. Das heißt, Übung macht tatsächlich den Meister und alles, was wir nicht tun, hat ebenso Auswirkungen auf unsere neuronalen Strukturen und damit unser tatsächlichen und realen Fähigkeiten und Verhaltensweisen.<sup>175</sup> Von dieser Prämisse ausgehend, spielt die Struktur von Manos Tsangaris' *Batsheba. Eat the History!* spielt mit Erinnerung und Vergessen im Netz<sup>176</sup> – es passiert im Ver-Laufe des Stückes so viel gleichzeitig, dass sich empfangene Informationen gar nicht verarbeiten lassen. Stattdessen werden sie überlagert von der Vielzahl der Reize. Die Menge und komplexe Verschränkung dieser Elemente innerhalb der Narration werfen die Frage nach der Wahrnehmbarkeit unserer Welt auf. Ich untersuche dabei: 1. auf welche Weisen Manos Tsangaris diese mediale Umwelt in seiner installation opera erzeugt, 2. welcher Einzelaspekt durch die Verwendung jenes Mittels besonders in den Fokus rückt und 3. auf welche Art die künstlerische Thematisierung und Rekontextualisierung diesem Einzelaspekt etwas entgegensetzt.

Ein überbordendes, überforderndes, überflutendes Gesamtbild ist es, mit dem Tsangaris das Publikum konfrontiert. So wird rein strukturell die Form des Stationentheaters hier dazu genutzt, einzelne Aspekte der Handlung in Fragmente aufzusplittern. So laufen alle Szenen, Video, Szene, Bewegungen und Requisiteninteraktion der Darsteller wie oben beschrieben zeitlich verschoben simultan, also in ständiger Rekombination ab. Zudem erleben die Zuschauer zu der großen Diversität an visuellen Eindrücken eine hochgradig komplexe multiple akustische Stimulation (Klang, Melodie, gesprochener Text) aus allen Richtungen.<sup>177</sup> Die erste Gruppe, die hereingeführt wird, erlebt noch Stille – die Musik der einzelnen Teile setzt ja erst mit Ankunft der Publikumsgruppe ein. Spätere Gruppen hingegen treffen ein, wenn alle Ensemble-Gruppen spielen und dementsprechend viele Publikumsgruppen anwesend sind.

Zu diesen Reizen auf formaler Ebene, die das Publikum unmittelbar operativ aufnehmen muss, kommt der inhaltlich der komplex strukturierte Aufbau hinzu, dessen Erfassen und Verstehen eine komplexere Denkleistung auf performativer Ebene herausfordert.<sup>178</sup> Ein linearer Handlungsstrang ist dabei nicht zu finden.<sup>179</sup> Stattdessen werden die 7minütigen Miniaturen vom Publikum

---

<sup>175</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 24

<sup>176</sup> Vgl. Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S. 279

<sup>177</sup> Mehr zur Untersuchung der Modularisierung, Vgl. Zinsmeister, Annett: *Modularisierung von Raum und Bewegung als ästhetisches Programm.*, In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S. 77; sowie die Anmerkung, *performatives Konzept bei Appia löse starre Bilder ab*, Vgl. Wiens, Birgit: *Kreatives Licht*. In Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S. 226

<sup>178</sup> Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 214, sowie S. 221

<sup>179</sup> Kritiker scheinen sich uneins, Patrick hahn schreibt im *bad blog of musick der neue musikzeitung*: „... in der Dramaturgie des Stationentheaters von Manos Tsangaris [scheint] eine Möglichkeit des Erzählens auf, die sich von linearen Mustern weit entfernt und zugleich die Option auf eine Geschichte erhält.“, Hahn, Patrick: *stückchen und schlange.*, 17.10.2009, URL: <http://blogs.nmz.de/badblog/2009/10/17/stueckchen-und-schlange/> (Stand: 01.11.2011)

Dagegen in der *taz*: *Was man Tsangaris aber übelnehmen muss, ist, dass er glaubte, eine große Oper schreiben zu müssen, dass er sich dazu herabgelassen hat, eine Geschichte in bravster Linearität zu erzählen*, Vgl. Gottstein, Björn: *Durchs Orchester spazieren*. In: *taz – die tageszeitung*, 20.10.2009; URL: <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F10%2F20%2Fa0026&cHash=a5e5658fff>

hintereinander abgelaufen. Somit sind sie zwar innerhalb ihrer Teilstrecke aufeinanderfolgend angeordnet, folgen jedoch nicht einer theatralen Kausalität oder einer Notwendigkeit<sup>180</sup>. Im Gegensatz zu konventionelleren Narrationsformen wie Erzählungen, Film und Filmschnitt oder Oper sieht und hört der Zuschauer bei Tsangaris auf dem Weg, den er gehen muss, immer wieder Textstücke<sup>181</sup>, Lichtmuster<sup>182</sup> oder Bewegungsabläufe, die sich auf vorangegangene oder nachfolgende Ereignisse beziehen. Bei Tsangaris bekommt schließlich jedes Element den Charakter einzelner, ungeordneter Filmschnitte<sup>183</sup>, die aktiv wie Puzzleteile zusammengesetzt werden müssen, damit sie verstanden werden können.<sup>184</sup>

Die Reizüberflutung durch die Kleinteiligkeit der Informationen ist nur ein Aspekt der Technik der Fragmentierung. Die Zersplitterung hat bei Tsangaris zudem Referenzen zu den außermusikalischen, handlungsexternen, also „realen“ Implikationen, die die mediale Zersplitterung implizit für den Menschen bedeutet.<sup>185</sup> Dies wird beispielsweise deutlich, indem Tsangaris Einzelbilder der realen Batsheba (Teil 1.2) im close-up *kehren unendlich vergrößert im neuen Medium bei David wieder*. fern ihres Zusammenhangs in Teil 1.5 auf der großen Leinwand Davids zeigt<sup>186</sup>. Störbilder, die dort im Ablauf des Videos eingebaut sind, verweisen auf die Beliebigkeit und Nivellierung der Inhalte in Massenmedien wie Radio und Fernsehen. Überdies die multimediale Erzählweise Tsangaris' weist in ihrer Dualität aus der Summe der Gleichzeitigkeit kleinster Partikel und der streng selektierten Ausrichtung des Fokus auf die Unvollständigkeit<sup>187</sup> aller Informationen selbst im allzeit umfassend instantan informierten Medienzeitalter hin. Nicholas Carr formuliert das so:

„... Die Online-Suche [führt] zur Zerstückelung von im Internet veröffentlichten Werken. Häufig lenkt eine Suchmaschine unser Augenmerk auf einen bestimmten Textausschnitt, ein paar Worte oder Sätze,

<sup>180</sup> Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliografisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994, reclam, Kap. 9, 1451a36–38; Vgl. dazu auch Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 1786, Bd. 2, S. 137-138

<sup>181</sup> Bsp. 1.2 und 1.3: Beamer Text: OUTLOOK [...] AHA MEMORY DEFAULT IDENTITIES DEFAULT MEMORY AHA ...“ Dieser Text wird in Teil 1.5 Davidschaltung von der Figur des MC rhythmisch gesprochen, während er am Computer sitzt und Befehle eingibt., Vgl. Anhang 4.1.2 Libretto

<sup>182</sup> Zur Thematik Dehierarchisierung der Elemente und Licht, Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 234

<sup>183</sup> Dazu siehe auch: „Analog zur Frage, ob und wie ein Orchester individuell autonom Musik machen kann, stellt Tsangaris die Frage: ob und wie es möglich sei, noch zu erzählen. Denn ob Literatur, Theater, Film und Tanz: Das Narrative, die lineare Entfaltung eines Vorgangs in Raum und Zeit, ist schon lange zum Problem geworden. Zumal Tsangaris von einer mythischen Sex-and-Crime-Kolportage ausgeht: der schönen Bathseba im Bade, begehrt von König David, der deren Ehemann umkommen läßt.“, Vgl. Koch, Gerhard R.: Versuchsanordnungen – mehrdimensional. I: nmz neue musikzeitung, 58 (11/09; URL: <http://www.nmz.de/artikel/versuchsanordnungen-mehrdimensional>. (Stand: 01.11.2011)

; Zudem beschreibt Tsangaris selbst: „... eine Art filmischer Prozess im mehrdimensionalen Raum, wobei die physische Präsenz und örtliche Bestimmung des Einzelnen als Voraussetzung mitkomponiert wird.“, Vgl. SWR (Hrsg.): 2004, <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjqznp/index.html>; dazu auch: Wiens, Birgit: Kreatives Licht., S. 230-231 und

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 29

<sup>184</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 106-107

<sup>185</sup> Barthes vergleicht den Prozess der Aufsplitterung insbesondere bezüglich der Fotografie als „surgical operation“, Vgl. Barthes, Roland: Camera Lucida., S. 13

<sup>186</sup> Verweist damit auf die reale Abwesenheit! Vgl. Wiens, Birgit: Kreatives Licht. In Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt, S.242

<sup>187</sup> Carr, Nicholas: The Shallows, S. 91

die für das im Augenblick Gesuchte besonders relevant sind. Der Anreiz, das ... Werk ganz zu lesen, bleibt (...) gering.“<sup>188</sup>.

Darüber hinaus wird durch die fragmentierte Darstellung Batshebas die moderne Fragmentierung des intentionalen Subjekts in den postmodernen Medien thematisiert. So meint Jean-François Lyotard, dem Menschen entgleite „seine (angebliche) Identität als ‘menschliches Wesen’... [Die] Vorstellungen, die das unmittelbare Gefühl einer Identität des Menschen nähren, [sind] schwächer geworden. Nämlich: Erfahrung, Gedächtnis, Arbeit, Autonomie (oder Freiheit), ...“<sup>189</sup>. ZITAT BOTE: „der sie schon mit seinen Bildern zerteilt hat und neu für sich wieder zusammengesetzt“ und in der Projektion: „Ich sehe, Wie mich aufteilt Unter sich Meine Gliedmaßen, In eine andere Reihenfolge bringt..“<sup>190</sup> Bei Tsangaris spielen dabei sowohl die inhaltliche als auch die formale Ebene eine wichtige Rolle. Auf der inhaltlichen Seite wird man die Batsheba erst in all ihren Facetten gesehen haben, wenn man tatsächlich jede einzelne Miniatur gesehen hat. So wird z.B. die Distanz des medialen Bildes der Batsheba (1.5 David) von ihrer realen Verkörperung (1.2) deutlich und durch das Filmische wird klar, dass der Mensch in Entfernung zu den ihm eigenen Fähigkeiten gerät. So ist hier die Sprache nur im realen anwesend, im medialen Bild jedoch nicht- die Sprache ist vom Körper entkoppelt<sup>191</sup>. Das Subjekt gerät hier in eine prekären Lage. Carr postuliert noch im Anschluss an McLuhan, wir würden, indem wir in sozialen Netzwerken unser Leben archivieren, multitasken statt nachzudenken, nur noch googlen und nicht mehr wissen, unser Gedächtnis ins Internet auslagern. Mit den durch mangelnden Gebrauch schwächer werdenden Verbindungen im Gehirn, die im Prozess der Erinnerungen gebildet werden, und aus denen sich Erinnerung auch konstituiert, „lagern wir [...] sogar unsere Identität aus“.<sup>192</sup> Treffen diese neurologischen Befunde zu ergeben sich philosophisch Probleme, das „nachmoderne“ Subjekt in seiner medialen Zerstückelung zu erfassen. Während Foucault noch von einem sich prozesshaft, beweglich und kreativ zusammensetzenden Subjekt ausgeht<sup>193</sup>, betrachtet Martina Leeker mit Bezug auf Sybille Krämer ein Subjekt, dem die Maschinen das Menschsein schon durch die Maschinen abgesprochen wurde<sup>194</sup>. So beschreibt sie im theatralen

---

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Vgl. Bruder, Klaus-Jürgen: URL: [http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder\\_pomo\\_subjekt.htm](http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm), ((Stand: 04.11.2011)

<sup>190</sup> Anhang 4.1.2 Libretto; Birgit Wiens untersucht zu dieser hier angedeuteten Thematik den „Sehvorgang und die Bildwerdung“ bezüglich des Subjekts in Anlehnung an Lacan und Merleau-Ponty und sagt, „das Seh-Begehren“ gehe „vom Subjekt aus[...], kreuzt sich mit dem Angeblicktwerden [und macht] das Subjekt selbst zum Objekt“. Dies entspanne ein „Feld, in dem sich Sehen und Gesehenwerden in Form von Lichtfäden entspinnt.“ Vgl. Wiens, Birgit: Kreatives Licht. In Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt, S.232

<sup>191</sup> Ebd. S. 223 f.

<sup>192</sup> Carr, Nicholas: Wer bin ich, wenn ich online bin... - ... und was macht mein Gehirn so lange?., New York 2010, deutschsprachige Ausgabe München 2010, S. 305-306

<sup>193</sup> Dazu u.a. Vgl. Seifert, Anja: Körper, Maschine, Tod; 40-42; sowie Foucault, Michel: Subjekt und Macht, in: Michel Foucault: Analytik der Macht. Frankfurt am Main 2005

<sup>194</sup> Vgl. Betrachtungen der Kittlerschen Medientheorie in Leschke, Rainer: S. 291; sowie Krämer, Sybille: Friedrich Kittler. In: Lagaay, Alice (Hg.): Medientheorien., S. 217; Leeker, Martina: Nachmoderne Performativität, S. 245

Umgang mit den Medien einerseits Erfahrungsebenen, die nur mithilfe von Technologien überhaupt möglich werden auf der einen und Strukturen, die die Wirkungsweise der Medien offenlegen.<sup>195</sup> Tsangaris nutzt genau diese Strategien bei Batsheba, indem er multimedial unzählige Erzählebenen aufspalten und auffächern kann wie es ohne Medieneinsatz nicht ginge und dadurch schon die Wirkung in der medialen Reizüberflutung veranschaulicht. Dabei verfolgt er mehrere szenische Prämissen so verzichtet er auf reine Dekoration, es gibt bei ihm kein „als ob“<sup>196</sup>, stattdessen sind alle technischen Requisiten und Ausstattungselemente auch tatsächlich funktionell in Gebrauch. Mit der „realen“ und medialen Aufspaltung Batshebas, kommentiert vom Boten, erzeugt Tsangaris eine befremdliche Sicht auf das Subjekt. So kann sich der Mensch nun nicht mehr als „durch Technik erzeugte[s]“ wahrnehmen. Stattdessen verabschiedet Leeker ein „Anthropologisches“ und sieht „das Gewohnte“ als Bezugsgröße des Menschen, das durch die mediale Bearbeitung fremd wird. Und dieses Befremden stellt nicht nur technische sondern genauso menschliche Interfaces als Zugang zu Welt infrage.<sup>197</sup> So zeigt die Figur Batsheba auf vielschichtige Weise eine Personifikation des von sich selbst fremd gewordenen Subjekts und die installation opera offenbart mit der reizüberflutenden Anordnung der simultan erzeugten medialen und performativen Bilder und Szenen das „Sich-Fremd-Werden“ im Prozess.<sup>198</sup> Neue Bilder<sup>199</sup> überlagern die alten und die Medien und die eingesetzte Elektronik (Licht, Kabel) sind dabei ganz klar Träger der Ablenkung. Ohne die unterschiedlich gearteten Reizquellen wäre man nicht in der Lage die unterschiedlichen Wahrnehmungs-Kanäle des Menschen anzusprechen. Die Gleichzeitigkeit der Ebenen lässt Reiz und feedback instantan werden.<sup>200</sup> Damit ist eine Reizsituation ähnlich des Wahrnehmens von Internet-Inhalten erreicht.

---

<sup>195</sup> Leeker, Martina: Nachmoderne Performativität, S. 249-250

<sup>196</sup> Vgl. Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt, S.283

<sup>197</sup> Leeker, Martina: Nachmoderne Performativität, S. 249-250

<sup>198</sup> Eine ausführlichere Diskussion muss hier leider aus Platzgründen unterbleiben, siehe aber Vgl. Seifert, Anja: Körper, Maschine, Tod: Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden 2004, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 40-44; sowie Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts: Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Berlin 1998, Suhrkamp.

<sup>199</sup> So beschreibt Birgit Wiens nach Krüger und Barthes die Bildlichkeit „als mediale Struktur“ und „ästhetisches Ereignis“ [...]das sich [...] durch Überlagern Bedeutung entfaltet.“, Vgl. Wiens, Birgit: Kreatives Licht, S.241, Zu Themen wie Wahrheit der Bilder, Inflation der Bilder und deren beschleunigte Zirkulation, Vgl. ebd. S.242; Mit Bezug zu McLuhan und dem Videokünstler Bill Viola beschreibt Ernst das „elektronische Bild“ näherstehend „zur musikalischen Prozessualität [...] als der visuellen.“, Vgl. Ernst, Wolfgang: Takt und Taktilität, S. 170-171

<sup>200</sup> vgl. dazu Ernst, Wolfgang: Takt und taktilität – Akustik als privilegierter Kanal zeitkritischer Medienprozesse. In: De Kerckhove, Leeker, Martina, Schmidt, Kerstin (Hg.): McLuhan neu lesen – Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2008, transcript, S. 178

### 2.3.2 Medien und Zersplitterung

Tsangaris spiegelt die szenisch inszenierte Zersplitterung mit einer Vernetzung in der Aufteilung des Inhalts in kleinen Bruchstücken auf verschiedenste technische medialen Formen wieder. Dazu bemerkt er: „Es gab ein derartiges Accelerando in den Medien, in der Technologie, dass ich hingegangen bin, [...] die einzelnen Mittel, die dann zur Verfügung stehen, so einzusetzen, dass sie miteinander überhaupt wieder Verbindungen eingehen, die ich in Frage stellen kann.“<sup>201</sup>

Tsangaris erzeugt eine Form Reizüberflutung, die der „realen“ multimedialen Umwelt stark ähnelt. Nach neusten Erkenntnissen ist bei der Überforderung durch (mediale) Reize nicht nur die Menge der inhaltlichen Informationen sondern auch die Vielfalt und Verschiedenheit der unterschiedlichen Medien entscheidend. So kann es beim Datenerfassen im Internet allein beim „Lesen“ einfacher Nachrichtenmeldungen zu erheblichen Verständnisschwierigkeiten kommen, wenn etwa im Schriftbild der online-Version der Zeitung „Die Zeit“ 10 Hyperlinks, ein Infokasten mit dreifacher Auffächerung, ein Video, 2 geographische Karten und die Kommentarfunktion eine unterbrechende Rolle spielen<sup>202</sup>. Durch die verschiedenen medialen Formen wie Schrift, gesprochene Sprache,<sup>203</sup> Ton, Bild etc. werden unterschiedliche Wahrnehmungskanäle des Menschen angesprochen. Diese „Hypermedialität“ per se, ist ein weiterer Faktor der Reizüberflutung und führt einmal mehr zur Teilung der Aufmerksamkeit und „vermindert[em] [...] Auffassungsvermögen...“.<sup>204</sup> So fanden kanadische Forscher 2005 bezüglich des Hypertextes heraus, dass „viele Eigenschaften des Hypertext in erhöhter kognitiver Belastung resultieren und damit möglicherweise Kapazitäten des Arbeitsgedächtnisses beansprucht haben, die die Möglichkeiten des „Lesers“ überstiegen.“<sup>205</sup>

Und so werden bei Tsangaris beispielsweise schriftliche Textfragmente in einzelne Buchstaben aufgesplittet und als Projektion<sup>206</sup> an die Wände geworfen, aber auch gesprochene Textfragmente im Gesang aufgegriffen. Analog zur uns umgebenden Medienlandschaft splittern die Einzelfragmente so die schon nur in den szenischen Versatzstücken gezeigte Geschichte noch weiter auf<sup>207</sup>. Dabei werden in den unterschiedlichen Medien Informationen gegeben, die die Handlung fragmentarisch weitererzählen, wie die abgefilmten live-Bilder der Performance der Schauspielerin Batsheba mit ihrer wiederholten Präsenz im Video Davids bezeugen. Gleichzeitig geraten diese Inhalte in eine selbstreferentiell kommentarische Funktion, die diegetisch eine weitere narrative Ebene öffnet.

---

<sup>201</sup> Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt,...“, S. 46

<sup>202</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, 125

<sup>203</sup> Zur Balance aller (Sprach-) Mittel bei Tsangaris, Vgl. Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S.282; Vgl. dazu auch Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 33

<sup>204</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 129; für die Forschungsgrundlagen und –belege siehe ebd. S.130-134

<sup>205</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 129

<sup>206</sup> Zum Thema der Projektionen und Projektionsflächen, Vgl. Wiens, Birgit: *Kreatives Licht*. In Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S. 244

<sup>207</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 90



Zudem verweist diese multimediale Erzähl- und Darstellungsform<sup>208</sup> als zusätzliche Meta-Ebene auf die Grenzen und Möglichkeiten Medien. Ständige Impulse bei *Batsheba* halten den Rezipienten zwar aktiv, lenken jedoch auch innerhalb des Gesamt-Stückes die Aufmerksamkeit diffus ab. In ihrer Eigenschaft als „dazwischen stehendes“, das auf zu vielen Kanälen simultan auf den Menschen eindringt, bringen sie folglich eine zusätzliche Verfremdungs- und Distanzkomponente mit in die Narration. Durch die hohe Reizdichte und –frequenz wird eine Informationsverarbeitung auf operativer Ebene viel wahrscheinlicher, denn der ununterbrochene Datenstrom kann eine Rückkopplung von Arbeitsgedächtnis und Langzeitgedächtnis verhindern.<sup>209</sup>

### 2.3.3 Der Mensch im Prozess der medialen Zersplitterung

Verfremdung und Distanz entstehen desweiteren durch die Eingangssituation zu *Batsheba* sowie die wechselseitige und themeninterne „Verlinkung“ von Inhalt und (medialer) Form. Tsangaris stellt den Rezipienten zu Beginn vor die Aufgabe der Entscheidung – er muss sich für eine von zwei Möglichkeiten des Eintritts entscheiden. Und auch die multimediale Reizüberflutung, die Tsangaris evoziert, verlangt ihm ständige Entscheidungen der Aufmerksamkeitsrichtung ab. Dies hat den Vorteil für die Aktivität der Wahrnehmung eines durch Medienwahrnehmung geprägten Rezipienten, denn „...man wird als Rezipient in Situationen hineingezogen, welche die ästhetische Neugierde stets aufrechtzuerhalten suchen“<sup>210</sup>.

Die neurologischen und theoretischen Ansätze von Small, Johnson und Carr, könnte man meinen, tendieren zu einer Aussage, die für eine konstruktivistische Aufnahme- und Verarbeitungs-Aktivität des Rezipienten spricht und Carr stellt fest, dass das Gehirn nach ständigen neuen Impulsen geradezu suchte<sup>211</sup> Die Aktivität der Wahrnehmung des Rezipienten wird durch die Reizüberflutung wie auch die Anforderung, Entscheidungen zu treffen, ständige Brüche sowie die Komplexität von Handlungen erhöht. So ist der Urzustand unserer Gehirne laut Carrs Forschungen grundsätzlich einer, der für ständige Ablenkung konzipiert ist. Das menschliche Tier musste aktiv sein, um zu überleben.<sup>212</sup>

Demzufolge ist die Aufgabe einer Entscheidung bei *Batsheba* für den Rezipienten wichtig, um seine initiale Involvierung in „reizende“ Situationen auszulösen. Der Rezipient der installation opera *Batsheba. Eat the History!* kann heute (in Berlin und Donaueschingen) nur einer sein, der mit den Techniken des Internet im Normalfall vertraut ist.<sup>213</sup>

<sup>208</sup> Diese Form der fragmentierten Narration kann als Beispiel einer neuen Form der multimedialen Erzählweise gesehen werden, beispielsweise Erzählungen, die im Netz von mehreren Autoren auf der Basis von SMS-Nachrichten geschrieben werden. Siehe dazu Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 104

<sup>209</sup> Vgl. von Heiseler, Till Nikolaus (Hg.): URL: [http://www.formatlabor.net/blog/?page\\_id=70](http://www.formatlabor.net/blog/?page_id=70)

<sup>210</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Erhellende Passagen.*, S. 50

<sup>211</sup> vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 118

<sup>212</sup> Vgl. ebd. S. 63

<sup>213</sup> Zur Medienkompetenz der Rezipienten, Vgl. Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S.282

Das Problem des ständig neuen Entscheidens, das Carr beim Lesen von Texten im Web aufzeigt – und nach Derrida kann alles Text sein<sup>214</sup> – stellt sich eben auch beim Wahrnehmen und Verstehen von Tsangaris' *Batsheba*. Die Impulse einer stetigen Veränderung der Umgebung sind nötig, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten immer wieder neu zu fesseln. Doch die Menge der Nachrichten macht ihre Inhalte beliebig. Der Kontakt mit der gesamten Menschheit bringt jedoch zunehmend eine Verantwortung mit sich, „die Auswirkungen jeder unserer Handlungen tief mitzuerleben.“<sup>215</sup> Das wird schnell vergessen, in einer Welt, in der die Technik des Vergessens sich als Technik des vielfachen Wissens aus gibt, wenn wir uns nämlich als „Google – Gesellschaft“ wahrnehmen: „Das Internet [wird zu] einem globalen Gedächtnis, einer Bibliothek menschlichen Wissens.“<sup>216</sup> Und dieses Wissen ist immer und beinahe überall „unmittelbar zugänglich“.<sup>217</sup> Die Menschen erinnern sich immer weniger innerlich und unmittelbar. Die Aussage „wissen war gestern, googeln ist heute“<sup>218</sup> trifft diese Entwicklung in ihrem Kern.

So erschweren inhaltlich die zwei unterschiedlichen Optionen, den Handlungsverlauf zu beginnen, einen einfachen Zugang zum behandelten Stoff. Und bei der Wahrnehmung des Stückes kollidieren und vereinen sich zwei Gehirnaktivitäten im Arbeitsspeicher des Gehirns, einem Teil des Kurzzeitgedächtnisses, miteinander - das aktive Entscheiden und die wachsame Aufmerksamkeit. Das Arbeitsgedächtnis (Kurzzeitgedächtnis) hat bekanntermaßen nur eine begrenzte Kapazität, nachweislich kann es laut dem Erziehungspsychologen John Sweller nur 2-4 „unmittelbare Eindrücke, Empfindungen und Gedanken“ gleichzeitig bearbeiten und wenige Sekunden speichern<sup>219</sup>. Damit liegt hier die reine Wahrnehmung im Jetzt im Vordergrund. Für *Batsheba* heißt das, eine schnelle Umstellung und Anpassung auf die verschiedenen, immer neuen Stationen durch das Publikum ist gewährleistet. Das tiefere Verstehen kann jedoch schon auf der rein neuronalen Ebene, unabhängig von komplizierten oder wenig zugänglichen Inhalten, schwierig werden. Solange das Arbeitsgedächtnis mit einem nicht abreißen Strom neuer Informationen beschäftigt ist, fehlt die Zeit zum Verarbeiten derselben. Die Verarbeitung verlangt einen Informations-Transfer vom und zum Langzeitgedächtnis. Komplexes konzentriertes Denken und Verstehen erfolgt nur, wenn im Langzeitgedächtnis abgelegtes „unbewusstes“ Wissen, Verstehensmuster ins Arbeitsgedächtnis

---

<sup>214</sup> Vgl. Sandbothe, Mike: Ist alles nur Text? Bemerkungen zur pragmatischen Dekonstruktion menschlicher Körpererfahrung, in: Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, hrsg. von Annette Barkhaus und Anne Fleig, München 2002, Wilhelm Fink Verlag, S. 153-166

<sup>215</sup> McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle - Understanding Media., S. 17

<sup>216</sup> Lehmann, Kai; Schetsche, Michael; Krug, Thomas: Die Google – Gesellschaft – Zehn Prinzipien der neuen Wissensordnung in Lehmann, Kai und Michael Schetsche (Hg.): Die Google – Gesellschaft, S. 17

<sup>217</sup> Döring, Nicola; Dietmar, Christine; Hein, Alexandra: Information überall – Mobile Wissenskommunikation in Lehmann, Kai; Michael Schetsche (Hg.): Die Google – Gesellschaft, S. 47

<sup>218</sup> Lehmann, Kai; Schetsche, Michael; Krug, Thomas: Die Google – Gesellschaft – Zehn Prinzipien der neuen Wissensordnung in Lehmann, Kai und Michael Schetsche (Hg.): Die Google – Gesellschaft, S. 18

<sup>219</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 123-124

geholt und mit ihm verknüpft und wiederum abgelegt werden können<sup>220</sup>. Befindet sich der Leser also in einer von „Medienzeit“<sup>221</sup> geprägten Reizsituation, werden quasi ständig neu überschrieben, bevor sie gespeichert werden können<sup>222</sup>. Und auch im Stück von Tsangaris ist der Zuschauer auf der reinen Ebene der kognitiven Perzeption damit konfrontiert, nie *alles* wahrnehmen und verarbeiten zu können. Die kognitive Überlastung durch permanente Reizströme führt dazu, „Wichtiges nicht von Unwichtigem und Signal nicht von Geräusch unterscheiden zu können.“<sup>223</sup> Die Überspeicherung der einfließenden Datenmengen kann verhindern, dass bekannte Muster<sup>224</sup> aus den Handlungen erschlossen werden können – und damit Sinn.<sup>225</sup> So ergibt sich, besonders durch die vielen Brüche, die neue Entscheidungen herausfordern, auch eine große Distanz zu den Inhalten.<sup>226</sup>

In den obigen Punkten wurde dargestellt, welcher entfernenden Effekt die Medien trotz ihrer Eigenschaft als Raum überwindende, die Welt verbindende Instanzen haben können.<sup>227</sup> Denn sie entäußern das Gedachte, Gewollte, Gefühlte von den Menschen. Tsangaris betont:

„Ohne diese eingeschaltete Präsenz des Fernen, des Entfernten, das so mittelbar nah gerückt ist, hätte ich niemals begonnen, auch im musiktheatralischen Zusammenhang, den Rezipienten als Schnittpunkt aller kompositorischen Linien auf seiner inneren Bühne zu bespielen und die Paramatrix der ihn umgebenden einfangenden Schaltung in den Mittelpunkt meiner Stücke zu rücken,...“<sup>228</sup>

Der Zugang zum eigentlichen Inhalt, zum Kern der Information also, liegt in der Verantwortung des suchenden, rezipierenden und nun auch gleichzeitig Sinn *produzierenden* Individuums. So muss es klar den schlichten Informationsgehalt<sup>229</sup> aller es umgebenden Nachrichten vom Bedeutungs- und Wahrheitsgehalt derselben unterscheiden. Denn obwohl wir noch versuchen, Objektivität im Sinne der Passivität, des „Nichtbeteiligtseins“ anstelle der Verantwortung für unser Handeln (sagen, posten) zu setzen, befinden wir uns gleichzeitig paradoxerweise schon inmitten der Zeit der persönlichen Involviertheit.<sup>230</sup>

<sup>220</sup> Vgl. ebd. S. 124-125

<sup>221</sup> Ernst bezieht den Begriff u.a. auf mikroprozessuale Ereignisse im Rechenprozess der Maschine, die unterhalb der Wahrnehmungsebene des Menschen liegen. Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. ; Im hiesigen Zusammenhang soll das impliziert mitgedacht werden, meint jedoch die wahrnehmbaren Reize, die aufgrund der schnelleren medienzeitkritischen Prozesse auch eine immer höhere Frequenz aufweisen.

<sup>222</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 123-124

<sup>223</sup> Carr, Nicholas: The Shallows, S. 125; Ernst, Wolfgang: Takt und Taktilität, S. 176

<sup>224</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 124; Ernst, Wolfgang: Takt und Taktilität, S. 175 – „gleichmäßiges Pulsieren als Basis für Wahrnehmung“

<sup>225</sup> „Sinn“ ist für Luhmann ein Mechanismus zur Reduktion von Komplexität: In der unendlich komplexen Umwelt wird nach bestimmten Kriterien nur ein kleiner Teil herausgefiltert, Vgl. Luhmann, Niklas: Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation, S. 26

<sup>226</sup> Vgl. Hiekel, Jörn Peter: Erhellende Passagen., S. 57

<sup>227</sup> Vgl. Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers, S. 19; Vgl auch McLuhan, Marshall: The Medium is the Massage: An Inventory of Effects, 1967, Reprint Corte Madera CA 2001, Gingko Press, S.14

<sup>228</sup> Vgl. SWR (Hrsg.): 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html>

<sup>229</sup> Vgl. Shannon, Claude E.; Weaver, Warren: Mathematische Grundlage der Informationstheorie S. 18 ff.

<sup>230</sup> Dabei bleibt zu beachten, dass mit den Performances der 1960er Jahre die Ebene der eigentlichen Bedeutung im Theater eine immer marginalere Rolle zugeteilt bekommen hat. Stattdessen wurde die direkte, unmittelbare Involvierung des Publikums immer wichtiger. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S.270; McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle – Understanding Media

Das Konglomerat der verschiedensten medialen Interfaces und Contents bildet in seiner Summe ein Potential an möglichen Verbindungen. Wie schon bei Tsangaris' „Raumdichtung – Relief oder Die Buchstabenrevolte“ aus dem Jahr 2000 wird hier die Verknüpfungsform des vorhandenen Stoffen zum eigentlichen Material.<sup>231</sup> ... und zur Aufgabe für den Zuschauer. Die Kombination aus Reizüberflutung durch medieninduzierte Struktur mit mehrfachem kleinteiligen Fokus und die Verwendung der Medien selbst stellt für den Rezipienten ein daraus folgendes dualistisches Paar in den Raum: das Verhältnis seiner individuellen Wahrnehmung zum Gezeigten – doch die Dichotomie Distanz und Nähe verschiebt sich im performativen Ereignis weg von distanzierter Bedeutungssuche und hin zur Nähe des Erlebens. Daraus ergeben sich, wie schon oben angedeutet, folgende zu untersuchende Parameter:

1. die Passage des Wartens als größere Chance auf Involviertheit 2. Der Aufmerksamkeitsaspekt der Modulstruktur. Dabei stehen sich bei Tsangaris immer die vorselektierende Autorenschaft des künstlerischen “Genius“ und der Appell an das Publikum zur aktiven Verknüpfung der Einzelteile gegenüber. 3. Das Internet-immanenten Agieren im Modus der Multiperspektivität<sup>232</sup>, 4. die Zusammensetzung des Publikums in Kleingruppen<sup>233</sup> als ein Hinweis auf die geradezu altmodisch anmutende Individualität des Rezipienten, sowie 5. den Modus der Interaktion der Rezipienten in Form von körperlich-sensueller Wahrnehmung und Bewegung durch den Raum.<sup>234</sup>

## **2.4 Der medialen Reizüberflutung entgegensteuern: Der Mensch im Fokus des theatralen Ereignisses**

### **2.4.1 Inszeniertes Warten als Passage**

Tsangaris stellt den Rezipienten mit der Eingangssituation dabei vor zwei Aufgaben. Neben der einleitenden Entscheidung, Weg X oder Weg Y zu wählen, ist er mit einer inszenierten Wartesituation konfrontiert. Das Warten ist bei Batsheba durch das spezielle Angebot von Speisen inhaltlich mit dem eigentlichen Stück verknüpft. So konnte in Donaueschingen ein durchaus biblisch symbolisch aufgeladenes Menü mit Wachteln bei Weg X und Fisch bei Weg Y käuflich erworben werden.<sup>235</sup>

Damit fungiert das Anstehen als Passage zum Kunstwerk, „[als] Übergang von der Alltagswelt in die Aufführung, [als] Trennung des Zuschauers von seinem vertrauten Milieu und [als] Eintritt in die

<sup>231</sup> Vgl. Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S. 45

<sup>232</sup> Zur Kommunikationssituation der multiplen Meinungsäußerungen im Internet, Vgl. Schlosser, Ann: E.: Posting versus Lurking: Communicating in a Multiple Audience Context., In: Journal Of Consumer Research,, Vol. 32 (September 2005)

<sup>233</sup> 1980 begann Tsangaris erstmals mit o.T. „das Verhältnis von Publikum zu Ausführenden zu verändern, indem er [...] ein siebenköpfiges Ensemble für einen einzigen Zuhörer [...] spielt.“, Vgl. Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S. 48

<sup>234</sup> Vgl. Zinsmeister, Annett: Modularisierung von Raum und Bewegung als ästhetisches Programm., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 77

<sup>235</sup> In Teil 2 wurde dies bei dem Mahl von David und Uria inhaltlich wieder aufgegriffen und von den Darstellern auf dem „Bühnen-Tisch“ verzehrt.

Aufführung, die Transformation des Mitbürgers in den Zuschauer<sup>236</sup>. Die v. a. bei der Berliner Aufführung durchaus auch kritisierte lange Wartezeit, die ohne diese speziell inszenierten Speisen auskommen musste, wurde teilweise nur schwer als Übergang verstanden<sup>237</sup>. Der in der Zeit der instantanen Re-Aktion lebende Mensch wartet nicht. Die Google-Suche nach dem Begriff „Warten“ ergibt „Ungefähr 88.200.000 Ergebnisse in 0,27 Sekunden“.<sup>238</sup> Während die Mehrheit der westlichen „US-Europäer“ in der realen Welt wartet, führt sie inzwischen, dem smartphone sei Dank, mehrere Dinge gleichzeitig aus und geht damit einem unmittelbaren Erleben des ihn umgebenden menschlichen Geschehens aus dem Weg. Auch Carr stellt dazu fest: „Die reale Welt bleibt zurück, wenn wir in die Flut aus Symbolen und Reizen eintauchen, die durch unsere Geräte strömt.“<sup>239</sup>

Durch die ästhetische Inszenierung wird das Warten dennoch akzentuiert als „bewusste Entgrenzung und Überschreitung“.<sup>240</sup> Die Passage in der Überschreitung der Schwelle<sup>241</sup> bedeutet eine Vorbereitung auf den Weg und den neuen Raum. Denn in der Rolle des Zuschauers wird der hektische Medienmensch zum wahrnehmenden Flaneur aus Walter Benjamins „Passagen-Werken“ gemacht, der absichtlich sein Tempo entschleunigt. Nur ist es bei Batsheba keine Schildkröte, die beim „Gassi-Gehen“ das Tempo vorgibt<sup>242</sup>, sondern es ist der Autor, der nur kleine Grüppchen in den Theaterraum eintreten lässt und das Tempo damit für alle drosselt. So zwingt das Warten zur Kontemplation über den momentanen Augenblick, egal ob diese positiv oder negativ ausfallen mag. Denn in der Rolle des Zuschauers ist es zwar möglich, mit unserem „leistungsstarken, tragbaren Computer [...] sämtliche im Netz verfügbaren Instrumente zu Kommunikation .. in sozialen Netzwerken [in eine Theatervorstellung]“ mitzunehmen<sup>243</sup>, doch noch ist es nicht üblich. Der Zuschauer wird also gezwungen sich mit sich und anderen Menschen zu beschäftigen; das von Tsangaris mitgedachte Verzehrangebot bietet dabei eine zusätzliche körperliche Beschäftigung, die im Stück wiederholt aufgegriffen wird. So ermöglicht die Wartesituation dem aufmerksamen Zuschauer in einer Form der entgrenzenden Selbsterfahrung<sup>244</sup> das bewusste Erfahren des Moments.

<sup>236</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 311

<sup>237</sup> Tagesspiegel Immerhin gelingt es der Produktion mit den zusammengenommen anderthalb Stunden Wartezeit, die sie dem Publikum für das kurze Stück zumutet, dem Begriff des Rumstehtheaters eine völlig neue Dimension zu erschließen. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kurz-und-kritisch/1513548.html>

<sup>238</sup> <http://www.google.de/search?q=warten&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a> (Stand: 25.10.2011)

<sup>239</sup> Carr, Nicholas: Wer bin ich, wenn ich online bin..., S. 186-187

<sup>240</sup> Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen., S. 50

<sup>241</sup> Zur Erläuterung des Begriffs: Fischer – Lichte bezeichnet die Schwelle als Zwischenraum der Möglichkeiten im Gegensatz zur Grenze als „beendende“ Linie, Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S.311, sowie S. 358

<sup>242</sup> Vgl. Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen, S. 50; sowie Malsy, Victor; Rasch, Uwe; Rautmann, Peter und Schalz, Nicolas (Hg.): Passagen. Nach Walter Benjamin., S. 9

<sup>243</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 96

<sup>244</sup> Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen, S. 59

Wer diese Transformation zulässt, dem werden drei grundlegende Elemente bewusst werden. Der (Bewusstseins-)Raum<sup>245</sup> wird zeitlich erfahrbar. Die individuelle Entscheidung bestimmt den ersten Zugang zum Stück und bestimmt nicht nur den Beginn des Erkenntnisprozesses, sondern spielt eine maßgebliche Rolle im gesamten Stück. Der Moment wieder erfahrbar durch die gemeinsame Anwesenheit des Ich und der Anderen.

#### 2.4.2 Modulstruktur

Wie in den vorigen Kapiteln beschrieben wurde, erzeugt Tsangaris in der Meta-Struktur seines Werkes ein Rezeptionsschema basierend auf der Reizüberflutung, die durch die Vielfalt der eingesetzten Medien noch verstärkt und inhaltlich unterfüttert wird, sowie ein hohes Maß an außerkünstlerischem Wirklichkeitsbezug aufweist. So ist die Frequenz der Reize absurd hoch und die Möglichkeiten, wohin sich die Aufmerksamkeit richten könnte, sind enorm. Dem großen Ganzen steht die Struktur der einzelnen Module gegenüber. Deren Akkumulation und Reizkombination resultiert zwar in der letztendlichen Reizüberflutung. Dabei fordern die kurzen kleinen Stücke zudem auch inhaltlich eine immer wieder neue Einstellung der Aufmerksamkeit. Tsangaris zeigt eine künstlerische Tendenz, die Situationen schafft, welche „sich von formalen Übersichtlichkeiten [...] fernhalten.“<sup>246</sup>

Dabei ist nach Steven Johnson in *Everything Bad Is Good for You*, die kognitive Leistung der Aufmerksamkeit des Menschen weitgehend indifferent gegenüber gezeigten Inhalten. Ist es also egal, was und wie wir sehen? Johnson entwickelte diese Theorie u.a. in Bezug auf TV-Inhalte und sagt, allein die Form neuer TV-Formate sei strukturell so komplex, dass dies ausreiche, den Rezipienten sogar klüger zu machen. Der visuelle und akustische Input, den der Zuschauer mit Werbung, Farbwechsel und der noch weiter zunehmenden Frequenz der Filmschnitte bekommt, sowie die Komplexität der Handlungen selbst von „TV Junkfood“ sei heute höher als noch bei Serien aus den 1970ern und 80ern (Love Boat).<sup>247</sup> Aber auch Videospiele<sup>248</sup> erhöhten die Dauer der Aufmerksamkeit und verbessern das visuelle Vorstellungs- und Erinnerungsvermögen.<sup>249</sup> Die Verarbeitung so vieler Reize und die Aufgabe, komplexe Handlungen zusammensetzen, allein reiche aus, um die Aktivität des Gehirns zu erhöhen.

---

<sup>245</sup> Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen, S. 50

<sup>246</sup> Dies ist bei anderen Stücken mit völlig freier Wahl noch viel mehr der Fall. Vgl. ebd. S. 50-51

<sup>247</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 122, Johnson, Steven: *Everything Bad Is Good for You*, New York 1 edition (May 5, 2005) Riverhead Hardcover; S.107

<sup>248</sup> Zu den Möglichkeiten der Computertechnik, Kunst zu erweitern und die Wahrnehmung des Menschen bezüglich der Immersion in theatrale und digitale Vorgänge, vgl. Beacham, Richard: *Thinking with Things, Speaking with Spaces. The Enduring Legacy and Lessons of Appia's >Expressive Elements< in the Digital Age.*, In: Zinsmeister, Annett: *Modularisierung von Raum und Bewegung als ästhetisches Programm.*, In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt.*, S. 54-56

<sup>249</sup> Johnson, Steven: *Everything Bad Is Good for You*, S. 13

Diese Betrachtungsweise lässt dabei allerdings die tiefergreifende Gefährdung des menschlichen Einfühlungsvermögens durch die neurologische Überforderung außer Acht, die nach Carr hinter einer oberflächlichen Betrachtungsweise zu verschwinden droht. Denn durch die Überfülle kommt es zu einer Diskrepanz im Verstehensprozess des Großen in der Übersicht gegenüber dem Kleinen im Detail. So provoziert die Reizüberflutung einen „neutralen Prozess“<sup>250</sup>, ein operatives Zusammensetzen der Einzelteile. „Statt Subjektivität bieten sie [Computer] uns Formeln an.“<sup>251</sup> Denn der Mensch wird zum Konsumenten von Daten<sup>252</sup> und dabei kommt es im ersten Schritt allein auf die quantitative Signalverarbeitung an, die neurologisch bewältigt werden muss. Im Kleinen dagegen wird performatives Erleben möglich und nötig (offener Horizont).<sup>253</sup> Hier kann und muss das hintergründige, qualitative Verstehen auf semantischer und im nächsten Schritt tiefgründig kontemplativer Ebene passieren.<sup>254</sup>

Um die Reizsituation zu entschärfen, leitet Tsangaris bei *Batsheba* im Unterschied zu älteren Stücken wie *winzig* von 1993, aber auch *Drei Räume Theater Suite* von 2004 die Publikumsgruppen von Modul zu Modul. Damit fällt zumindest auf der zwischenmodularen Ebene eine Entscheidung weg. So wird Ablenkung durch „Zapping“ bzw. dem Folgen eines alternativen Pfads/ Threads zwischen den Modulen ausgeschlossen. Und die Alternativmöglichkeit die vom eigentlichen Weg und ggf. auch Ziel des Verstehens eines Handlungszusammenhangs wegführt, kann so nicht beim Rezipienten in Betracht gezogen werden. Aus dieser Sicht schafft der Autor als übergeordnete Instanz einen Fokus allein durch die geordnete Sukzession der Module.<sup>255</sup> Allerdings erfolgt so die Informationsaufnahme auch bis zu einem gewissen Grad fremdgesteuert, was einer Entmündigung durch die Autoreninstanz gleichkommen mag. Dabei ist genau dies ein Punkt, dem Tsangaris in seinem bisherigen Schaffen entgegensteuert hat.<sup>256</sup> Diese Instanzhaftigkeit ähnelt zudem auch der Willkür einer Suchmaschine im Netz, die Entscheidungs- und Informationsfreiheit vorgaukelt, jedoch die Suche mehr oder minder subtil in eine bestimmte Richtung lenkt.<sup>257</sup>

Die Modulstruktur zeichnet sich zudem durch die Brüche im narrativen Prozess aus, die erzeugt werden durch die Kürze der szenischen Module sowie die damit verbundene körperliche Bewegung

<sup>250</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 222

<sup>251</sup> Carr, Nicholas: *Wer bin ich, wenn ich online bin*, S. 346

<sup>252</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S.221

<sup>253</sup> [Operativität] bedeutet, sich in einer formalen Sprache zu bewegen, in der allein der Code aber keine Kontexte eine Rolle spielen. Oder anders formuliert: Allein der operative Code ist der (geschlossene) Horizont, vor dem ein Signal von Mensch oder Maschine interpretiert wird, der performative Code dagegen erlaubt Umweltsensibilität und damit einen offenen Horizont., Die Begrifflichkeit wird erläutert mit Bezug auf Charles Sanders Peirce und Wolfgang Ernst., Vgl. von Heiseler, Till Nikolaus (Hg.): [http://www.formatlabor.net/blog/?page\\_id=121](http://www.formatlabor.net/blog/?page_id=121)

<sup>254</sup> Vgl. Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 219

<sup>255</sup> Zu einer gründlichen Evaluation der auktorialen Entscheidungsinstanz in strukturalistischer Sicht bei Gérard Genette aber vor allem insbesondere in der poststrukturalistischen Debatte Michel Foucaults und Roland Barthes' fehlt hier der Platz.

<sup>256</sup> Vgl. taz: „in bravster Linearität“ ablaufe., Vgl. Gottstein, Björn: URL: <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F10%2F20%2Fa0026&cHash=a5e5658fff>

<sup>257</sup> Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 91

des Publikums und folglich dessen Standortveränderung. Zu der Rolle der Brechungen in narrativen Prozessen insbesondere im Rahmen medialer Umwelten gibt es unterschiedliche Sichtweisen. Burns und Anderson vertraten beispielsweise 1993 in Bezug auf Fernsehinhalte die -noch schlüssige- These, dass Brechungen zur Minderung der Aufmerksamkeit führt. Eine Erhöhung der Aufmerksamkeit dagegen sei vor allem auf inhaltlicher Ebene zu erreichen. Laut der von ihnen postulierten „attentional inertia“ – Aufmerksamkeitsträgheit- müsse der Rezipient eine Grenze von individueller Dauer überwinden, nach der die Aufmerksamkeit wieder steigen würde.<sup>258</sup> Folgte man dieser Theorie, würde die Kürze der Module dem Verständnis komplexer Zusammenhänge entgegenwirken. Dabei wird in dieser Betrachtungsweise ausschließlich die performative Dimension der Wahrnehmung beachtet. Zudem entkräftet die Beweislage von Johnson und Small inzwischen diese nicht stichhaltig bewiesene Annahmen.

Eine alternative Sichtweise wäre eine positiv bewertete erhöhte Aktivität der kognitiven Prozesse. Neben der schlicht ablenkenden Wirkung zwingen Brüche und körperliche Bewegung zu erhöhter Involvierung und Identifikation des Publikums mit der es umgebenden szenischen, klanglichen und medialen Umgebung. Dabei sollten auch die Räume zwischen den Modulen nicht außer Acht gelassen werden. In diesen Passagen findet viel kognitive Arbeit statt und erzeugt „Neugierde“ bei den Zuschauern/-hörern<sup>259</sup>. Im Zustand der Passage muss der Rezipient aktiv eine neue Perspektive suchen und der reale Standortwechsel führt zu einem körperlichen Nachvollziehen der inhaltlichen Neuorientierung.

Wie schon in *Grundfleisch* von 1988 untersucht Tsangaris „mediale Situationen und Verhältnisse“. Wie auch in diesem Hörspiel, stellt er bei *Batsheba* die inhaltlichen Aussagen mit den formalen in ein Spannungsverhältnis zwischen groß und klein und befragt diese beiden Pole auf ihre Wertigkeiten.<sup>260</sup> Auch bei *Batsheba* wird klar: Im großen Chaos der uns umgebenden Informationskanäle ist die einzelne Information ganz klein und unbedeutend – sie wird schnell überlagert; betrachtet man hingegen nur eine einzige Informationsquelle in nächster Nähe kann die Größe und Bedeutung erst hervortreten. So hilft die großgeschriebene Medienkompetenz rein gar nichts, will man den Wert eines einzigen Tones erfahren.

Tsangaris ist bekannt für seine Miniaturen<sup>261</sup> von nur einigen Minuten Dauer<sup>262</sup>. Auch bei *Batsheba* setzt er gegen die Überflutung den close-up-Fokus der Miniaturen<sup>263</sup> ein. So gestalten diese nicht nur

---

<sup>258</sup> Burns, John J./Anderson, Daniel R.: Attentional inertia and recognition memory in adult television viewing. In: Communication Research 20, (6/1993), S. 777-799; Vgl. Burns, John J. und Anderson, Daniel R.: Cognition and Watching Television., In: Tupper, David E. und Cicerone, Keith D.: The Neuropsychology of Everyday Life: Issues in Development and Rehabilitation, S. 93-108

<sup>259</sup> Vgl. Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen., S. 50

<sup>260</sup> Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S. 47; sowie Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen, S. 58

<sup>261</sup> Dazu vor allem SWR (Hrsg.): 2004; URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011), sowie Vgl.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 228, sowie Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen, S. 57



selbst die Reizüberflutung durch ihre Anordnung, sondern dienen gleichzeitig, im Einzelnen betrachtet, als Lupe für den Zugang zu den „Hauptthemen“. Die ganze Fülle der Eindrücke erreicht hier die Verdichtung im Erfahrungsmoment des Zuschauers, im Situativen der musiktheatralen Miniatur. Durch diese Kürze wird zudem auch das Ereignishafte selbstreferentiell thematisiert.

Dabei bleibt der Rezipient selbst wenn er seine Aufmerksamkeit auf die visuelle Miniatur vor sich geballt hat, die ganze Zeit im großen Ganzen anwesend, umhüllt von allen Eindrücken (so wie im echten Leben).<sup>264</sup> Dies bildet einen immensen Unterschied zu der Wahrnehmung von Inhalte an medialen Interfaces, da an jenen immer noch die operative Entscheidung des Entweder-Oder vorherrscht. Entscheide ich mich dafür, Hyperlink A zu folgen, entscheide ich mich gegen B; entscheide ich mich für Pro 7, habe ich nicht mehr das Umfeld von 3 Sat. Im performativen Kontext liefert viel häufiger das Sowohl-als-Auch die Lösung.<sup>265</sup>

In der künstlerischen Ordnung der Medienreize schafft Tsangaris Raum für Konzentration wenn nicht sogar kurzfristige Kontemplation, mit einer Vorder-Hintergrund-Fokussierung innerhalb des einzelnen Moduls. Die Aufmerksamkeit wird durch den visuellen szenischen Ablauf gerichtet und hebt dadurch selektiv auch akustische und mediale Reize darin hervor. Die Modulstruktur bricht auf diese Weise die mögliche Reizüberflutung durch die Meta-Ordnung des Stückes, trägt allerdings immer die Eventualität einer zu Oberflächlichkeit tendierenden Rezeption und Interpretation in sich. Betrachtet man dagegen das Modul an und für sich und untersucht die Passage auf die ihr innewohnenden Optionen, gepaart mit dem Aspekt der Gruppenzugehörigkeit in kleinen Publikumsgruppen, wird hier offensichtlich zurückverwiesen auf das eigentliche Kurze, Flüchtige, Einmalige, Ereignishafte, das Erleben des Moments.

### 2.4.3 Multiperspektivität

Die Wiederholung und Wahrnehmung eines einzigen Motivs aus verschiedenen Perspektiven, in Variation und in verschiedenen Kontexten in Abhängigkeit von seinem Ort im Ablauf der Zeit ist ein typisches Merkmal der Musik. Das musikalische Motiv kann mit der neuen „Umgebung“ in völlig neue Bedeutungsebenen gerückt werden und auf weitere Bedeutungsebenen verweisen. Aber auch die Wirkung absoluter Musik funktioniert auf dieser Basis, völlig ohne den außermusikalische Bezug einer Handlung.

---

<sup>262</sup> Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S. 48

<sup>263</sup> Hiekel, Jörn-Peter: Erhellende Passagen, S. 50 und 57

<sup>264</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Takt und taktilität, S. 178

<sup>265</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. ,S.362

Tsangaris geht auch mit dem visuellen, szenischen Material um wie mit dem klanglichen,<sup>266</sup> und ermöglicht dem Rezipienten so, seine Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven zu erleben.<sup>267</sup>

So stellt Tsangaris in *Batsheba* eine Form der „auseinanderfliegenden Welt unseres Alltags“ her, die ganz bewusst „die Frage [stellt] nach dem Blickwinkel, nach dem Ort des Bewusstseins, das die diversen Aspekte von Wirklichkeit immer wieder neu zusammenfügt auf zugespitzte Weise.“<sup>268</sup>

Er leitet den Rezipienten an demselben szenischen Modul aus verschiedenen Richtungen auf verschiedenen Wegen vorbei. Mit dem Wandern nimmt der Rezipient also körperlich verschiedene Standpunkte zu einem einzigen Motiv ein. Damit werden die Informationen ständig rekontextualisiert wiederholt.<sup>269</sup> So ist bei Tsangaris auch der Raum als Situation zu verstehen, „bzw. als nicht-lineare Bündelung und Reihung von Situationen ... als temporäres, vielschichtiges und mehransichtiges Produkt“.<sup>270</sup> Der Zuschauer ist somit in der Situation das soeben Erlebte kurze Zeit später in einem neuen Zusammenhang wieder zu erleben. Das spricht die Erinnerung an, wiederum das „Gelernte“ mit der Zeit dennoch ins Langzeitgedächtnis befördern.<sup>271</sup>

Die Bewegung des Wanderns der Rezipienten erzeugt einen Zeitfluss auch für räumlich gebundene und auf dieser Ebene statische Motive oder auch Bilder. Die Form musikalisch<sup>272</sup>, also auch zeitabhängig, mit Bildern umzugehen<sup>273</sup>, ist eigentlich ein herausragendes Merkmal des Films und noch stärker der Videokunst<sup>274</sup>. So gilt bei Tsangaris die Form des Stationentheaters als Bedingung der Möglichkeit, Zeitabläufe zu erzeugen und darin auch szenische, im Visuellen eben auch bildhafte, Motive in leichter Abwandlung wieder aufzunehmen. Das heißt, was sich normalerweise erst einmal vor dem Rezipienten abspielt in Musik und Theater, in der Rezeptionssituation ähnlich bei Film und Fernsehen, wird so durch den Rezipienten überhaupt erst hervorgebracht. Fischer – Lichte macht

<sup>266</sup> Vgl. Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S.50; sowie Vgl. Tsangaris, Manos: was ist überhaupt eine Frage? – Monolog., In: MusikTexte 91 (2001), S. 60

<sup>267</sup> Zu den multiplen Blickwinkeln des Erzählens, vgl. Wiens, Birgit: Kreatives Licht. In Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt, S. 247

<sup>268</sup> SWR (Hrsg.): 2009, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>. (Stand 02.11.2011)

<sup>269</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.279, sowie S. 288

<sup>270</sup> Ebd. S. 277

<sup>271</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 122-123; In der Berliner Zeitung wird zur Zeitspanne, um Gelerntes ins Langzeitgedächtnis zu transportieren Gerhard Roth zitiert., Vgl. Alice Ahlers: Lernen gegen den Bio-Rhythmus., in Berliner Zeitung, 22.10.2011, S. 15

<sup>272</sup> Laut Fischer-Lichte entsteht Rhythmus aus Wiederholung/ Nichtwiederholung und setzt eine permanente Transformation voraus, treibt voran. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S.233

<sup>273</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 8-9

<sup>274</sup> „Paiks Videowerk steht für eine Ästhetik jenseits der Maschinenkunst und entscheidend ist hierfür sicher die Tatsache, daß erst elektronische [...] Zeitereignisse in einer Weise vollziehen können, wie sie dem Wahrnehmungs-, Nerven- und Signalsystem des Menschen selbst nahekommt.“ Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit, S.13-14

diese Beobachtung auch für konventionelle theatrale Vorgänge in der Guckkastenbühne<sup>275</sup> – doch bei Tsangaris kann das Theater tatsächlich erst im Kopf entstehen.<sup>276</sup>

Die Wahrnehmung des Stückes *Batsheba* ist von fraktaler Redundanz bestimmt. Dieser Begriff taucht v.a. in der Informatik und im Wirtschaftsmanagement zur Beschreibung komplexer Systeme auf, ist aber auch u.a. eine gängige Strategie aus der Werbeindustrie, die durch minimalste Änderungen in der Wiederholung eines Werbeclips die Aufmerksamkeit der Zuschauer aktivieren soll.<sup>277</sup>

Im (Modell-) Szenarium der Module 1.1, 1.2 und 1.3 aus *Batsheba* läuft je eine ausgewählte „Szene“ in ständiger unvollständiger, da performativer Wiederholung, hier z.B. 1.1 in den musikalischen „Nestern“, für die jeweilige Publikums-Gruppe ab, die gerade genau dort ihren Fokus hat. Vom jeweils neuen Standort, beispielsweise 1.3, sieht man 1.1 hingegen in Draufsicht, denn man befindet sich auf der Galerie im zweiten Stock, von wo man mit Kopfhörern dem Text des Boten lauscht, der sich ebenfalls unten und in unmittelbarer Nähe zu den Sängerinnen und Musikern von 1.1 befindet. 1.1 hat so eine Verschiebung der Funktion erfahren – statt die volle Aufmerksamkeit im Vordergrund zu bekommen, und alles andere auszublenden, ist 1.1 nun in den Hintergrund gerückt und quasi Bühnenbild für 1.3. geworden. Jedes der beiden szenischen Module und auch jedes ihrer auf operativer Ebene wiederholenden medientechnischen Teilelemente werden eine mehrfache Verschiebung von Signifikant und Signifikat erfahren. Trotz des Wiedererkennungswertes der Wiederholung, bei dem die andere räumliche Perspektive noch nicht einmal ausschlaggebend sein muss, wird durch die Möglichkeit der unterschiedlichen Reihenfolge bei Tsangaris, die Szene zudem auch mit einem anderen Erkenntnisstand über das Stück wahrgenommen werden – abhängig davon, welches Modul man schon gesehen hat, gerade sieht und noch sehen wird. Dabei bleibt zu beachten, dass alles Wahrgenommene nur unvollständig bleiben kann. Denn in Kontrast zu medientechnischer Kunst, wie dem Video, ist der gegenwärtige Inhalt nicht vollständig, also operativ, wiederholbar<sup>278</sup> – man kann eben nicht vor- oder zurückspulen. So bleibt die Vergangenheit im theatralem Ereignis bruchstückhaft zurück und wird nicht als neue Gegenwart reproduziert.<sup>279</sup> Stattdessen ist alles Erleben bei Tsangaris auf die unmittelbare subjektive Gegenwart beschränkt und liefert somit inhärent schon den Verweis auf die Einmaligkeit des theatralem Ereignisses an sich. Jede Wiederholung kann bei Tsangaris nur Simulacrum im Sinne Roland Barthes sein, eine „Welt, die der

---

<sup>275</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 27-28

<sup>276</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: *Tsangaris*. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt.*, S.277

<sup>277</sup> Dazu auch die Studie der Marktforschungsinstituts SDI, Vgl. Villani, Oskar (Hg.): URL: <http://www.sdi-research.at/aktuell/hintergrund/wie-werbung-wirkt.html>

<sup>278</sup> Vgl. von Heiseler, Till Nikolaus (Hg.): [http://www.formatlabor.net/blog/?page\\_id=121](http://www.formatlabor.net/blog/?page_id=121)

<sup>279</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: *Medieninduzierte Zeit.*, S. 13-14

ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern einsehbar machen will“<sup>280</sup>. Dem Gedanken folgend, ist festzustellen, dass bei Tsangaris nicht nur die gezeigte Wiederholung des Materials im performativen Modus erfolgt. Auch die Konstruktion des Gesamtstückes seitens des Zuschauers erfolgt auf Basis der performativen Gedächtnisleistung. Dabei sollte man auch an dieser Stelle den Einwand Carrs bezüglich der Reizüberflutung besonders im Internet nicht unbeachtet lassen, den Tsangaris mit seiner Form des Stationentheaters und dem Einsatz der Medien nur zu deutlich herausfordert: Ist man mit zu vielen Optionen konfrontiert, verschwinden die Inhalte im Nebel der Nivellierung und verlieren ihre Bedeutung. Die Wahrnehmung wird zu einem Rauschen. Der Rezipient wird zum operativen, leblosen „Decoder für Information“ nach dem 0/1 Prinzip.<sup>281</sup>

Doch bei der Rezeption und Perzeption *Batshebas* entspricht die Ausgabe gerade nicht der Eingabe, denn das menschliche Gedächtnis arbeitet selektiv und individuell. So ist es auch nicht gegeben, dass selbst bei zufällig völlig identischer Selektion von wahrgenommenen Inhalten ganzer komplexer szenischer Abfolgen<sup>282</sup> am Ende die gleiche Geschichte wahrgenommen wurde. Das Arbeitsgedächtnis muss für eine sinnmachende Verknüpfung immer noch auf die gespeicherten Informationen im Langzeitgedächtnis zurückgreifen, „Es kann seine Einträge immer nur aus der Aktualität aktivieren“<sup>283</sup> und kombiniert so neu. Tsangaris zwingt also auf der Meta-Ebene seinen „Hörbetrachter“ zum Hör-Sehen der multiplen Wiederholungen, macht dabei aber auf der Ebene der Sukzession der Einzelmodule deutlich, dass der Mensch niemals eine komplette Wiederholung sehen kann.

Die gesamte Struktur des ersten Teils der *Batsheba* macht diesen Gedankenprozess in der Tat „einsehbar“ und weist somit Ähnlichkeit zum Simulacrum selbst auf, was wiederum als ein Merkmal der „strukturalistischen Tätigkeit“ auf dieselbe rückverweist:

„Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit [...] besteht darin, ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ‚Funktionen‘ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein *simulacrum* des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.“

So kann man das Kapitel zusammenfassend abschließen, dass die Struktur des Stückes in gewisser Weise nur ausgelagertes Simulacrum des eigentlichen Theaters im Kopf<sup>284</sup> ist. Ein virtuelles Bild,

<sup>280</sup> Eine erschöpfende Analyse der Ausformung, Bedeutung und Grenze der Wiederholung bzw. eine fundiertere Untersuchung des Simulacrums auch nach Baudrillard kann hier aufgrund des Rahmens nicht erfolgen., zu diesem Thema u.a. vgl. Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch. 5. Mai 1966. S. 191

<sup>281</sup> Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 121

<sup>282</sup> Vgl. gegenteiliges Beispiel Exkurs Uria, oder eben auch die Situation 1.1 und 1.3

<sup>283</sup> [http://www.formatlabor.net/blog/?page\\_id=120](http://www.formatlabor.net/blog/?page_id=120) und bei Tsangaris herrscht ein Überfluss an ständig einfließender Aktualität; Diese Funktionsweise der Gedächtnisleistung erläutert Carr bezüglich der Interaktion von Langzeit- und Kurzzeitgedächtnis., Vgl. Carr, Nicholas: The Shallows, S. 125

<sup>284</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.277

welches nur auf der Grundlage der körperlichen Erzeugung von Echt-Zeit, im Sinne von Tsangaris der Musik von Bildern<sup>285</sup>, entstehen kann. So wird der Raum in Zeit übersetzt.

#### 2.4.4 Kleingruppen

Tsangaris sieht im ersten Teil bewusst von einer Aufführungssituation eines Massenpublikums ab, sondern schreibt sein Werk stattdessen für ein individualisierteres Publikum. Auch die kleinen Publikumsgruppen sind zu den fokussierenden Elementen zu zählen, die Tsangaris der zerstreuten und distanzenerzeugenden Wirkung der Reizüberflutung entgegengesetzt. Durch diese Konzentration der rezipierenden Menschen will er eine zusätzliche Ebene der Nähe schaffen.

Dazu sagt er in Bezug auf *Drei Räume Theater Suite*:

„Ab einem bestimmten Moment in meiner kompositorischen Entwicklung, relativ früh, habe ich mich daher nur noch für die Frage von Ferne und Nähe auf der inneren Bühne des Rezipienten interessiert. Dies vor dem Hintergrund der Präsenz des Fernsehers, des Radios und all dieser technischen Mittel, die uns das Entfernteste in die allernächste Nähe gerückt haben. [...] [die Paramatrix der ... Schaltungen], eine Art filmischer Prozess<sup>286</sup>, im mehrdimensionalen Raum, wobei die physische Präsenz und örtliche Bestimmung des Einzelnen als Voraussetzung mitkomponiert wird: Wo genau befindet sich der Guckhörer, wenn das Stück läuft!?“<sup>287</sup>

Damit stehen zwei der wichtigsten Punkte der Medientheorie (und der Postmoderne) im Raum: das Verschwinden des Raumes durch die Medien und das Verschwinden des Subjekts.<sup>288</sup> So prägte Virilio schon 1993 zur Auswirkung der Medien auf unseren Raum den berühmten Ausdruck des „Schrumpfeffekts“<sup>289</sup>:

„Da wir uns solche Dimensionen, die das Auge nicht imstande ist zu erfassen, lediglich denken, da Raum und Zeit für uns nur Vorstellungen sind, können die Wahrnehmungs- und Kommunikationswerkzeuge ein Paradox der Erscheinung erzeugen, das darin besteht, die Größe des Universums in einem anhaltenden Schrumpfeffekt zusammenzuziehen.“<sup>290</sup>

Dazu äußert auch Tsangaris:

„Und das hat dazu geführt, dass das Verhältnis von Stück und Publikum umgedreht wurde. Das minimale Publikum sitzt im Zentrum der Aufführung. Schon 1980 habe ich ein Stück geschrieben für nur eine Person im Publikum. (Übrigens eines, das auch nur ein einziges Mal aufzuführen war.) Auf diese Weise ist die Frage von Nähe und Entfernung ganz anders zu behandeln.“<sup>291</sup>

<sup>285</sup> SWR (Hrsg.): 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

<sup>286</sup> Tsangaris bezeichnet sein Kompositionsprinzip auch als „bewegte Zeitströme“, Vgl. Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 282

<sup>287</sup> Vgl. SWR (Hrsg.): 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html>, (Stand 01.11.2011)

<sup>288</sup> Dazu eine wunderbare historische Betrachtung über das Verschwinden des Subjekts in Seifert, Anja: Körper, Maschine, Tod., S. 40-44; sowie Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts.

<sup>289</sup> Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers, S. 44

<sup>290</sup> Ebd., S. 50

<sup>291</sup> Vgl. SWR (Hrsg.): 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html>, (Stand 01.11.2011)

In Tsangaris' *Batsheba* sitzt der Zuschauer z.B. bei Teil 1 in einer kleinen Gruppe<sup>292</sup> von sieben Personen in einem „Nest“ von vier Musikern und schaut auf eine Sängerin und eine Akteurin vor sich. Das Ensemble befindet sich sitzend auf engstem Raum um die Zuschauer herum in einem Abstand von 30 bis 50 cm angeordnet.<sup>293</sup> Diese Situation befindet sich zwar im großen akustischen Raum, der Rezipient hört also simultan alle akustischen Ereignisse, die um ihn herum passieren. Gleichzeitig ist er jedoch in einer hochindividualisierten Position.<sup>294</sup> So spielt das Cello beispielsweise ca. 50 cm entfernt, die Bratsche hebt aber ein speziell angefertigtes Glissandi-Blech als perkussiven Reiz direkt an das Ohr des Zuhörers- Der Rezipient wird damit in die Lage versetzt, den einzelnen Musiker wahrzunehmen und bekommt auch eine musikalisch so individuelle Behandlung, dass ihm der Eindruck vermittelt wird, er würde individuell wahrgenommen werden.

Tsangaris sagt zu seinem Stück *Centralstation*:

„Es sollte nicht mehr die Masse bespielt werden von einigen Solisten/Protagonisten, die wie Sender zu den Empfängern abstrahlen und Raum greifen, vielmehr soll der Einzene ähnlich ernst genommen werden und als Schnittstelle gefordert werden, wie das heute in anderen Kontexten allerorten schon geschieht – etwa, wenn wir zu Hause sind: Internet, TV, Rundfunk, iPod, alls im Anschlag, und unsere Bühne, der Mittelpunkt des Universums, ist hier, genau hier, kann nirgends sonst sein als genau hier, wo uns die Öffentlichkeiten, statt wie früher auf dem Marktplatz, genau hier treffen, durchtrennen, auflösen, zusammensetzen.“<sup>295</sup>

Der Zuschauer wird ebenso bei *Batsheba* musikalisch und auch immer beinahe körperlich berührt. Nach Fischer-Lichte kann eine gegenseitige Berührung, die sowohl als leibliches Spüren als auch als Blick existieren kann,<sup>296</sup> die Bildung einer Gemeinschaft initiieren oder festigen<sup>297</sup>. Die Berührung war im ursprünglichen Theater nicht gewollt, da man befürchtete, dass sie die Illusion des Spiels gefährde. Die Berührung zwischen Akteur und Zuschauer birgt die "Gefahr", das Reale in die Fiktion einbrechen zu lassen<sup>298</sup>. Das reine, entfernte Schauen im konventionellen Theater setzt den Fokus auf die Fiktion (Rolle der Akteure) und richtet sich nicht auf die Person des Akteurs. Berührung kann so die Dichotomie von Öffentlichkeit und Privatheit zum Kollabieren bringen<sup>299</sup> und das Publikum wird zum Initiator und Schöpfer des Werkes, so wie es bei Tsangaris letztlich der Fall ist.

Diese erzwungene Nähe in der öffentlichen Umgebung greift so auch jenseits der Konventionen der Zuschauergruppe, in den persönlichen, teilweise sogar den intimen Distanzraum des Menschen ein<sup>300</sup> und lässt damit den hier nicht vorhandenen (Zwischen-) Raum zwischen Darsteller und Rezipient ins

<sup>292</sup> Vgl. Hiekel, Jörn Peter: Erhellende Passagen, S. 57

<sup>293</sup> Zu Nähe und Distanz bei Tsangaris siehe auch die Bemerkung von Peter Hahn: „Tsangaris verzichtet dabei sehr häufig auf jene Distanz, die eine Bühne bedeutet...“, Vgl. Hahn, Patrick: die entdeckung der nahsamkeit, 03.10.2009, URL: <http://blogs.nmz.de/badblog/2009/10/03/die-entdeckung-der-nahsamkeit>, (Stand: 03.11.2011)

<sup>294</sup> Zur Problematik der Distanz vs. Direktheit der Wirkung bei Tsangaris, Vgl Hiekel, Jörn Peter: Erhellende Passagen, S.57

<sup>295</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 290

<sup>296</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 100

<sup>297</sup> Vgl. ebd., S. 82 ff.

<sup>298</sup> Vgl. ebd., S.102

<sup>299</sup> Vgl. ebd., S. 104-107

<sup>300</sup> Hall, Edward T.: Die Sprache des Raumes. Düsseldorf 1976

Bewusstsein rücken. Zudem wird einmal mehr betont, wie sehr die Sender-Empfänger-Dichotomie hier immer mehr verschwimmt, so wie das auch im Umgang mit dem Internet der Fall ist und wie es seit den 1960er Jahren in der Performance-Kunst proklamiert wird.<sup>301</sup>

Mit unserem „Second Life“ im Internet wird die alte Debatte um mediale Nähe und Distanz sowie Privatheit und Öffentlichkeit immer drängender und das Individuum bewegt sich auf einem zweigleisigen Weg. Eine Entwicklung, die schon zu Zeiten der ersten elektronischen Massenmedien begann, findet hier kurzfristig ihren Höhepunkt. Einerseits geht das Individuum in der Masse auf - auf der anderen Seite geht es unter. Wie schon McLuhan in *The Medium is the Massage* feststellt, überschütten die elektronischen Verschaltungen uns unmittelbar und kontinuierlich mit den Angelegenheiten aller Menschen.<sup>302</sup> Und doch trennt es die Individuen voneinander, wie Virilio anbringt. Er räumt zwar ein, dass „hinsichtlich der „Welt-Stadt“ [...] der intensive Einsatz der Kommunikationstechniken zwar eine Resonanz erzeugt“, hingegen „[...] die vielfache Einsamkeit [...] im Begriff ist, sich über den ganzen Erdball auszubreiten.“<sup>303</sup> Die „vielfache Einsamkeit“ als Fortsetzung des einst neuen Individualismus durch Sprache und Schrift?<sup>304</sup> Der Mensch ist privat und öffentlich zugleich: Elektronische Informationen verursachen eine problematische Lage zwischen unserem Anspruch auf Privatsphäre und dem Bedürfnis der Gesellschaft, alles über uns zu erfahren.<sup>305</sup>

Durch die Komposition für Kleingruppen steuert Tsangaris sowohl der „vielfachen Einsamkeit“ durch die entfremdenden „traditionellen“ Massenmedien oder deren Funktionen im Netz, als auch der Überforderung durch zu viel fremde (öffentliche) Privatheit durch die zweiseitige Kommunikation im Internet entgegen. In einem Interview zu *Batsheba* erwähnt er die Wichtigkeit der Öffentlichkeit für die Rezeptionssituation im Stück:

„Vor einigen Jahrzehnten schon begann ich, Rezeptions-Situationen konkret mit einzukomponieren. Wo befinden wir uns gerade, wenn wir Musik/Kunst/Theater wahrnehmen? Denn Öffentlichkeit stellt sich uns heute anders dar als noch vor einigen Jahrzehnten, auch politische Öffentlichkeit. Statt in der Masse, befinden wir uns am heimischen Herd...“<sup>306</sup>

Innerhalb der kleinen Gruppe wird ein stärkeres Gefühl des Privaten geschaffen. Statt 70 oder 700 Personen nehmen nur 7 zur gleichen Zeit im gleichen Raum den gleichen Inhalt wahr. So besteht auf der strukturellen Ebene einerseits eher die Möglichkeit, dass durch die Anwesenheit der anderen für die Dauer der Rezeptionssituation ein Zusammengehörigkeitsgefühl entsteht, das der „Einsamkeit“

---

<sup>301</sup> Vgl. Fische-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 15

<sup>302</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: *The Medium is the Massage*, S. 16

<sup>303</sup> Vgl. Virilio, Paul: *Die Eroberung des Körpers*, S. 19

<sup>304</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle – Understanding Media*, Kapitel 8 und 9

<sup>305</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: *The Medium is the Massage*, S. 12

<sup>306</sup> Vgl. Wiesand, Andreas Joh.: *Über die Ränder der Formate hinaus... - Ein Interview zum "Orchester-Oscar" mit Manos Tsangaris*, URL: [http://www.kulturpreise.de/web/interview.php?articles\\_id=22](http://www.kulturpreise.de/web/interview.php?articles_id=22), (Stand: 31.10.2011); sowie Mörchen, Raoul: *„Und wenn es gelingt...“*, S. 50

des Fernsehpublikums entgegensteht. Auf der anderen Seite fokussiert das kleine Publikum den Menschen, indem das Individuum hier eher zu sich zurückfindet als in der anonymen Masse eines „Massenmedien-Publikums“ oder auch eines traditionellen Theaterpublikums. Dadurch ergibt sich hier eher die Möglichkeit einer kontemplativen Wahrnehmung des Inhalts.

Zur strukturellen Simulation eines Privatraumes im öffentlichen (Theater-) raum rückt Tsangaris v.a. mit der medialen Aufsplitterung intimer Momente der Figur Batsheba auch inhaltlich das Problem des Subjekts in der Privatheit in der im öffentlichen Raum sowie die Präsenz der Öffentlichkeit im Privaten ins Zentrum. So wohnt der Zuschauer in 1.1, dem sogenannten „Wellness-Bereich“ Batshebas Pflegeprogramm<sup>307</sup> mit Taschenlampenshots auf einzelnen Teilen des Gesichts bei. Und in 1.2 „duscht“ sie sich genüsslich mit dem Strahl des Lichtes ihrer digitalen Handkamera ab<sup>308</sup> und erzeugt so Bilder, die in Neukombination und close-up bei David wieder auftauchen.

So wird der Rezipient also mehrfach mit der sich auflösenden Dichotomie der Veröffentlichung des subjektiven Erlebens konfrontiert, wobei immer wieder auf die Eigenverantwortung des Individuums verwiesen wird. Es steht die Frage im Raum, ob nicht das „aufgelöste Subjekt der Moderne“ durch seine Veräußerlichung im Netz dabei ist, sich wieder zusammensetzen. Das wäre eine Lesart, die Vervielfältigung und Aufsplitterung Batshebas zu lesen. Auch der Rezipient in der individualisierten Zuschauergruppe wird durch die private Gemeinschaft im öffentlichen Zuschauerraum auf diese Option gestoßen. In der autopoietischen feedback-Schleife erschafft der Rezipient in enger Gemeinschaft mit den anderen Rezipienten und in unmittelbarer körperlicher Nähe zu den Darstellern die Aufführung und findet sich so für einen kurzen Moment selbst wieder.

Mit diesem Ansatz stimmt man mit Foucault überein, der sagt, neue Subjektivierungsweisen könnten nur experimentell erarbeitet werden. Und damit könnte "das Leben eines jeden ... ein Kunstwerk werden".<sup>309</sup>

### 2.4.3 Interaktion des Publikums

#### Leibliche Kopräsenz

Im Gegensatz zu den Medien ist die sinnliche Wahrnehmung in der „realen“, körperlichen Welt, so auch im Theater, differenziert und ganzheitlich. Hier werden psychisch mehr kognitive Kanäle angesprochen, gut nachzuvollziehen bei Tsangaris mit dem räumlichen Klang, dem dreidimensionalen räumlichen Sehen auch im peripheren Sichtfeld und den unterschiedlichen Perspektiven im Raum. Letztere wären auch ohne eine ganzkörperliche, also physische Wahrnehmung nicht möglich, da sie auf der Basis der körperlichen Bewegung beruhen. Im Gegenzug

---

<sup>307</sup> Vgl. Partitur, s. Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

<sup>308</sup> Ebd.

<sup>309</sup> Foucault, Michel: Hermeneutik des Subjekts., 1982, S. 273; siehe Bruder, Klaus-Jürgen: URL [http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder\\_pomo\\_subjekt.htm](http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm), (Stand: 04.11.2011)



ließe sich an der Oberfläche schlussfolgern, dass Wahrnehmung der medialen Inhalte „ohne“ den Körper stattfindet, egal ob Kommunikationsteilnehmer, in dem Falle Empfänger, vorhanden sind oder nicht. Fernseh- und Radioprogramme laufen ohne das Zutun des Rezipienten. Und selbst bei Filmen im Internet, einmal gefunden, drückt man den Knopf und lässt ihn ablaufen. Auch unabhängig von einer Rezeptionssituation nehmen Aktivitäten in leiblicher Ko-Präsenz auch im Alltag des medialen Zeitalters ab. So kann man ohne Körper einkaufen, miteinander reden, simultan spielen, ohne dass der Gegenüber anwesend ist. Sybille Krämer macht dabei eine dualistische Unterscheidung zwischen körperlicher und entkörperlichter Kommunikation im Netz<sup>310</sup>.

Dabei ist jedoch der Fall der Körper-Maschine- Schnittstelle im Internet mit äußerster Vorsicht zu betrachten. Sandbothe kritisiert diese Dichotomie<sup>311</sup>. Er sieht den Körper im Netzzeitalter an einer Schnittstelle, „die virtuelle und reale Körperlichkeit sowohl miteinander verbinden als auch voneinander trennen kann“. Dabei würde einmal der Körper dualistisch in einen realen, „raum-zeitlich situierten physischen Körper und einen virtuellen, nur als Datenausdruck gegebenen Körper“ aufgespalten<sup>312</sup>. In einer anderen Lesart könnte die Erfahrung einer begrenzt eben tatsächlichen Zeichenhaftigkeit im Netz wiederum die Nicht-Zeichenhaftigkeit des Körpers infrage stellen. In der Realität würden beide Ansätze auch in der Nutzung des Internet umgesetzt werden, je nach der „... (entweder mehr durch den Buchdruck oder mehr durch das Fernsehen geprägten) massenmedialen Sozialisation, ... [der] Nutzerinnen und Nutzer.“<sup>313</sup> Sandbothe plädiert dagegen für ein von Derridas Dekonstruktionsbegriff geprägten Verständnisses des Körpers im Netz, der zwar dort als zeichenhafter auftritt, damit jedoch auf die Nicht-Zeichenhaftigkeit, also Materialität des realen Körpers außerhalb des Netzes extra verweist. Damit formuliert er eine Chance, durch Kommunikation im Netz zu einem besseren Verständnis der realen Körperlichkeit zu kommen, denn „Unsere realen Körper sind [...] für private und öffentliche, sinnliche und intelligible Formen der Körpererfahrung kaum erschlossen, wie sie etwa in der chinesischen Körperkunst des Tai Chi Chuan aufscheinen...“ Er sieht also „die pragmatische Dekonstruktion menschlicher Körperlichkeit, die sich mit den interaktiven Kommunikationsdiensten des Internet verbindet, [als Möglichkeit] einen Anstoß dazu geben, dieses kulturelle Defizit Schritt für Schritt zu beheben.“<sup>314</sup> Um das umzusetzen, fordert er eine „bewusste Entwicklung und anspruchsvollen Ausdifferenzierung von handwerklich-künstlerischen, also poetischen Techniken der Körpererfahrung.“<sup>315</sup>

---

<sup>310</sup> Vgl. Krämer, Sybille: Virtualisierung oder: Über die Verwandlung von Körpern in Zeichen für Körper., In Barkhaus, Annette; Fleig, Anne: Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle., München 2002, Wilhelm Fink Verlag, S. 143-152

<sup>311</sup> Vgl. Sandbothe, Mike: Grundpositionen zeitgenössischer Medienphilosophie und die Pragmatisierung unseres Mediengebrauchs im Internet. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 451 ff.

<sup>312</sup> Vgl. Krämer, Sybille: Virtualisierung., S. 143 ff.

<sup>313</sup> Sandbothe, Mike: Ist alles nur Text?, S. 153ff.

<sup>314</sup> Ebd.

<sup>315</sup> Sandbothe, Mike: Ist alles nur Text?, S. 153ff.

Besonders die Performance seit den 1960er Jahren bedingt eine Verschiebung der Differenzierung zwischen „semiotischem“ und „leiblichem“ Körper. Im „literarischen Theater“ des 19. Jahrhunderts sollte der Darsteller für den Zuschauer ein "semiotischer" und kein "leiblicher" Körper sein, damit die Illusion des Theaters aufrecht erhalten werden konnte. Dabei wurde die Sprache als Medium gesehen, die Bedeutung möglichst unverfälscht zu vermitteln. Die Rolle des Körpers wurde eher als untergeordnet, vielleicht sogar als störend betrachtet.<sup>316</sup> Die Performance – Bewegung stellt allerdings gerade den Körper der Anwesenden als Material, das sich im Zuge der Aufführung zwischen der „Verkörperung“ und dem eigentlich „Leiblichen“ bewegt, ins Zentrum ihrer Arbeit und macht so den Körper zum Ereignis. So wird auch das „Medium“ Sprache als Vermittler von Bedeutung und auch in das Medium per se nebensächlich, denn die unmittelbare Emergenz wird hier wichtiger als das, was geschieht, bzw. dessen inhaltlicher Bedeutung.<sup>317</sup>

Gerade Tsangaris sieht „den Rezipienten als Schnittpunkt aller kompositorischen Linien“<sup>318</sup> und stellt bei *Batsheba* durch die formale Struktur der Komposition auch die Körperlichkeit der Wahrnehmung in den Mittelpunkt. So wäre an dieser Stelle das Theatrale v.a. in Anlehnung an Fischer-Lichtes Terminologie der „leiblichen Ko-Präsenz“, der „autopoietischen feedback – Schleife“ und der „liveness“ neben vielen anderen Techniken als eine „Technik der Körpererfahrung“<sup>319</sup> zu verorten. Dabei steht die im zeitgenössischen Theater deutlich werdende Tendenz einer stärkeren interaktiven Bindung zwischen Akteur und Rezipient im Zentrum.

Laut Fischer-Lichte besteht die „mediale“ Bedingung von Aufführungen in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern und dient als Basis der Gemeinschaftsbildung zwischen beiden. Die Gemeinschaft entsteht durch gemeinsames Handeln und Erleben, „zu einer bestimmten Zeit an einem Ort versammeln und dort eine Situation, eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen. Die Aufführung entsteht aus ihrer Begegnung – aus ihrer Konfrontation...“<sup>320</sup>, um so entsprechende Veränderungsprozesse zu initiieren. Denn der Zuschauer wird ein Teil der Aufführung.<sup>321</sup> Die Aktivität des Rezipienten dabei soll also nicht lediglich als kognitive Tätigkeit verstanden werden, sondern als leiblicher interaktiver Prozess<sup>322</sup>, der sich in Hervorbringung der autopoietischen feedback-Schleife niederschlägt „als selbstbezügliches, autopoietisches System“<sup>323</sup>, trotz Inszenierungsstrategien nie vollständig steuerbar sein kann. Tsangaris' offene Kompositionsstruktur

---

<sup>316</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, S. 129-130

<sup>317</sup> Vgl. ebd., S. 240

<sup>318</sup> SWR (Hrsg.): 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

<sup>319</sup> Sandbothe, Mike: *Ist alles nur Text?*, S. 153-166

<sup>320</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, S. 58

<sup>321</sup> Vgl. ebd., S. 61 ff.

<sup>322</sup> Vgl. ebd., S. 62

<sup>323</sup> Vgl. ebd., S. 61

betont den hohen Wert der nicht-medialen, körperlichen „face-to-face-Kommunikation“<sup>324</sup> in der theatralen Aufführung. Denn die einzelnen Musikstücke und szenischen Abläufe existieren ohne das Publikum tatsächlich gar nicht, sie werden bewusst komponiert erst durch die Anwesenheit der kleinen Gruppen in Bewegung gesetzt. Wenn kein Publikum anwesend ist, sind auch die Musiker still. Überdies machen die kleinen Gruppen es den Rezipienten möglich zusätzlich ihren menschlichen Körper in einer Zeit der Medien wieder zu entdecken. Damit erhält auch die feedback-Schleife eine höhere Qualität. Denn durch die körperliche Nähe zwischen Darsteller und Rezipient steigert sich die Intensität der Interaktion. Die Auseinandersetzung mit den Aufgaben der Interaktion im Rahmen der modularen Struktur vereint „leibliche Ko-Präsenz“ und die „autopoietische feedback-Schleife“ in der Wahrnehmung des Rezipienten sinnfällig mit dem Aspekt der „liveness“ in theatralen Aufführungen. Die „liveness“ wird bei Fischer-Lichte ganz klar in Kontrast zu medial vermittelten Aufführungen gesetzt.<sup>325</sup> Denn in den Medien ist die Körperlichkeit der „feedback-Schleife außer Kraft gesetzt.“<sup>326</sup> Sandbothe hingegen erörtert in seinem Essay „Ist alles nur Text?“ am Beispiel des Internets, dass es durch die elektronischen (Kommunikations-) Medien „keinesfalls von sich aus [...] zu einer Nivellierung unserer Körpererfahrung oder gar zu einer tiefgreifenden „Entkörperung“ des Subjekts führt.“<sup>327</sup> Stattdessen würde „das Spektrum menschlicher Körpererfahrungen nicht verengt, sondern [durch die Erfahrung der Nichtmaterialität ... ] erweitert“.<sup>328</sup> Mit seiner Forderung nach „poietischen Techniken der Körpererfahrung“ betont er infolgedessen, dass die „anästhetische Reduktion der Kommunikation, die für die [schriftbasierte...] Online-Interaktion] des Internet-Chat charakteristisch ist [...]“<sup>329</sup> uns die „körperlichen Aspekte der face-to-face-Kommunikation erst wieder richtig schätzen“<sup>330</sup> lässt. So würde der Mensch „die volle körperliche Präsenz des anderen in der realen Kommunikation auf neue und intensivere Weise wahrnehmen.“<sup>331</sup> Diese Einschätzung lässt umso mehr einleuchten, warum die „liveness“ auch bei Fischer-Lichte teilweise als „erlösend“ dargestellt wird.<sup>332</sup>

In *Batsheba. Eat the History!* wird dem Rezipienten diese Körperlichkeit bewusst gemacht. Denn nicht nur jedes einzelne Stück sondern das ganze Werk werden durch die schlichte körperliche Anwesenheit der Rezipienten gesteuert. Und ohne das Publikum gibt es gar kein Stück.

<sup>324</sup> Krämer, Sybille: *Virtualisierung.*, S. 143 ff.

<sup>325</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 114

<sup>326</sup> Vgl. ebd., S. 115

<sup>327</sup> Sandbothe, Mike: *Ist alles nur Text?*, S. 153 ff.

<sup>328</sup> Ebd.

<sup>329</sup> Ebd.

<sup>330</sup> Ebd.; Martina Leeker führt in Anlehnung an Sybille Krämer die „Rehabilitierung von Oberflächen“ in der distanzierten, eher spielerischen Kommunikation in digitalen Netzen an. Leeker, Martina: *Nachmoderne Performativität.*, S. 247

<sup>331</sup> Ebd.

<sup>332</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 114. Dazu macht Fischer-Lichte die Bestandaufnahme, die Welt entziehe sich dem „sie zurichtenden Zugriff von Wissenschaft und Technologie [...] macht sich unverfügbar“, S.361. Das Performative dagegen mache sie dagegen „erfahrbar und erlebbar“, S. 362

### Interaktion durch Bewegung

Durch die Bewegung erzeugt das Publikum zu allererst einmal die Zeitlichkeit im Raum als Bedingung der Möglichkeit der Aufführung von *Batsheba. Eat the History!* Teil 1. Dabei werden folgende Parameter in Hinblick auf ihre Beziehung zu den Zuschauern untersucht: 1) Die Beschaffenheit der Zeitlichkeit und ihre Prozesshaftigkeit in der sich ständig vollziehenden Gegenwart, 2) der Rhythmus als bewegungselementare Schnittmenge von rein zeitlichem Prozess und seiner verbindenden Eigenschaft, 3) der Prozess des Zusammensetzens als Bewegung im (Zwischen-) Raum und 4) die Bewegung als physische Erfahrung der kognitiven Kombination.

#### 1) Die Beschaffenheit der Zeitlichkeit und ihre Prozesshaftigkeit der sich ständig vollziehenden Gegenwart

Mit Tsangaris installation opera *Batsheba* liegt ein Netz an Möglichkeiten vor dem Publikum ausgebreitet. Es wird beherrscht von einer Idee der Gleichzeitigkeit, die in dem Sinne auch eine nichtkausale Zeit, eine „Medienzeit“, quasi simuliert. Denn die hochbeschleunigten, elektronischen Medien, die Kommunikation jenseits „von räumlicher Linearität“ und eher in Form von „globaler Synchronie“<sup>333</sup> ermöglichen, „verflüssig[en]“ auch „die im Medium von Sprache und Text grammatisch klar distinguierbaren Zeitdimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ hin zu einer sich kontinuierlich im Vollzug befindenden Gegenwart.<sup>334</sup> Technologische Medienzeit suspendiert den Menschen (zumindest für Momente und Phasen) von der Vorstellung einer rigiden „consecutio temporis“. Das „musikalische Feld“ hat diese sich ständig vollziehende Gegenwart *immer schon* quasi synchron vorweggenommen. Tsangaris spricht selbst von einer „Art virtuelle[r] Zeit“, die er beim Komponieren schafft, „ein Tempo[...], das ein geistiges Tempo ist [...] eine Bewegung“<sup>335</sup>, die bei *Batsheba* parallel gesetzt werden kann mit der „virtuelle Zeit einer Bewegung im Raum“ des perspektivischen Bildes, als „zeiträumliches Differential“<sup>336</sup>. Mit Tsangaris' musikalischer Behandlung des Visuellen, Theatral – Performativen zusammen mit seiner Thematisierung des Medienalltags vereint er die Ansätze der Theaterwissenschaft und der Medientheorie hin zu einer Zeitlichkeit eines sich im Vollzug befindenden Jetzt. Im Rückschluss kann zusammengefasst werden, dass die Struktur selbst einerseits die Problematik thematisiert, dass „[...] die "neuen" Medien also nicht nur den Zeitsinn im neurologischen und kognitiven Sinne [irritieren]“, man könnte sie sogar dahingehend deuten, dass sie „auch nach einer Alternative zur Medienhistoriographie [verlangen], nämlich als

---

<sup>333</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 7

<sup>334</sup> Vgl. ebd.

<sup>335</sup> Tsangaris, Manos: Was ist überhaupt eine Frage?, S.60

<sup>336</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit. S.9, als Verständnis des Grenzwertes des „Hintereinander im Raum als ein Nacheinander in der Zeit“ in Ernsts Anlehnung an die Ausformulierung der folgenden Gedanken von Grosklaus, Götz, Zur Mediengeschichte des Bildes. Der Wandel des raumzeitlichen Entwurfs, Vortrag am Seminar für Medienwissenschaft, Berlin, 16. April 2008

Medienarchäologie.<sup>337</sup> Nach der elektronischen Abbildbarkeit von mikrozeitlichen Zeiteinheiten in Form von Sinuswellen<sup>338</sup> erinnert *Batsheba* an eine rückwärtsgewandte Gegenüberstellung in Form einer analogen, szenischen, mensch-betonten Untersuchung der Sichtbarmachung von Zeit. Nicht nur die Bewegung im Raum an sich sondern auch die Tatsache der visuellen Nachvollziehbarkeit rückt die Betonung der Zeitlichkeit durch das Vermessen des Raumes in den Vordergrund. Das heißt auch, jeder Parameter ist eine Entscheidung über die subjektive Gestaltung von Zeit und Raum und trägt damit zur Zusammensetzung des Ganzen bei.

Die Anwesenheit der Rezipientengruppen zusammen mit den Musikern, Darstellern, Sängern setzt erst die zeitlichen Prozesse der Projektionen, Videos, Lichtspiele, Funkübertragungen in Gang und verweist damit einmal mehr auf den Menschen, der seine eigene Zeit hat und sie selbst hervorbringen kann. Und das auch in einer Zeit, die nach Ernst, von medialem Einfluss beherrscht ist und in der die

„Medien in radikaler Weise selbst Zeitsetzer [sind]. Alles, was in einen medientechnischen Kanal gerät (und sei es der Prozessor im Computer), unterliegt einer radikalen Verzeitlichung. Und nicht nur Radio, auch Fernsehen: In der Entwicklung von Bildtelegraphie wurde manifest, daß sich jeder sogenannte Inhalt eines Mediums auf der Ebene seiner Übertragung also im medienarchäologischen Moment in Zeit verwandelt.“<sup>339</sup>

Das Format und die Form der Inszenierung legen in ihren verlinkten Miniaturen, deren „Formatierung“ laut Tsangaris das Bewusstsein bestimmt<sup>340</sup>, ganz analog ein nichtkausales „Zeitfeld“<sup>341</sup> aus „Ereignissen“<sup>342</sup> in den Raum um den Rezipienten. In der Struktur des Stückes schließt sich das nicht aus. Denn das rein subjektive, eher auf der performativen Ebene der Wahrnehmung anzusiedelnde Ereignishafte passiert innerhalb des kleinen Moduls. Wohingegen ein Feld der hier diskreten Ereignisse, in der selektiven Kombination jenseits von objektiver Ordnung<sup>343</sup>, sich als Ereignis in anderer Gestalt vor dem ausbreitet, der in Bewegung zwischen den einzelnen Modulen ist. Dieses geschieht viel mehr noch in Wahrnehmung der Quantität der Reize in zusätzlich operativer Ebene. Dabei ist augenscheinlich von entscheidender Bedeutung, in welchem relativen Bezugssystem sich der Betrachter zum jeweiligen Zeitpunkt befindet.<sup>344</sup> Tsangaris komponiert „die physische Präsenz und örtliche Bestimmung des Einzelnen als Voraussetzung mit[...]. Der Mensch erzeugt die Zeit.

<sup>337</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit, S. 22

<sup>338</sup> Vgl. ebd. S. 43

<sup>339</sup> Ebd., S. 4

<sup>340</sup> Vgl. Tsangaris, Manos: Was ist überhaupt eine Frage?, S. 58

<sup>341</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 22

<sup>342</sup> Vgl. ebd., S. 21

<sup>343</sup> Vgl. ebd., S. 22

<sup>344</sup> Vgl. Grossarth, Ulrike: >The moving observer<, In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., 307 ff., dazu auch Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit. S. 25 zitiert nach Engel, Friedrich: Das Magnetophon – zauberhafte Klang-Reproduktions-Maschine, Beitrag zum Ausstellungskatalog Zauberhafte Klangmaschinen, hg. v. Elisabeth Schimana, xxx 2008

## 2) Der Rhythmus als bewegungselementare Schnittmenge von rein zeitlichem Prozess und seiner verbindenden Eigenschaft

Wie auch in Bezug auf die Aufzeichnung eines Signals auf Tonband manifestiert sich „das zeitliche Element als Rhythmus (der im Unterschied zum Takt variabel ist)<sup>345</sup> und das „nicht auf Gleichmaß sondern auf Regelmäßigkeit zielt, [...] ein dynamisches Prinzip, das [prozessbetont] >unterwegs ist und bleibt: immer mit Herstellung und Darstellung bestimmter Verhältnisse beschäftigt und immer auch in der Lage, diese Verhältnisse wieder neu zu entwerfen“<sup>346</sup>. Es entsteht durch „Wiederholung und Abweichung von der Wiederholung“, und ist in der funktionalen Betrachtung Organisation und Strukturierung der Zeit<sup>347</sup>, also eine „technique du temps“<sup>348</sup>. In zwei Extremen kann Rhythmus als verbindendes (gleiche zeitliche Einteilung in allen Einzelteilen) oder Zusammenhang trennendes (eigene Zeitlichkeit der unterschiedlichen Komponenten) Element im Musiktheatralen dienen. Bei Tsangaris verbindet er. Nicht im Sinne eines einzigen durchgängigen Taktmaßes, eher als voranschreitendes, treibendes Verbindungsglied der stetigen Bewegung in Sprache, Bild, Klang, Licht, Szene, im Rezeptionsprozess an sich. So wird der kognitive Prozess des Zusammensetzens der Informationseinheiten des Stückes unterstützt. Dabei fällt wieder auf, dass neben der in der Partitur vorgegebenen komponierten Zeit der Rezipient „den Takt vorgibt“<sup>349</sup>. Der Rhythmus im ersten Teil von *Batsheba* wird ausschließlich vom Menschen und ohne Technologie geprägt.

## 3) Prozess des Zusammensetzens als Bewegung im (Zwischen-) Raum

Indem durch die Bewegung erst der gesamte Aufführungsraum erfasst wird, lassen sich die einzelnen Versatzstücke der Handlung erst zum Gesamtwerk im Sinne Derridas zusammensetzen.<sup>350</sup> „In seinem Werk *De la grammatologie* (1967) geht es um eine Semiotik der Differenz, [eine Verweisungsstruktur], die darauf zielt, Raum, Zeit, Bild, Sprache, Schrift, aber auch Geste, Berührung, Bewegung, Geschmack und Geruch als durch die Bewegung der *différance* eng miteinander verflochtene Medien der Sinnkonstitution zu analysieren.“<sup>351</sup>

Bei *Batsheba* wird der Raum zwischen den Modulen durch die Modulstruktur demnach behandelt wie das Dazwischen des elektromagnetischen Feldes. Laut Ernst stellt dieses „eine eigene dramatische Welt“ dar. Es ist „hier kein schlichter Raum, der überwunden wird (wie es Aristoteles an der Laufzeit von Schall im Echo raumakustisch feststellte), sondern selbst ein dynamisches Medium,

<sup>345</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: *Medieninduzierte Zeit.*, S. 69,

<sup>346</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 233, zitiert nach: Helbling, Hann: *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt a.M. 1999, S. 18

<sup>347</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 232-233

<sup>348</sup> Ernst, Wolfgang: *Medieninduzierte Zeit.*, S. 3

<sup>349</sup> Vgl. Leeker, Martina: *Werkstatt Interagieren vs. Zuschauen. Der Betrachter als Auto in neuro-digitalen Rückkopplungen und im Theater – Gespräch mit Jo Fabian, Birgit Kempker und Horst Prehn.*, In: Leeker, Martina (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten.*, Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 168 ff.

<sup>350</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.*, S. 224

<sup>351</sup> Sandbothe, Mike: *Ist alles nur Text?*, S. 153 ff.

ein Prozeß; "der 'Träger' des Feldes ist also der leere Raum."<sup>352</sup> Auf der formalen Ebene bedingt die Modularisierung<sup>353</sup> mit der inhärenten Prämisse der Bewegung somit eine Hervorhebung des Prozesshaften, sodass „die Verknüpfungsform des vorhandenen Stoffen zum eigentlichen Material“ sichtbar wird.<sup>354</sup> Und hat man den Weg absolviert, ist dabei auch das Verstreichen der Dauer und die räumliche Distanz der einzelnen Komponenten zueinander auf inhaltlicher Ebene in den Fokus gerückt worden.

#### 4) Die Bewegung als physische Erfahrung der kognitiven Kombination

Nach der Definition Wolfgang Ernsts machen wir die „Zeiterfahrung auf der "Mesoebene"... mittels Medien.“<sup>355</sup> Damit bewegen wir uns im Stück auf der Mesobene physiologischer und kognitiver Operationen<sup>356</sup> des „bloßen“ menschlichen Bewusstseins, und so fungiert das Musikalische als Bewegung von Tönen und (medial gezeigten) Bildern in der Zeit<sup>357</sup> als Medium, denn diese Bewegung ist es, die auch den historischen Stoff aus dem Alten Testament mit dem Medienzeitalter verknüpft.<sup>358</sup>

Indem die Bewegung des Publikums also ein musikalisches Fortschreiten im Raum und damit eine kontinuierliche Veränderung der Position eines Elementes im Raum und in der Zeit beschreibt, dient sie gleichsam nicht nur als Verbindungsmechanismus zwischen den einzelnen Modulen sondern als Komponente der Komposition selbst. Dabei bilden die szenischen Situationen, die ins Blickfeld geraten sowie die visuellen Elemente wie Text- und Bildprojektion, Video, Lichtpunkte der Taschenlampen während der Publikumsbewegung die herausgearbeiteten Akzente im Zeitfluss des Gehens. Ganz klar steht bei Tsangaris das Empfinden einer „menschlichen Zeit“ im Vordergrund.<sup>359</sup> Jene Akzentpunkte verbinden sich wie „eine musikalische Melodie“<sup>360</sup> durch die Erinnerung und die Antizipation des nächsten zum Stück<sup>361</sup>.

Und so wird aus dem Raum ein Zwischenraum, eine „différance“ als Manifestation von Möglichkeiten. Die Theorie Sandbothes überträgt die Körpererfahrung aus der

<sup>352</sup> Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 36

<sup>353</sup> Vgl. Zinsmeister, Annett: Modularisierung von Raum und Bewegung., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.77

<sup>354</sup> Vgl. Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S. 45

<sup>355</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 8

<sup>356</sup> Vgl. ebd., S. 8; sowie S. 76

<sup>357</sup> SWR (Hrsg.): 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

<sup>358</sup> „Bei all dem was wir tun, spielen in irgendeiner Form Vereinnahmung, ja buchstäblich Kannibalismus und Verfügbarmachung – also Stoffwechselfvorgänge – eine wichtige Rolle. Auch die Aneignung und Aufarbeitung von Geschichte ist im Grunde ein andauernder Verdauungsprozess.“ – Vgl. SWR (Hrsg.): 2009, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>. (Stand 02.11.2011)

<sup>359</sup> Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 14, zitiert nach Paik, Nam June, Norbert Wiener und Marshall McLuhan, in: Paik 1992, 123-127, hier: 125

<sup>360</sup> Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit., S. 8

<sup>361</sup> Vgl. ebd.

zwischenmenschlichen Online-Interaktion in die Offline-Welt<sup>362</sup>. So stehen die kognitiven Prozesse im Realraum denen im Internet gegenüber. Die internetdominierte Wahrnehmung und Konstruktion von Sinnzusammenhängen des Medienmenschen, die meist visuell verlaufen, jedoch taktil auf den Menschen einwirken, werden bei *Batsheba* hingegen durch die Bewegung körperlich und multisensorisch erfahrbar. Denn zum einen bekommt der Rezipient durch die Bewegung die Gelegenheit, den Weg, den Übergang selbst kontemplativ mit allen Einzelkomponenten wie dem Klang oder dem Räumlichen an sich, wahrzunehmen. Zum anderen erhält durch das Wandern der Bruch eine existentielle Bedeutung für den Zuschauer. Die geführte Bewegung durch die Guides<sup>363</sup> in der verbindenden Passage des „Zwischenraumes“ schafft Ordnung und hilft eine „neue Orientierung zu finden, die Welt und sich selbst auf eine neue Weise wahrzunehmen“.<sup>364</sup> Von der Führung durch Guides einmal von der Entscheidung des nächsten Schrittes befreit wird, wird das Ziel nebensächlich. Der Guide fungiert dabei als „Schamane“ an der Schwelle zur nächsten Stufe des fortschreitenden Eindringens in die mediale Reizüberflutung innerhalb des Stückes, aber auch in die Erkenntnis über unsere medial überreizte Umwelt. So wird der teilnehmende Rezipient durch die Bewegung rückwirkend auf sich selbst verwiesen. Die körperliche musikalische Bewegung konstituiert das Stück im „innere[n] Raum des Rezipienten, der das Stück kurzschließt, den Kreisschluss erstellt, der es erst zu einem Musiktheaterstück werden lässt.“<sup>365</sup> So kann man annehmen, dass auch umgekehrt eine derartige im Performativen erlebte „reale“ Körpererfahrung des Zwischen-Räumlichen eine Auswirkung auf das Verständnis des virtuellen Erlebens hat. Und so sagt Tsangaris: „So wie [der Zuschauer] den Raum<sup>366</sup>, in dem er sich befindet (den er und der ihn erfindet, durch den er schreitet und der ihn durchmisst), erfährt, überführt er ihn in den einen, d.h. universalen Raum seiner Erfahrung, des Lebens.“<sup>367</sup>

---

<sup>362</sup> Schon allein diese Ausdrücke regen zum Nachdenken an. Die Welt, die als noch virtuell bezeichnet wird, ist „on“. Während die „reale“ Welt „off“ ist.

<sup>363</sup> Zu Platzanweisern bei „winzig“, die eine weniger starke „führende“ Rolle hatten als in *Batsheba*, dennoch aber die auktoriale Führung spürbar gemacht haben, vgl. Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S. 48

<sup>364</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, S. 309

<sup>365</sup> SWR (Hrsg.): 2004, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

<sup>366</sup> Dem Raum unter Gesichtspunkten wie u.a. dem öffentlichen Raum, als Material an sich, als Ort des Unbewussten und auch als Ort der Möglichkeiten in der Medienwissenschaft kommt noch zu wenig Aufmerksamkeit zu, mein Fokus liegt jedoch eher auf den Prozessen der medienbeeinflussten Wahrnehmung, die in verschiedenen, heterogenen Räumen des Theaters und des Performativen passieren.

<sup>367</sup> Tsangaris, Manos: URL: <http://tsangaris.de/>, Internationales Institut für Kunstermittlung – Anthropologos sk., (Stand: 02.11.2011);



### 3 Fazit – Überblick, Einblick und Ausblick

#### Überblick

Carr bestätigt in seinen Untersuchungen der Wahrnehmung in einer Welt unter hochtechnischen Bedingungen, dass sich durch Internet und damit kompatible Geräte das Erlebnis realer Aufführungen verändert<sup>368</sup>. Im Popkonzert der Band City&Colour am 05. Oktober 2011 im Astra Kulturhaus in Berlin bat der Künstler tatsächlich explizit bei einem besonders intimen Song, die mitlaufenden, aufzeichnenden Smartphones<sup>369</sup> wegzulegen und einfach nur den Moment in der Musik und in der realen Anwesenheit der Menschen zu erleben. Aus den vorliegenden Betrachtungen geht hervor, dass das Performative so der tiefgreifend medialisierten Umstrukturierung des Menschseins mit ganz unterschiedlichen Strategien entgegentritt.

Dabei wird klar, dass ausschließlich das Performative in der Lage ist, den Menschen derart in ein Ereignis zu involvieren. Dabei gilt die künstlerisch hochstilisierte Form und die experimentelle Form, in Abgrenzung zu alltäglichen performativen Situationen wie aus der Politik oder der Wirtschaftswelt, als extremstes und vielleicht stärkstes Beispiel der Befragung der reizüberfluteten Mediengesellschaft. Dabei sind auch bei Tsangaris' *Batsheba* all die ständigen multiplen Grenz- und Schwellenerfahrungen u.a. zwischen Alltagswelt und Kunstraum, der Rollenverteilung als Darsteller und Rezipient respektive Sender und Empfänger, der Raumdimensionen medial vermittelter und körperlich vermittelter Informationen ein entscheidender Faktor.<sup>370</sup> Dazu sagt auch Fischer-Lichte: „Der Mensch bedarf [...] in seiner Abständigkeit von sich selbst der Schwelle, die es zu überschreiten gilt, wenn er sich selbst als einen anderen (wieder)finden will.“<sup>371</sup> Denn er kann nur „er selbst werden, wenn er sich permanent neu hervorbringt [...] immer wieder Schwellen überschreitet, wie die Aufführung es ihm ermöglicht, ja, ihm abfordert.“<sup>372</sup> In diesem Sinne befindet sich der Mensch in der performativen Situation permanent im Prozess, im sich bewegenden Zwischenraum und wird auch bei *Batsheba* die Forderung Lyotards erfüllt, der postuliert, die Aufgabe der postmodernen Kunst sei es, das Undarstellbare darzustellen<sup>373</sup>. Mit dem „Undarstellbaren“ meint er ein nicht steuerbares oder vorhersehbares sich Ereignen von Wirklichkeit, das, obwohl es vom Bewusstsein nicht zu fassen ist, gleichwohl in diesem stets anwesend ist.<sup>374</sup> Das Potential des Performativen

---

<sup>368</sup> Carr, Nicholas: *The Shallows*, S. 96, sowie ebd. S. 117-118

<sup>369</sup> Welche weiterführenden Implikationen diese Aufzeichnung performativer Erlebnisse gerade in Popkonzerten in ihrem Versuch der Reproduzierbarkeit auf das Ereignis selbst, auf Datenmassen im Internet, auf individuelles Erleben und die medial erzeugte Multiperspektivität hat, kann an dieser Stelle leider nicht diskutiert werden.

<sup>370</sup> So sieht Tsangaris seine Kompositionen als „Musikalische Grundlagenforschung“ mit Fokus auf der „Erkundung des Rezeptionsverhaltens auf Seiten des Publikums“, Vgl. Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt...“, S.47

<sup>371</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, S. 359

<sup>372</sup> Ebd.

<sup>373</sup> Lyotard, Jean-François: *Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit*, In: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Paris 1988, Wien 1989., S. 221, siehe Bruder, Klaus-Jürgen: URL: [http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder\\_pomo\\_subjekt.htm](http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm), ((Stand: 04.11.2011)

<sup>374</sup> Lyotard, Jean-François: 1990, S. 26., siehe Bruder, Klaus-Jürgen: URL: [http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder\\_pomo\\_subjekt.htm](http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm), ((Stand: 04.11.2011)

hinsichtlich dieser Forderung bestätigt Fischer-Lichte, indem sie die performative Aufführung „als das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell“ beschreibt und das „tiefer als in einer Aufführung [...] sich Kunst wohl kaum auf das Leben einlassen [kann]...“<sup>375</sup>

### Einblick

Bei *Batsheba* lassen sich bezüglich des wahrhaftigen Involvierens des Publikums in das theatrale Ereignis besonders in Hinblick auf das konkrete Erleben der virtuellen Wirklichkeit Grenzen erkennen. So wird z.B. durch eine übergeordnete Autoreninstanz und die intendierte Trennung zwischen Publikum und Darstellern eine klare Linie zwischen Kunst und Alltag gezogen, die vielleicht ein tiefgehendes Verständnis für die ambivalenten Verhältnisse einer sowohl virtuellen als auch körperlichen Realität behindern könnte. Die virtuelle Welt wird quasi nicht am „eigenen Körper“ erfahren, indem die Rezipienten beispielsweise selbst zu tatsächlichen „Mitspielern“ werden würden. Auch verzichtet der Komponist beispielsweise auf eine faktische Darstellung bzw. ein konkretes, technisch sichtbares Nachvollziehen medientechnischer Vorgänge wie beispielsweise bei Horst Prehn, der mit technischen Biofeedback-Interfaces arbeitet<sup>376</sup> oder wie es bei den Ansätzen des Medientheaters<sup>377</sup> der Fall ist.

Doch gelingt es Tsangaris mit schärfstem Blick auf unsere Medienwelt, den Menschen die Reizüberflutung der Welt auf andere Weise zu erfahren zu lassen, wie es nur ein musiktheatraler Ansatz gestattet.

In einer Welt, in der zwar unendlich viele Momentaufnahmen geschaffen werden, die jedoch keine zeitlichen Rahmungen im Sinne einer kausalen, linearitätsbasierten Ordnung oder einer historischen Orientierung mehr kennt, in einer Welt, in der die Medien den Takt vorgeben und die mediale, nicht mehr wahrnehmbare Mikrozeit ein immer kleiner werdendes Jetzt diktiert, erschafft Tsangaris im performativen „Eräugnis“<sup>378</sup> für den Menschen den Moment neu. Mediale Implikationen werden bei ihm durch den Menschen dargestellt. So wird *Batsheba* zum Inbegriff des medial zersplitterten, „durch Bilder aufgeteilten“ Subjekts. David symbolisiert das Potential des Mediums nicht nur als Machtinstrument sondern auch als den Menschen beherrschende Macht selbst. Uria verdeutlicht, welche Auswirkungen der Missbrauch der Macht der Medien auf das Individuum haben kann, macht jedoch zugleich die Indifferenz des eigentlichen Kanals deutlich. Der Bote schließlich ist Personifikation des Kanals selbst. Zwar hat er kommentierende und moralisierende Funktionen, kann hingegen keinen Einfluss auf das nehmen, welche Informationen in ihm übermittelt wird und welche

---

<sup>375</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, S. 360

<sup>376</sup> Vgl. Leeker, Martina: *Werkstatt Interagieren vs. Zuschauen*. Der Betrachter als Auto in neuro-digitalen Rückkopplungen und im Theater – Gespräch mit Jo Fabian, Birgit Kempker und Horst Prehn., In: Leeker, Martina (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 174 ff.

<sup>377</sup> Vgl. Heiseler, Till Nikolaus von (Hg.): *Medientheater. Inszenierte Medientheorie mit Dirk Baecker, Wolfgang Ernst, Matthias Lilienthal, Lara X. Schiffer, Detlev Schneider, Pit Schultz, Florian Schneider, und Janus von Abaton*, Berlin 2008, Kadmos.

<sup>378</sup> Vgl. Partitur, Anhang 4.1.1 Anmerkungen des Komponisten

Bedeutungen diese Informationsübertragung schließlich für den Menschen hat. Der Rezipient hingegen erfährt statt eines inhaltlich eingebetteten Involvierens anhand der strukturellen Bedingungen ein multimediales Netz am eigenen Leib. Bewegungen, die im Internet „unkörperlich“, also nur visuell und in einer ständigen Decodierung einer zeichenhaften Beschreibung von Welt, einem vorrangig mentalen Prozess, stattfinden, werden bei Tsangaris durch das „Wandern“ in der ewigen Passage des Stationentheaters zu einem physischen Prozess. Damit kann eine derartige Hypertextstruktur tatsächlich nachvollzogen werden. Nach Sandbothes Körperanalyse ließe sich dadurch im Rückschluss auch die Bewegung im virtuellen Raum besser begreifen.

Ein letzter Aspekt, der in der Analyse des Performativen aufgrund seiner offensichtlichen Trivialität, weniger Beachtung fand, soll hier noch einmal explizit erwähnt werden. Und zwar die Nichtwiederholbarkeit des theatralen Ereignisses. Im künstlerisch überhöhten performativen Moment, besonders in Zusammenhang mit einer musikalischen Bewegung schwingt immer das Bewusstsein mit, dass Raum<sup>379</sup> und Zeit nur flüchtig sind.<sup>380</sup> Diese immerwährende Einmaligkeit hebt es von jeglichen medial produzierten, transformierten Geschehnissen<sup>381</sup> ab. So kann dem performativen Ereignis im Gegensatz zu Walter Benjamins Kunstwerk immer noch eine Aura anhaften, selbst im Zeitalter einer digitalen Reproduzierbarkeit<sup>382</sup>. Dies wird auch von Tsangaris reflektiert, wenn er über die „Nichtdokumentierbarkeit [seiner] Stücke“ spricht. Denn er sagt: „... Diese Arbeiten sind jenseits des theatralen Raums nicht dokumentierbar. Und deshalb gibt es von mir bis heute keine DVDs, es gibt keine - was das Naheliegendste wäre - CD-Veröffentlichungen ...“<sup>383</sup> Tsangaris schreibt also immer für das spezifische Medium unter genauer Reflexion der Wahrnehmungssituation des Rezipienten.<sup>384</sup> Und so steht bei Batseba die performative Einmaligkeit im Mittelpunkt.

Der Moment wird nicht auf primär emotionaler Identifikationsebene erlebt, sondern eher auf analytisch formaler Ebene audio-visuell und physisch. So wird die heutige Forderung an das „vernunftbetonte“ Denken nachvollzogen jedoch konterkariert und durch den körperlich nachvollzogenen nicht greifbaren Prozess der nie endenden, sich im Fluss befindenden Re-Kombination von Informationen rückt das eigentliche Momenthafte des Moments wieder ins

<sup>379</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., S. 187

<sup>380</sup> „Medien, [...] [ wie] Filmtechnik, ermöglichte[n] es, [...] Ereignisse in Echtzeit aufzuzeichnen und zu speichern“, Vgl. Zinsmeister, Annett: Modularisierung von Raum und Bewegung als ästhetisches Programm., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 95

<sup>381</sup> „Und so arbeitet auch das System der Massenmedien in der Annahme, dass die eigenen Kommunikationen in der nächsten Stunde oder am nächsten Tag fortgesetzt werden. Jede Sendung verspricht eine weitere Sendung. Nie geht es dabei um Repräsentation der Welt, wie sie im Augenblick ist.“ Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, 1995, 3. Aufl. Wiesbaden 2004, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 26

<sup>382</sup> Hiekel, Jörn Peter: Erhellende Passagen, S. 57 , sowie Vgl. Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit, S. 7

<sup>383</sup> SWR (Hrsg.): 2004;, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjzqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

<sup>384</sup> Das beigefügte Musikbeispiel auf der CD ist eine speziell überarbeitete Version für das Medium CD und soll nur eine bessere Klangvorstellung geben.

Bewusstsein. Und das, was sich dem „sie zurichtenden Zugriff von Wissenschaft und Technologie [...] immer wieder entziehen wird,“<sup>385</sup> die „Erkenntnis der geheimnisvollen Unverfügbarkeit, die Verzauberung der Welt, wird durch die Künstler in den Performances „erfahrbar und erlebbar gemacht.“<sup>386</sup> Zu seiner Kompositionsethik sagt Tsangaris auch „Wir schreiben die Wirklichkeit in die Zeit.“<sup>387</sup>

### **Ausblick**

Folgende ausgewählte Themen, die an den konkreten Fokus dieser Arbeit in Bezug auf das experimentelle zeitgenössische Musiktheater angrenzen, konnten hier leider nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden und sollen in Zukunft als weitere Forschungsschwerpunkte noch weiterausgearbeitet werden.

Die Analyse des Librettos würde es verdienen, vertieft zu werden. Denn auch hier wird eine starke künstlerische Auseinandersetzung mit der medialen Umwelt offensichtlich. Dabei wäre auch eine gründliche Betrachtung der Figuren in ihrer geradezu zeichenhaften Typisierung zu berücksichtigen, die es dem Rezipienten verwehrt, in eine Identifikationsebene zu treten.

Auch ist es von großer Relevanz, die Bedingungen der Musik unter Aspekten der elektronischen Realisierbarkeit zu untersuchen. Im ersten Teil von Manos Tsangaris *Batsheba. Eat the History!* spielt diese Thematik jedoch noch keine Rolle. Erst im zweiten und dritten Teil gewinnen elektronische Klanggenerierung und -erzeugung unter den Bedingungen ihrer technischen Reproduzierbarkeit an Bedeutung. Dabei wäre eine ausführliche Betrachtung der verschiedenen Zeitkonzepte ein wichtiger Aspekt. So könnte unter anderem das Thema der Geschwindigkeit noch stärker hinsichtlich seiner mikrozeitlichen Komponenten und deren Auswirkungen auf die menschliche Wahrnehmung untersucht werden. Dabei könnten tatsächliche neurologische Befunde den medien-philosophischen Ansatz unterstützen.

Das Thema der Erinnerung und des Vergessens könnte sowohl philosophisch als auch auf neuropsychologischer Ebene noch tiefgründiger beleuchtet werden – u.a. auch unter dem Aspekt, auf welche Art es zur menschlichen Identitätsbildung beiträgt. Dabei würde ganz klar der Einfluss der Medien in Bezug auf Reizfrequenzen auf inhaltlicher und mikrozeitlicher Ebene, Hypertextstrukturen, Speicherkapazitäten, aber auch soziale Netzwerke wie facebook eine bedeutende Rolle spielen. Dabei spielen die Auswirkungen der medialen Realitätserfahrung bezüglich des Gestaltens und Erfahrens des Selbst eine große Rolle. Besonders in Verbindung mit einer theaterwissenschaftlichen Ergänzung würden im Zuge der Erfahrung der Ich-Konstitution im virtuellen und euklidischen Raum die Sender-Empfänger- bzw. Darsteller-Rezipient-Dualismen einer neuen Überprüfung unterliegen.

---

<sup>385</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, S. 361

<sup>386</sup> Vgl. ebd., S.362

<sup>387</sup> Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S.282

Die Autorinstanz in Bezug auf mediale Inhalte könnte entlang der (post-) strukturalistischen Debatte und unter Einbezug der sich neu bildenden multimedialen Erzählstrukturen stärker untersucht werden. Darüber hinaus wäre zukünftig eine Auseinandersetzung mit performativen Anordnungen wünschenswert, bei der die Schnittstelle Mensch-Maschine markanter repräsentiert wird. Allgemein ist diese Problematik in der vorliegenden Arbeit nur angeschnitten, jedoch nicht erschöpfend behandelt worden. Mit einer stärkeren Reflexion des Mensch-Maschine-Dispositivs würde eine Untersuchung des Menschen einerseits einen noch stärker von einer medialen Umwelt geprägten Zustand voraussetzen und die Menschlichkeit stärker auf ihre Verknüpfung mit der Technologie hin prüfen. Zum anderen müssten mit dieser Prämisse die Möglichkeiten des Performativ-Theatralen noch stärker auf ihre Grenzüberschreitung zwischen Mensch-Maschine und damit auch zwischen Realitäten (real/ virtuell) und Fiktionen hin geprüft werden. Und zeigt zwar sich im Prozess der Aufführungen, dass der Mensch und die Kunst von medialen Technologien hochgradig beeinflusst sind und ohne sie nicht so wären *wie* sie sind. Doch in der umfassenden Involviertheit einer performativen Aufführung wird klar, dass es das Fühlen und Werden des Menschen sind, um das sich die Welt dreht. Und das ist es, was das Performativ-Theatralen uns wieder beibringen kann: das immer neue Werden des Seins im inneren Hier im forstschreitenden sich stetig erneuernden Jetzt. Das ist der Zauber.

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

#### **4 Anhang**

##### **4.1 Exemplarische Ausschnitte aus der Partitur**

##### **4.1.1 Anmerkungen des Komponisten**

**Manos Tsangaris**  
**Batsheba. Eat The History!**  
*Installation Opera*  
für Schauspieler, Sänger, Chor-Zuspielungen  
und Ensemble  
2008/09

Texte in Deutsch, Englisch, Hebräisch

*Kompositionsauftrag des Südwestrundfunk (Armin Köhler)*  
*für die Donaueschinger Musiktage*

#### **Erläuterungen für Teil I und II**

**I,1-3 Batsheba-Zentrum**

1 *Im Wellnessbereich*  
2 Batsheba im Hof  
3 Bote

**I,4 Uria-Bereich**

*public viewing 1*

**I,5 Die David-Schaltung**

*public viewing 2*

**II**

**Eat!**

Diese Musiktheaterinstallation gliedert sich in zwei große Formteile, wovon der erste als molekulares Stationentheater wiederum in sechs simultane Aufführungen an vier Spielstätten unterteilt ist.

# I

Das Publikum wird in kleinen Gruppen (8 Personen) umher geführt und besucht sukzessive alle Aufführungen des ersten Teils.  
Eine Reihenfolge ist nicht vorgegeben.

## I, 1, a

Sänger oder Sängerin  
Akteurin (auch Einweiserin des Publikums)  
Zwei Violinen (auch Stimme und Fadenorgel)  
**Viola** (auch Stimme und Fadenorgel)  
Lichtquellen-Ensemble außerhalb des Raumes

## 1,b

Sänger oder Sängerin  
Akteurin (auch Einweiserin des Publikums)  
Zwei Violinen (auch Stimme und Fadenorgel)  
**Violoncello** (auch Stimme und Fadenorgel)  
Lichtquellen-Ensemble

## I, 2 + 3

Batsheba (Sopran)  
Betty B. (Alt)  
Bote (SchauspielerIn) zwischen den Spielstätten von I, 1a und I, 1b  
Klarinette in B, zwischen den Spielstätten von 1  
Horn in F  
1e Tuba (in Entfernung)

## Zum Verlauf:

### I, 1a + b

Zwei Publika a 8 Personen werden unabhängig voneinander in ihre jeweilige Position geführt und platziert. So entstehen zwei „Ereignis-Nester“ in einem größeren Raum nebeneinander. In einem solchen „Nest“ sitzen jeweils fünf Personen als Publikum beieinander, drei hinten, zwei vorn. Um sie herum befindet sich ein Ensemble aus drei Streichern (a - Violine, Violine und Viola bzw. b - Violine, Violine und Violoncello), zwei davon seitlich, einer dahinter. Direkt vor dem Publikum ist eine Person auf einer Wellness-Liege zu sehen und eine Akteurin (die uns vorhin hineingeleitet hat) hinter dieser Person.

Im Folgenden wird jedes der vier kleinen Ensembles seinem sehr reduzierten Publikum eine Vorstellung von äußerster Nähe und größter Entfernung (Lichtensemble auf dem Feld jenseits der Scheibe) geben. Eine solche Vorstellung dauert kaum länger als 5 – 7 Minuten.

Anschließend führt die Akteurin das Publikum (eines von vieren) wieder mit einer Taschenlampe hinaus.

So befinden sich 4 Spielstätten nebeneinander und geben einen (schiefen) Kanon.

Der jeweilige Anfangspunkt der Aufführung eines solchen autarken „Nestes“ ist frei, *ad libitum*. Wenn das Publikum angekommen und platziert ist, darf begonnen werden. Man spielt also unabhängig von allen anderen Funktionen im Raum.

### I, 2

Vor unseren beiden Wellness-Zentren von I,1 und 2 ist im Treppenhaus eine unabhängige zweite Szene installiert. Eine weitere Publikumsgruppe befindet sich auf den Stufen und sieht eine Szene mit Batsheba und Betty B. sowie einem Hornisten. (Die Tuba befindet sich – unsichtbar – im Treppenhaus oben.)

Hier macht – in kompositorisch stilisierter Form – die Batsheba Toilette, sie



macht sich zurecht.

Um die beiden Darstellerinnen herum befinden sich – gelegentlich durchaus sichtbar: Lichtquellen (Lichtdusche, Profile unter der Bühnendecke, Kameras mit Leuchtobjekten) positioniert.

Dieser Teil ist eine Art Reinigungsritual mit Mitteln der öffentlichen Aufnahme/*recordings*, eine Waschung mittels Kameras bei Präsenz eines Publikums, wo – ähnlich gewissen Ankleidungszeremonien absoluter Herrscher des Barockzeitalters, ihre Privatheit (also: Status der Beraubung von Öffentlichkeit, des Beraubtseins des gesellschaftlichen Körpers) ausgeglichen werden soll, indem die Absonderung, die Privatsphäre und zur Schau gestellte Diskretion des Intimen als Indiskretion des öffentlichen Schauspiels inszeniert wird.

Direkt rechts dahinter erscheint Betty B. (Beysein), die Kammerzofe der Batsheba, zugleich ihre Zeremonienmeisterin (und spätere Mutter), auch sie installiert zwischen und Batterien von Lichtquellen. Sie gibt Anweisungen, Einsätze, kommentiert, vollzieht einige der Batsheba-Aktionen imitatorisch oder vorausahnend mit, allerdings oft in miniaturisierter oder bloß angedeuteter Form, vergleichbar einem Fernsehzuschauer, der gerne vor dem Bildschirm das entscheidende Tor schießen würde.

Seitlich ist außerdem auch ein Hornspieler (m) positioniert, dem ebenfalls einige scharf im Schnitt auf ihn gerichtete Profilscheinwerfer zugeordnet sind.

Es geht um Schnitte, ums Zerteilen, ums Ausfalten einer Figur in mehrere, (inter-) dependente Faktoren und Funktionen. Eine Art Arbeitsteilung des Ausdrucks. Gezeigt wird eventuell etwas anderes, als gesungen, als gesprochen, als musiziert und strukturiert wird.

*Lontano*, irgendwo hinter dem Publikum 2, im Treppenhaus „versteckt“ und nicht sichtbar, allerdings gut hörbar, befindet sich ein/e Tubist/in.

I, 3

Dann wiederum in der Halle, und zwar zwischen den vier Nestern/Spielstätten (I, 1a mit Viola, 1b mit Cello) liegt, in einer Art Liegestuhl, der Bote, eine *Schauspielerin*, und spricht fast ununterbrochen, leise, wie *privat* vor sich hin. Ihre, seine Stimme wird per Industrie-Audio-Führungs-System mit kleinen Ohrbügeln auf die Galerie übertragen, wo eine dritte Publikumsgruppe steht (32 Personen) und einen weiteren komponierten Aspekt des Raumes rezipiert. Von dort aus die Gesamtsituation gut zu überschauen. Man blickt vor sich nach unten. Dort

unter uns spielen im Kanon versetzt die vier Nester aus Einzelensembles (I,1), und im Treppenhaus vorn „atmet“ die Bühnenszene als eigener, autarker, komponierter Raum.

I, 2 + 3 sind ineinander komponiert, aneinander gekoppelt.

Die Ereignisse im Batsheba-Treppenhaus und der Aspekt des Publikum 3 auf der Galerie laufen synchron.

Nach Beendigung eines solchen Durchlaufs wird P 2 von der Bühne und aus dem Hause geleitet, P 3 abgeholt und auf die Bühne gebracht, erlebt das Gesamtgeschehen jetzt aus anderer Perspektive, wird zum neuen Publikum 2.

Die Gesamtdauer des Teil I für eine Publikumsgröße von ca. 100 Leuten dürfte bei etwa ein bis eineinhalb Stunden liegen.

Es ist von entscheidender Wichtigkeit, dass im Foyerbereich ein attraktives Angebot an Häppchen und Getränken zur Verfügung steht, so dass alle BesucherInnen jederzeit eingeladen sind, sich zu stärken und auszutauschen.

So werden mögliche Wartezeiten abgedeckt.

I, 4

## **Uria-Bereich**

*public viewing 1*

**Die Szene spielt parallel zur David-Schaltung im Nachbarraum.**

4,a

Vier Duette

Paar 1: Tenor, Bass

Paar 2: Schlagzeug 1 + 2

Paar 3: Bariton, Schlagzeug 3

Paar 4: 2 (3) Strecken TextprojektionI, 4

Das Publikum in einer Größe von 32 Personen wird in den – neben der David-Schaltung gelegenen – Uria-Bereich geführt.  
Hier geht es eher zu wie in einer Ausstellung als im Konzert. Wir können uns frei im Raum bewegen. Die Situation ist nicht zentral gebündelt, sondern dezentral simultan strukturiert. Mehrere Ereignisse spielen parallel.

I, 4 a)

Bei Einlass des Publikums laufen drei Duette voneinander unabhängig und zeitgleich parallel.

Die jeweiligen Duo-Partner stehen räumlich weit getrennt einander frontal gegenüber auf Sockeln oder Podesten, beinahe wie Denkmäler.

Auf einer Wand werden zwei Textstränge nebeneinander projiziert, die aus der deutschen Übersetzung des (gesungenen) hebräischen Textes zusammengesetzt sind.

Außerdem sind zwei Pani-Projektoren (oder vergleichbare Maschinen) in Betrieb, die jeweils ein ungewöhnlich kleinformatiges Bild auf der Wand oder auf plastische Objekte werfen (wie Kugeln, Paravents, Spinde etc.)

Seitlich oberhalb der Szene(n) finden wir den schlummernden Uria (Bariton) in „leisem“ Licht.

Die Spielpositionen der Duett-Partner werden einzeln mit Profilscheinwerfern - und nicht zu hell - geleuchtet.

### **Bausatz**

Die drei (vier) Duette bilden einen Bausatz.

Je nach Inszenierung könnten Sequenzen auch noch während des anschließenden Teils (I, 4 b, Interview) wiederholt werden.

I, 4 b)

Uria (als Bote)

Bariton (als Journalist)

Die anderen (als Fotoreporter)

Beamer (Bildprojektion)

Uria ist gegen Ende des vorigen Teiles erwacht und begibt sich in den Spielraum neben den Bariton.

Derselbe beginnt (mit Handmikrofon) ein Interview zu führen mit dem „Kriegs-Boten“ Uria.

Oberhalb der beiden befindet sich ein eigens ausgeleuchtetes Foto-Protrait des Staatsoberhauptes und Kriegsherrn König David.

Der gesprochene Text sollte ins Englische übersetzt sein und wird simultan in Deutsch übertitelt.

Während des (Fernseh-) Interviews beginnen die anderen Spieler wie Pressefotografen Bilder zu schießen, fotografieren das Interview, teilweise auch mit Blitz.

Zusätzlich zur Textprojektion (Übersetzung) entsteht (ab Partitur S.2) eine projizierte Bildstrecke über den beiden Interview-Partnern, die sich aus „Bildern der Aufklärung im Feindesland“ zusammensetzt, d.h.

Satellitenbildern von militärischen Objekten, Einrichtungen und mutmaßlichen Operationen des Feindes. (Die Erinnerungsnähe zu den öffentlich gemachten Aufklärungs- und Beweisstücken der Bush-Administration vor dem 2.Irak-Krieg soll nicht ganz zufällig sein.)

Gegen Ende des Interviews geht Uria ab und der „Journalist“ öffnet eine Spind-Tür im Hintergrund (Schrein !), beginnt sich in den Soldaten Uria (als Doppelgänger) zu verwandeln.

I, 4 c)

Uria (separiert in 8mm-Filmprojektion: Bilder von Batsheba)

Bariton, Schlagzeug 1 + 2 (an den Spinden, instrumentale Aktionen)

Fadenorgel für S 1, Kugelbahn für S 2

Tenor (als Bariton-Double)

Bass (als Uria-Double)

Zuletzt: tutti im RAUM DER PROJEKTIONEN

An einem „Ensemble“ aus drei Spinden nebeneinander (und einem weiteren, leeren Spind rechts, der bei geöffneter Türe nach innen hinein beleuchtet wird) entwickelt sich nun eine Handlungschoreografie von Bariton und Schlagzeugern 1 und 2 innerhalb dieses „Triptychons der Schreine“.

Am Spind links singt der Akteur zunächst in den Türspalt hinein. Nach dessen Türöffnung sehen wir in ein nahezu überbordendes Gewirr hinein aus Schnüren und Drähten und Kabeln etc. – wie Sauerkraut, alles ineinander verwickelt und hinterleuchtet durch Lichtquellen.

Im Spind befinden sich auch kleine Behältnisse, ebenfalls gefüllt mit „Gekrosche“ und kleinen Lichtquellen.

Der Spieler beginnt Fäden herauszuziehen, umzulenken, an Fixpunkten zu installieren, Elemente einer Fadenorgel, die z.T. erst jetzt komplettiert und

funktionsfähig gemacht wird.

Mit dieser Orgel wird anschließend dann auch gespielt. (Die meisten ihrer am Ende der Fäden befestigten Objekte werden mittels eines Fadens, der an der Decke befestigt und zuvor aufgedreht, -gedrillt wurde, ein wenig in die Höhe gehoben und beginnen hierbei (wegen des Drills) sich zu drehen. Die integrierte kleine Lichtquelle (Taschenlampe) wirft einen tanzenden Schein auf den Untergrund.

Schlagzeuger 2, rechts, öffnet ebenfalls seinen Spind und findet darin ein ganz anderes Ensemble aus Objekten und Lichtquellen vor: größtenteils aus Metallgegenständen zusammengesetzt, ebenfalls hinterleuchtet und unterschiedlich kombiniert, ein weiterer Bausatz, mit dem später auch Röhren (Schläuche und dergl.) verbunden werden, um vier mal eine Kugel (Flipperkugel) aus dem Spind herauslaufen zu lassen und in die vorbereiteten Resonanzkörper (Metall !) zu stürzen.

Indessen verwandelt sich der Bariton in der Mitte zwischen den beiden anderen (andeutungsweise ?) in ein Double Urias. Sein sporadischer Gesang korrespondiert mit dem in einiger Entfernung stehenden Tenor. Ein Projektor vor ihm wird ein bewegtes Bild des Feuers auf ihn werfen. Inzwischen beginnt Uria in einer Ecke seine Frau Batsheba (leise und als sei es nur für sich selbst) etwas wehmütig zu besingen. Mit ihm (ebenfalls hier als Dopplung) der räumlich entfernte Bass.

Auf Uria wird das Bild seiner Frau geworfen als 8mm-Projektion.

Gegen Ende dieser Sequenz entwickeln zahlreiche Funktionen und Positionen aller Akteure sich zurück in Anteile von I, 4 a).

Allerdings vergrößert sich die Gesamtsituation, der Raum „zieht sich auf“ in ein großes „Tableau der Projektionen“.

I,4 und I,5 spielen parallel in nebeneinander gelegenen Räumen bei geöffneter Türe. Übersprechungen! Der Klang des einen ist immer auch im anderen Raum zu vernehmen.

Der Uria-Bereich wurde auch deshalb als „Bausatz“ angelegt, um gegebenenfalls „zeitliche Pufferzonen“ einrichten zu können, d.h. zu kürzen, zu verlängern etc.

Außerdem soll durch die Parallelschaltung einzelner Module im Raum fürs Publikum die Situation einer Ausstellungsform entstehen, innerhalb derer der/die einzelne Besucher/in – angezogen von unterschiedlichen, auch zeitgleich stattfindender „Attraktionen“, sich frei bewegen und entscheiden kann, wohin jeweils die Aufmerksamkeit in erster Linie geht.

Dabei sind immer mindestens zwei Attraktionen an unterschiedlichen Positionen des Raumes zeitgleich parallel in Gang, so dass man fast immer

sich zu entscheiden hat, welchem Ereignis man sich vornehmlich widmet, da ein anderes hierdurch in meinem Rücken stattfindet und weniger beachtet werden muss.

Nach Beendigung der beiden Stücke in den beiden Räumen (I,4 und I,5), wird das Publikum der David-Schaltung hinausgeführt, jenes des Uria-Bereichs „rückt nach“ in die David-Schaltung und eine neue Publikumsgruppe betritt den Uria-Bereich.

## I, 5

### Die David-Schaltung

*public viewing 2*

MC *Zeremonienmeister* – Dirigent (Spr., Aktion, Perk.)

David – Schauspieler

David – Tenor

Trompete

Zuspielungen: Harfe (*verfremdet*), Chor (*extended*)

Chor

Text- und Bildprojektion

Licht

**Die Szene spielt parallel zum Uria-Bereich im Nachbarraum.**

Das Publikum 32 wird in seine Position Position geführt und platziert. Vor ihm (auf einer Art Tisch) sitzen David-Sprecher (1), rechts, und David-Sänger (2), mittig links, sich frontal gegenüber, beide im Seitenprofil zum Publikum. Hinter David-Sprecher werden aus einem Beamer Video-Sequenzen der Batsheba (aus Szene I,2) projiziert, so, dass David 1 im weiteren Verlauf von der Brust an aufwärts mit ins Projektionsbild kommt. Ebenfalls mit auf der Szene ist der Trompeter/die Trompeterin und MC, der Zeremonienmeister, eventuell etwas erhöht im Hintergrund. Neben ihm der Chor, der von einem Dirigenten - in Koordination mit dem MC - geleitet wird.

Während das Publikum hereingeführt wird, ist die Szene schon in Gang. (Auf Seite 1, innerhalb der großen, eckigen Einrahmung, befindet sich eine „Rotunde“ als Material für die Herren des Chors. Sie sind frei, im Zeitraster einer metrischen Reihe (5/4, 4/4, 5/4, 6/4) diese kleinen musikalisch-

szenischen Elemente der Rotunde – immer auf die 5/4-Takte – einzusetzen. Pausen sind erwünscht. Im Zentrum der Rotunde befindet sich ein Pausenzeichen. Es sollte sich eine lockere, beinahe naturalistische Situation des Vorbereitens und Einsingens ergeben, - insgesamt bis S.4, unteres System.)

Eventuell sind einige Chorsänger rund um den Bereich des Tisches im Raum verteilt, alles ist noch etwas lose und beiläufig, eben wie VOR einem Ereignis – hier wie in Erwartung der Erscheinung des König David.

Ab Seite 6 geschieht dann dessen (doppelfigürliche) Epiphanie.

Mit der Erscheinung des David kommen Harfensamples ins Spiel.

D 2 sitzt vor zwei Preview-Flachbildmonitoren und „wählt“ im weiteren Verlauf das Bild/die Bilder aus für die Großprojektion (Beamer) ihm gegenüber.

Er sitzt wie gebannt vor den Video-Sequenzen der Batsheba im Bade.

Und zugleich ist er eben Machthaber innerhalb eines Netzes, einer Schaltung aus Funktionen, die ihm allgegenwärtigen Überblick, Zugriffsmöglichkeit und die Ausdehnung seines Willens ermöglicht.

Prothesen.

Dem König wird alles zur „Prothese“ seines Willens, seiner Wünsche.

Auch der Chor scheint so etwas wie eine Gliedmaße von ihm zu sein.

Bisweilen ist er aber auch eines unabhängigen (musikalischen)

Kommentars fähig.

Vier der Choristen/Choristinnen spielen zusätzlich - als Zeichengeber - zwei

Woodblocks (2 Sp.) und zwei „Wurfobjekte“ in Metallresonatoren (z.B.

Metallgefäß). Die vier Klangerzeuger sollten im Bereich des Chors etwas

voneinander entfernt positioniert sein.

TEXTPROJEKTION entweder im Bereich der Bildprojektion

oder (vor den Chor ?) auf einer Gaze.

DREH-CHIMES sind Chimes, die an einer mechanischen Drehkonstruktion

befestigt sind. Sie können jeweils über „Aufdrehen“ einer Hängung

bewerkstelligt werden, die fixiert, dann ausgelöst wird, oder mittels Motoren.

Das größte Dreh-Chime könnte ein *Lüster* sein. Wird er angestrahlt, so

verteilen sich Reflektionen im Raum bewegt (Prinzip Disko-Kugel).

## Teil 2

II

### **Eat!**

Batsheba	Sopran
Betty B., Kupplerin	Alt
David	Tenor
Uria	Bariton

Klarinette in B

Trompete

Horn in F

Tuba

Chor in Zuspelungen, mehrkanalig

Harfen-Samples

Schlagzeug 1

Schlagzeug 2

4 Violinen

Viola

Cello

Kontrabass

Textprojektion (Beamer)

Licht

Im Spiegelsaal des Schlosses befindet sich ein ca. 12 m langer Tisch als Bühne.

Die MusikerInnen sind rundum als eine Art Doppelensemble platziert, d.h. antiphonisch und symmetrisch.

Am und auf dem Tisch finden sämtlich Szenen/Begegnungen zwischen David und Uria statt.

Batsheba und Betty B. sind währenddessen immer seitlich oberhalb dieser Szenen in den Logen. Während die Herren unten sie niemals bemerken, sind die beiden Damen in der Lage, das Geschehen unten zu beobachten.

II, (1) a

Rotunden für Streicher und Schlagzeug

Die Taktfolge (Zählreihe) 6/4, 5/4, 6/4, 7/4 im Tempo MM=52 wird durchgehend wiederholt und fungiert als Synchronisations-Schiene für das gesamte Ensemble. Jede/r Spieler/in agiert solistisch in eigener Entscheidungs-kompetenz mit dem vorgegebenen Material. Die 6/4 Takte



sind frei (ad hoc?) auszuwählen. Wiederholung sind gestattet, auch gelegentlich erwünscht. Im Zentrum steht eine Pause, deren Gewicht nicht zu überschätzen ist. Jederzeit kann sie statt eines Klangereignisses ausgewählt werden. Der innere Zyklus der Rotunden besteht aus 5/4-, bzw. 7/4-Takten, mit denen ebenso frei, d.h. optional umgegangen wird. So entsteht ein Geflecht aus definierten Einzelereignissen, deren aktueller Einsatz jedoch von der Summe individueller Entscheidungen abhängt. Violinen beginnen, die anderen folgen sukzessive. Dies zusammen ergibt eine Klanglandschaft für den Auftritt des Boten.

## II b

Bathscha und Betty B. im oberen Bereich. Sie singt von der Liebe. Wir wissen nicht, für wen.

## (II c)

Hier ist das Chormaterial zusammengefasst, welches mit dem SWR-Vokalensemble für unsere Inszenierung aufgenommen und von Simon Stockhausen bearbeitet wurde zum *extended a capella*.

## II d

Sprechszenen (parlando) werden i.a. mit Mikroport verstärkt, so dass gegebenenfalls ein äußerst privater, wenn nicht gar intimer Tonfall gepflegt werden kann.

Während David auf Uria wartet könnte er schon mit der „Pillenrotunde“ befasst sein, das heißt gerne schüttet er mal Pillen um in unterschiedliche Behältnisse oder Döschen, er sortiert und verwaltet sie und schluckt sie natürlich auch.

Er ist abhängig?

(Später werden wir akustische „Schatten“ dieser Pillenaktionen vernehmen, ein Pillenlabyrinth, das dann ein Eigenleben führt.)

## II e

Die beiden Damen – wieder in den oberen Gefilden. Bei parlando mit Mikroport!

4 Anklungen (s. Instrumentenliste) sind als Zusatzensemble im Instrumentalensemble so verteilt, dass je zwei und zwei sich an unterschiedlichen Stellen des Raumes.

## II f

Gespräch zwischen David und dem Boten.

Währenddessen sind im Raum vier Metallobjekte (z.B. Fässer) zu vernehmen, die durch Reibung am Steinboden als Zieh- oder Schubobjekte zum Klingen gebracht werden. Weit entfernt irgendwo befindet sich die Tuba, *lontano* eben.

Hinzu kommen die Pillenschatten in mehr-kanaliger Wiedergabe.

## II g

Urias Antwort, warum er nicht nach Hause und zu seiner Frau geht.

## II h

Der Bote, Batsheba, Betty B., dann

## II i

harter Schnitt auf Uria, der offensichtlich schon seit längerem aufs Heftigste gezwungen wird zu essen und zu trinken, und David, der animiert, kommentiert, reflektiert, Essen hinter dem Rücken entsorgt, auch den Wein, der zwischendurch wieder Pillen schluckt, der vielleicht innerlich rasend wird ob der für ihn unerträglichen moralischen Standhaftigkeit Urias, der seinerseits wie in einem Albtraum sich befindet, wo sein König ihn – und er weiß nicht warum – nötigt, der Unantastbare (vormalige Held) ihm zu radikaler Völlerei zwingt. Eat!

Bei II i) 2 kommt eine Fadenorgel (Licht-Objekte an Fäden befestigt und aufgedreht, „aufgezogen“, an der Decke umgelenkt, so dass bei zügigem Anheben dieselben in der Luft oder knapp über der Tischfläche, auf der sie gestanden hatte, zu tanzen, zu trudeln und zu kreisen beginnen, Choreografie tanzender Lichtobjekte.

Drumherum sollte es – bis auf die Köpfe der Protagonisten – möglichst dunkel werden.

Die Situation insgesamt spitzt sich dann zu. An dem Versuch, Uria zu bewegen in sein Heim zu gehen (...und wasch dir deine Füße) nehmen auch die beiden Protagonistinnen teil. Sie greifen also ein, allerdings ohne dass dies von David und Uria jemals bemerkt würde!

Seite II i) 8 kommt zum ersten und einzigen Mal in Teil II Textprojektion mittels eines Beamers zum Einsatz. Oberhalb Davids erscheint nach und nach der Text des Briefes, den er (singend) diktiert Weiß in Schwarz. Das bildet den Übergang zu

## II j

Nur noch David (unten, unterhalb der Projektion an der Stirnwand der rechten Wanne des Magazins der Staatsoper) und Batsheba (oberhalb Davids) bleiben im Licht übrig.



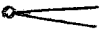
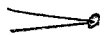









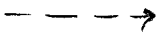


Zuletzt der *fade* ins Black: Wir sehen als letztes Bild Davids Brief als „Schrift an der Wand“ - projiziert.

## Schlagzeuginstrumentarium und Zusatzinstrumente:

- 2 große Tamtams
- 2 große Trommeln
- 2 Vibraphone
- 1 Plastikölfass
- 4 Fallröhren (z.B. Teppichkernröhren > 4m), an Faden befestigt, fallen lassen
- 4 Metallröhren (wie Amboss), hochfrequent
- 6 Glissandobleche (Weißblech, ca. 25 x 50 cm groß, zum Schütteln und Durchbiegen)s
- 1 Bell (gegossene Handglocke) in Wasser versenken
- Waldteufel
- Löwengebrüll
- Riesenratsche an Resonator
- Hand-Elektorasierer (als *buzzer*)
- Fadenorgel mit Lichtobjekten
- Diverse Handlampen
- 4 Woodblocks, auch sehr hohe
- Holzklänge: Tempelblocks, (Sperrholztrommeln ?), Schlitztrommeln
- 4 Becken, 4 Triangeln
- Mallettstiel an Kante (Küchenarbeitsplattenmaterial), hin und her wischen
- Gewindestangen an Vibraphonplatten
- arco* mit Bassbögen
- Flageolett mit Mallettstielende an Tamtam
- 4 Anklungen, unterschiedlich hoch, im Ensemble verteilt
- 4 Metallobjekte (z.B. Fässer), groß, an Steinboden bewegen. Reibung!  
(= Ziehobjekte)

## Zeichenerklärung allgemein:

### Die Partitur ist klingen notiert.

-  - optional (*ad libitum*)
-  - sehr tiefer Ton
-  - crescendo aus dem nichts
-  - diminuendo ins nichts
-  - Einsatzzone (ungefähr zwischen den beiden Pfeilen)
-  - einschalten
-  - ausschalten
-  - kurze Fermate
-  - lange Fermate
-  - sehr lange Fermate
-  - glissando von...bis
-  - Stimme: inspiratorischer Klang (einatmend)
-  - Stimme: aspiratorischer Klang (ausatmend)
-  - gleitender Übergang von...nach
-  - überhöhter Bogendruck (Streicher)
-  - gedämpft

#### 4.1.2 Libretto

### **Batsheba. Eat The History!**

### **Texte/Libretto**

**Texte** in Deutsch, Englisch, Hebräisch

Hebräische Texte sind in internationaler Lautschrift notiert.

I, 1 a

Ensemble:

Man gönnt sich ja sonst nichts.

*Wellness...mit Ausblick.*

Sopran:

Mein Kind verloren.

Akteurin:

*Wenn Sie mir bitte folgen würden!*

I,1 b

Ensemble:

Man gönnt sich ja sonst nichts.

*Wellness...mit Ausblick.*

Mein Kind verloren.

*Wenn Sie mir bitte folgen würden!*

I, 2 + 3

Batsheba:

*vayishkav imah*  
und er schief mit ihr

Are you on?

*harah anokhi*  
schwanger bin ich

Betty B.:

*vatahar ha'ishah*  
und die Frau wurde schwanger

Schwanger ist sie.

Textprojektionen, Beamer 1 + 2

Proj. 1:

Oberhalb der Batsheba auf die Gaze (im Bühnenportal).

Proj. 2:

Oberhalb des Publikums 2 immer in übergroßen Versalien.

Texte Beamer 1:

1

R U DESCRIBING ME

2

U WANT ME IM HERE

3

IM NOT GOOD ENOUGH

4

AM I ?

5

DESCENDING ?

6

Ich sehe,

7

Wie er mich aufteilt

8

(wie er mich aufteilt)

Unter sich

9

Meine Gliedmaßen

10

In andere Reihenfolgen bringt,

11

Und bevor ich mich versehe,

12

Verzehrt er mich

13

Mit seinen Blicken.

14

EAT

15

CUT

Beamer 2 (Proj. oberhalb des Publikums 2):

1

OUTLOOK

2

BATSHEBA

3

AHA

4

MEMORY

5

DEFAULT

6

IDENTITIES

7

DEFAULT

8

MEMORY

9

AHA

10

BATSHEBA

11

OUTLOOK

### **Bote**

*Wechselt frei zwischen englischer Übersetzung und Deutsch*

*(Während der Maniküre)*

(...) und wie kann man Zeuge sein.

Ich meine ob man Zeuge ist oder nicht

das hängt nicht nur davon ab

ob du dich in der Nähe des Geschehens

aufhältst oder nicht sondern auch

ob du hinzuschauen bereit bist

und das Geschehen als Eräugnis

aufnimmst und dann, ob du bereit bist

zu bezeugen was du gesehen hast.

Am liebsten verschließen wir

die Augen vor so manchem, immer,

und auf den geschlossenen Lidern

lassen wir von innen die Bilder spielen

die uns besser schmecken. RÜCKPRO.

Wir hätten es so gerne friedlich

und ungestört, nicht?

*(Glöckchen – dezent)*

-

*(During a manicure)*

(...) and how can you be a witness?



No, that's not her.  
No, it is her.  
Bathsheba.  
She is washing herself.  
She is taking care of herself.  
She is quite  
demanding in this regard.  
(*To the cosmetician:*  
That's enough.  
*She switches to the right hand.*)

Genau genommen bin ich  
Nicht der *Arm* des Mächtigen  
Sondern sein MUND,  
der laufen und sich bewegen kann.  
Ein Mund mit Trägersystem.  
Ich bin der Mund der Neuigkeiten  
Und des Befehls  
der mehr weiß  
als er wissen wollte.  
Ein automatisierter Halluzinant.  
Der irgendwann auf PLAY drücken muss  
und – sagen wir - der jungen Frau  
ein anderes Gesicht geben,  
die noch nichts weiß von dem  
was auf sie lauert  
vom Arm des Mächtigen.  
Des Mächtigen  
der sie zerteilt,  
aufteilt unter sich und seine Blicke,  
Hier wird alles aufgeteilt.  
Die Dinge, die Blicke, die Aufgaben.  
Mit meinen Aufgaben bin ich  
so ein Teil  
als Mund des Mächtigen.

Strictly speaking, I am  
not the *arm* of the mighty  
but rather his MOUTH,  
which can run and move.

A mouth with a carrier system.  
I am the mouth of the news  
and of the command,  
which knows more  
than it wanted to know.  
An automated hallucinogen.  
Sometime, it needs to press PLAY  
and – let's say – give the young woman  
another face.  
She does not yet know anything about  
what is lying in wait for her,  
about the arm of the mighty man.  
The mighty man  
who divides her,  
splits up among himself and his gazes.  
Everything is divided up here.  
The things, the gazes, the tasks.  
With my duties, I am  
thus a part  
as the mouth of the mighty.

Da spreche ich in der  
Angelegenheit Davids.  
Aaaahh –  
*genießt*  
Ja.  
*(Kleines Chime aufnehmen  
und wieder ablegen.)*

I speak in the  
matter of David.  
Aaaahh.  
*Enjoy*  
Yes.  
*(Pick up small chime  
and then put it down again.)*

*Auf Entspannungskurs  
(- quasi Sonnenbad  
- Ableuchten der Meridiane  
- Einzelstellenbegutachtung)*

*On the way to relaxation  
(- sort of like sunbathing  
- sweeping the lamp over the meridians  
- single-station evaluation)*

*(Kleine Handglocke – dezent)*  
Was weiß ich,  
was er gesehen hat,  
als er SIE sah.  
Es muss eine Erleuchtung  
der Begierde gewesen sein.  
Seht zu dass ihr die Liebe  
Nicht aufweckt wenn sie schläft.  
Und wenn wir auf die  
selben Dinge zu blicken meinen,  
sehen wir doch sehr Unterschiedliches.  
Sehen Sie dasselbe wie er  
Wenn Sie aus einiger Entfernung  
Eine junge Frau erblicken.  
Die Batsheba im Bade.  
Batsheba weiß noch nicht,  
dass ich kommen werde  
sie abzuholen.

*(small subtle hand bell)*  
What do I know  
what he has seen  
when he saw HER.  
There must have been an  
enlightenment of desire.  
Make sure that you do not  
awaken love when it is asleep.  
And when we think that we  
are looking at the same things,  
we actually see very different things.  
Do you see the same thing he does  
when you see a young woman  
from a distance?

Bathsheba in the bath.  
Bathsheba does not yet know  
that I will come  
to get her.

Also gut.  
*(Macht sich auf den Weg  
In Richtung Batsheba.)*

-

Ich werde sie zu ihm führen.

-

Er wird bei ihr liegen.

-

-

Sie wird sich reinigen von ihrer Unreinheit...

...und in ihr Haus zurückkehren.

-

Sie wird schwanger werden.

Und sie wird ihr Kind verlieren.

OK.  
*(Starts moving  
in the direction of Bathsheba.)*

--

I will lead her to him.

--

He will lie with her.

--

--

She will clean herself of her impurity

and return to her house.

--

She will become pregnant.

And she will lose her child.

*(Erreicht Szene 1,2)*

Ok. Are you ready!?

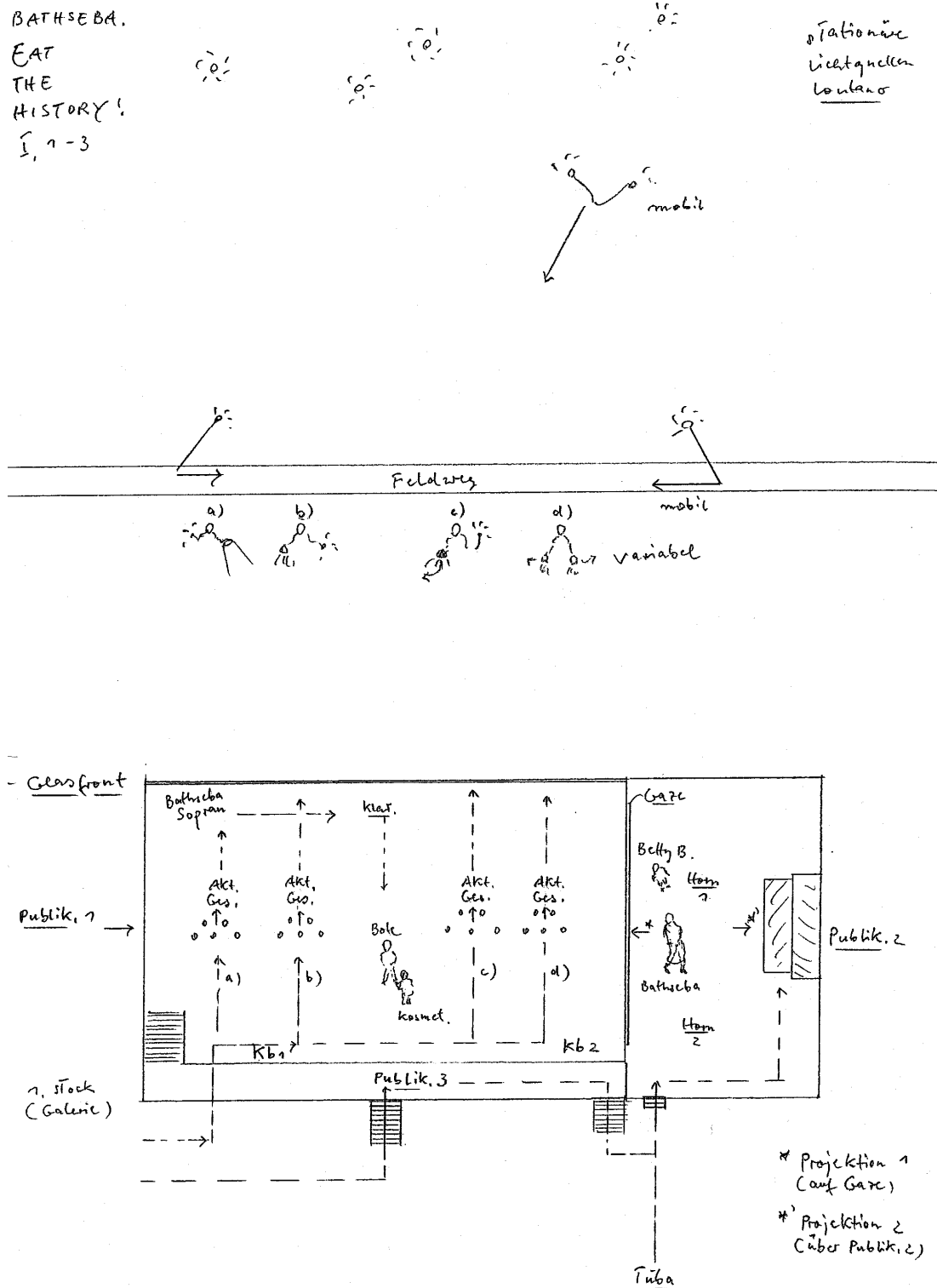
*Black*

(in Scene 1, 2)

OK. Are you ready!?

*Black*

4.1.3 Noten



Noten Abb. 1

Grundriss, der Teil 1.1, Teil 1.2 und Teil 1.3 verbindet

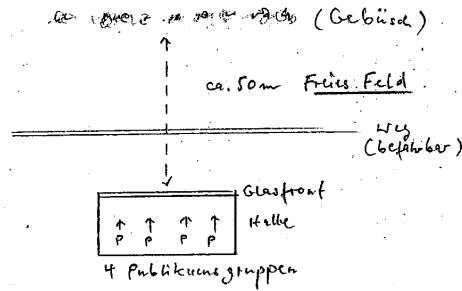
The image shows a handwritten musical score for a light choreography piece. The score is written on a yellowed page and includes several staves for different instruments and voices. The staves are labeled as follows: A. (Soprano), Ges. (Voice), V. (Violin), V. (Violin), Va. (Viola), and L. u. Ges. (optional Bass). The score is divided into four measures. Above the staves, there are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'pp'. There are also performance instructions in German, such as 'draußen!', 'sopr. nach vorne bewegen', 'horizontal unterhalb der diatonik entlang leuchten', and 'am Körper hinab'. There are also diagrams of a person's head and neck movements, with arrows indicating the direction of movement. The score is written in a clear, legible hand.

Noten Abb. 2

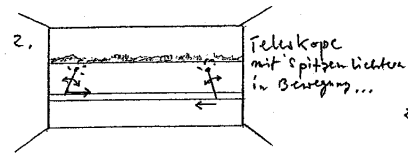
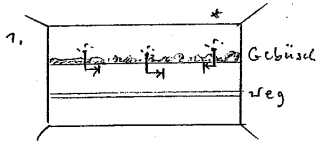
Lichtchoreographie Teil 1.1a, v/va 5

# Lichtchoreographie out door

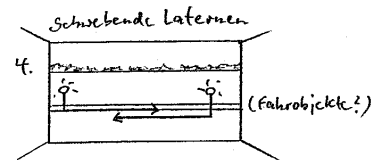
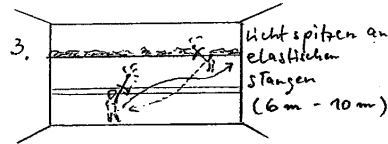
Grundriss



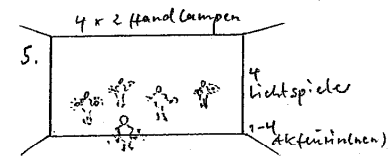
## I. Obligate Licht-Bilder



## II. Gelegentliche Licht-Bilder



## III. Dependente Licht-Bilder



1-4 Akteurinnen aus "Zelleneis 1" in der Halle geben Bewegungen mit Lichtquellen vor, die außen von 1-4 Lichtspielen im Großen imitiert und variiert werden.

[ 1 Akt innen = 4 Lichtsp. außen  
2 " " " = 2+2 x 1+3 " "  
3 " " " = 2+1+1 " "

1. *venza misha* # gelegentl. kleine seitwärtsbewegung  
erkl. + 2 Lichtquellen

2. ca. 180 sek.

3. *Produkt*  
160  
ein  
aus  
hin  
gehen...  
etc.  
sim.

4. ~ 180 sek.

5. 15c  
nur innen  
nach oben  
sim.  
wenig  
"klein"

Horizontal unterhalb der Fiktionalität (Boden?)  
4 Akt. innen = 4 (1+1+1+1) Lichtsp. außen, !

Noten Abb. 3

Lichtchoreographie Teil 1 outdoor



$\text{♩} = \text{♩} \text{ } 126$

Gesang

Noten Abb. 4, Partitur, Teil 1.1a, S. 3 (v/va)

45

B.S.

B.B.

H

Tba

Proj. (1) 15  
(2) 2

li H+2 Pani  
B.S. 8 mm proj.

Bo

Kl

Kb

Pani (Halle links)

Noten Abb. 5

Partitur, Teil 1.2 und 1.3, S. 16

Tonmaterial im Vergleich

1. Handkamera (8mm)

Hebt sie Kamera vor Gesicht (Selbstbild)

...kosmetische Gimessen...

sich, gießen

Etwas umstoßen...

Fotokamera aus Anse

Handzeichen

mühs filmen

... filmen

H1+2

mp

Ich bin also gekommen... Ich bin der Arm des Mächtigen...

Befehl gegeben

Noten Abb. 6

In der rechten oberen Ecke ist eine Figur markiert. Der Pfeil, der nach unten weist, zeigt den Fall an. Darunter steht notiert: „Etwas umstoßen“, Partitur Teil 1.2 und 1.3, S. 2

1 R U DESCRIBING ME?

umdrehen und etwas umstoßen i.v.

genießerisch

aus

3. Fall

J.F.P.

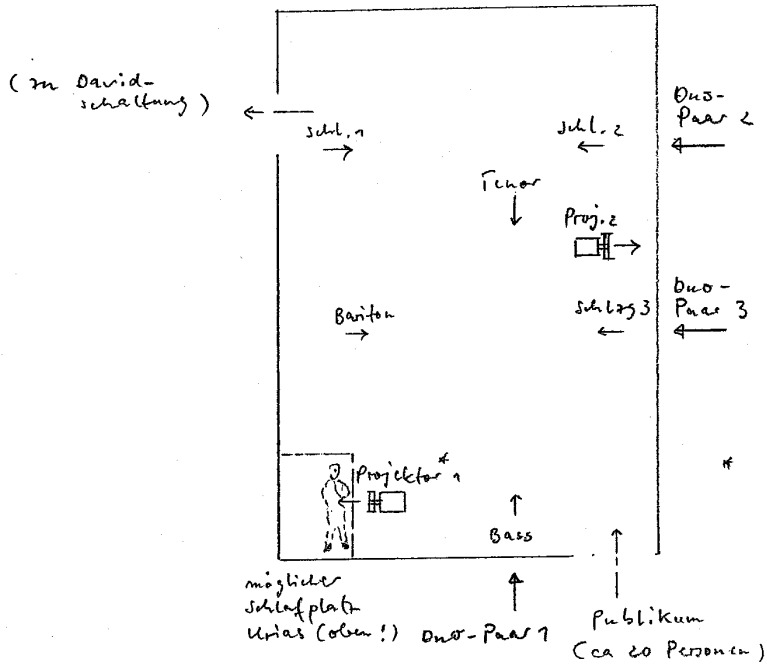
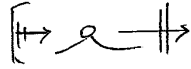
Noten Abb. 6a

Noten Abb. 6b

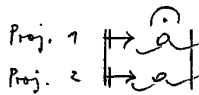
Das Metall fällt dreimal in Teil 1.2 „Fall 2“ (S.5) und „Fall 3“ (S.16)



Bei Einlass des Publikums  
ist die Szene I, 4 (a) schon in Gang...

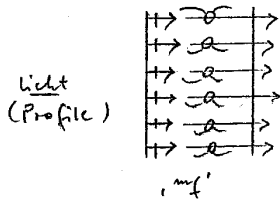


\* Projektoren (in Betrieb bei Einlass)

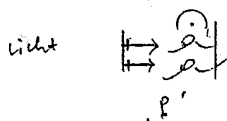


\* Pami-Projektoren (analog) mit unterschiedlichen Laufwerken, An Bord Kleinformatige Projektion!

Einzelposition (aller Sänger / Spieler)



Uria schläft \* auf der schwebende Wiegend \*



Noten Abb. 8

In dieser Skizze wird der Aufbau des Teils 1.4 Uria dargestellt und steht in der Partitur dem Notenbild voran.


05

\* v n j l t h a l e x 2 l g 2 i g

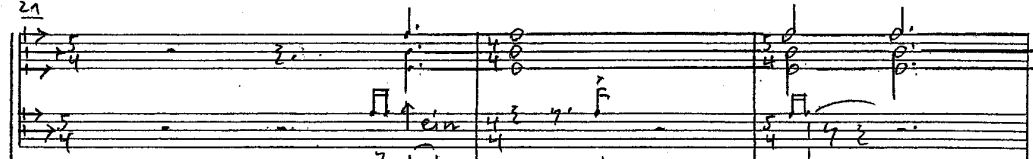
b e c t h a m e l e x

Er erging sich auf dem Dach  
 des Palastes.

Bathscha  
 2. Bilder  
 Überwachungskameras  
 (schümmrig)  
 schwarzweiß



Beamer  
 Preview 1  
 Preview 2  
 mc Manusk.



Noten Abb. 9

Der in phonetischer Schrift geschriebene Text ist der alttestamentarische Text, den der Chor auf Hebräisch singt. Darunter steht die deutsche Übersetzung. Dies kommentiert Davids Handlung des „Begaffens“ der Batsheba auf dem ersten Bild im Video, das mit der punktierten Viertel in Takt 21 beginnt. Parallel dazu sind in diesem Notensystem noch weitere visuelle Elemente akkordisch notiert. In der folgenden Abbildung wird deutlich, dass diese „Bildstimmen“ sich ganz normal wie „Musikmusik“ verhalten, wenn sie auch unabhängige Bewegungen machen (ab Takt 26).

06

chor

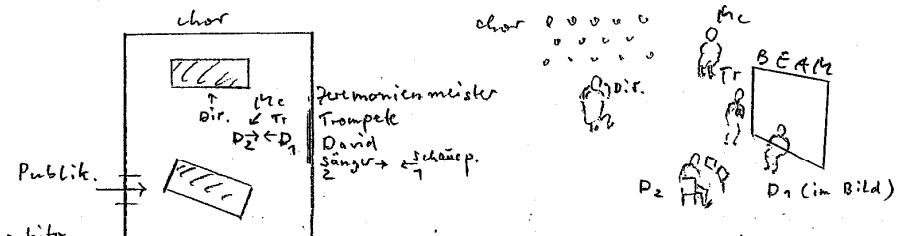
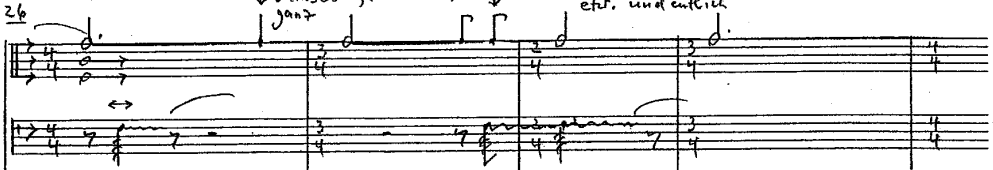
Publik.

180 subit

↓ Bathscha, (stänkel) janz

↓ Totale Überwachung! (Previews) chr. und öffentl.

Beamer  
 Monitor 1  
 preview  
 Kamel-  
 (mc) schelle

Noten Abb. 10

Das linke Rechteck bietet in der Draufsicht einen Grundriss der Anordnung von Chor und Publikum mit genauen Sichtlinien im Raum. Rechts wird in einer eher perspektivischen Sicht nachvollzogen, wie sich die Beteiligten im Verhältnis zur Projektion positionieren. Über der ersten Notenzeile wird das in der Projektion gezeigte Bild der Batsheba aus Teil 1.2 näher charakterisiert.

## 4.2 Exkurs – Ein Szenario

Die Menge der Nachrichten macht ihre Inhalte beliebig. Und so fällt es schwer, ihnen gegenüber die Distanz der Objektivität zu verlieren.

Diese Gefahr gibt es genauso bei Tsangaris' Batsheba, wie folgender Exkurs deutlich macht.

Beide Rezipienten befinden sich in derselben Rezeptionssituation – nur werden einerseits die Aufmerksamkeiten verschieden gerichtet, andererseits fallen auch vonseiten der Rezipienten unterschiedliche Entscheidungen.

2 Personen gehen zuerst Weg Y. Der fängt bei Teil 1.4 Uria an. Sie kennen die Handlung nur in groben Zügen. Sie hören den Gesang. Und dann tritt ein Mann hervor, mehrere Musiker haben aufgehört zu spielen, rennen zu dem Mann und fotografieren ihn mit einem Blitzlichtgewitter. Beide Rezipienten sind erinnert Papparazzi. Sie sehen einen der Fotografen hervortreten, der anfängt den ersten Mann zu interviewen. Die Rezipienten hören den gesprochenen Text des Kriegsberichtes und sind verwirrt. Dann ziehen sich beide Darsteller zurück. Der ehemalige Journalist geht zu einem Metallspind, aus dem Kabel und Elektroschrott heraus schauen. Durch farbige indirekte kleinteilige Beleuchtung mit kleinen LED-Lämpchen ist der Schrott ästhetisch verortbar. Der Journalist beginnt, einzelne Kabel herauszuziehen und Rohre zusammenzuschrauben. Durch die Rohre fallen später verschieden große Kugeln. Eine Kugelbahn ist gebaut. Nun trennen sich die Aufmerksamkeiten bzw. die Entscheidungen die aufgrund der persönlichen Disposition der Betrachter in einer konzentriert medial überreizten Umwelt gefällt werden.

Person A bleibt fasziniert auf die Kugelinstallation und auch deren Klänge, die sich mit anderen musikalischen Elementen vermischen, konzentriert. A folgt den Kabeln und achtet auf die dann einsetzende schwingende Lampe. Er beobachtet den Interviewten, ein abstrahierter Uria, und sieht ihm zu, wie er am Spind seine Kleidung zu Soldatenkleidung wechselt. Das Paradigma des Soldatentums wird hier für A eröffnet. Er wundert sich über diese assoziative Kette, verbindet die Kabellandschaft und die Installation mit Bombenbau und den Lärm der Kugeln mit Kriegslärm.

Person B dagegen trifft spontan eine andere Entscheidung, sie wendet sich vom Geschehen ab. Die ganze Situation im Teil 1.4 ist wie eine Ausstellung konzipiert und will zum Umhergehen und Entdecken anregen. B wandert umher, er kann nichts anfangen mit der Kugelbahn, dem Lärm, Kabelsalat und umherschwingenden Lampen. Er ist überfordert (besonders inhaltlich, aber auch formal: es ist zu abstrakt und zu laut) und abgeschreckt. Beim Umherwandern entdeckt er überall im Raum besonders in der Nähe der begrenzenden Wand in Regalen versteckte kleine Bilder, Dias, Super-8-Projektionen. Ihm fällt das Richten eines Spots auf das Foto eines unbekanntes Mannes an der Wand auf, das prominent in den Blick gerückt wird. Die projizierten visuellen Erscheinungen sind

Kriegsbilder, aber auch reine Muster und Formen in unterschiedlichen Formaten. Person B achtet auch nicht weiter auf Uria als Soldat. Er macht sich eher Gedanken über Sinn und Unsinn der Bilder und achtet dann auch viel mehr auf den Text, der im späteren Verlauf per Beamer an die Wand geworfen wird, weil das etwas ist, woran er sich zumindest festhalten kann.

Person A wiederum ist ganz im Lärm- und Lichtgewitter und der performativen Situation gefangen und sieht hingegen die kleinen Bilder nicht und überfliegt den Text nur marginal. Dafür hört er stärker auf die klangliche Motivik und behält das Kugelgeklapper im Ohr.

Dann sind 7 Minuten um. Beide verlassen den Spielort und begeben sich zu Raum 1.5 in die Davidschaltung.

B achtet auf die Art der Bühne aus Arbeitstischen. Darauf befinden sich 2 Männer. Einer, der auf einer Liege liegt, die Figur David als Sänger, und einer, der auf dem Boden liegt, die Figur David als Schauspieler. Er erkennt im Schauspieler des David den Mann auf dem beleuchteten Foto im Raum vorher wieder. Im neuen Zusammenhang erkennt er David als den König und assoziiert das Foto als Portrait eines Herrschers. Die Figur König David blickt dabei wollüstig auf die Videoprojektion einer jungen schönen Frau auf einer Liege liegend, die sich sichtlich genussvoll mit einer Kamera selbst filmt. Und huch, da sind im Video ja auch Überwachungsbilder in der typischen verrauschten schwarz-weiß-Optik. Person B achtet hier am meisten auf David, die Machtfigur, der sich an einer Frau aufgeilt. Durch Text und Gestik bildet sich noch mehr das Bild eines omnipotenten Machhabers, der auch die Bildprojektionen, die hier an der Wand ablaufen befehligen kann.

Person A erkennt dagegen musikalische Phrasen wieder und fragt sich zudem, wo Uria steckt, sucht ihn in den Video-Bildern. Er bemerkt nicht den sabbernden König, der sich praktisch seinen eigenen Kopf-Porno ansieht, sondern stolpert stattdessen viel mehr über die Störbilder im Video. Neben der Frau sieht er von innen beleuchtete Plastik-Früchte, überbordende Obstkörbe, eine alltägliche Person, Rauschen. Er vergisst Uria. Er wundert sich über die Frau, die mit der Kamera flirtet und fragt sich, wieso sie das macht. Immer noch bemerkt er David nur peripher, stattdessen wandert sein Blick vom Video in die Ecke hinter David auf eine weitere Figur, den MC (Master of Ceremony). Der sitzt an einem PC und einem Mischpult, hat ein Headset aufgesetzt und gibt Befehle in ein Mikrofon. A bemerkt, dass der MC die Cues für verschiedene Aktionen gibt, die z.B. Veränderungen in der Videoprojektion oder im Licht und einer kleinen sich drehenden Installation oder einer Discokugel an der Decke auslösen. Wer der Typ ist, scheint hier egal zu sein. Weiter hinten rechts im Raum auf einem kleinen Podest stehend, jedoch sonst eher an den Rand gedrängt, setzt ein Chor ein. Der Soldat ist nun endgültig vergessen. Dafür sind die Discokugel und die heiße Frau auf der Liege, ihr Mund in Großformat und ihr einzelnes geschminktes Auge im Kopf.

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

Die Frau spielt bei B auch eine Rolle. Der beginnt jedoch, sich zu fragen, wieso es vorher diese Kriegsbilder gab und was es mit dem Königsbild auf sich hat. Und in welcher Beziehung steht der doppelte König zu der Frau im Video?



## 5 Literatur

Ahlers, Alice: Lernen gegen den Bio-Rhythmus., in Berliner Zeitung, 22.10.2011, S. 15.

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliografisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994, reclam

Barkhaus, Annette; Fleig, Anne: Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle., München 2002: Wilhelm Fink Verlag

Krämer, Sybille: Virtualisierung oder: Über die Verwandlung von Körpern in Zeichen für Körper., In Barkhaus, Annette; Fleig, Anne: Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle., München 2002, Wilhelm Fink Verlag, S.143-152

Sandbothe, Mike: Ist alles nur Text? Bemerkungen zur pragmatischen Dekonstruktion menschlicher Körpererfahrung, in: Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, hrsg. von Annette Barkhaus und Anne Fleig, München 2002, Wilhelm Fink Verlag, S. 153-166

Barthes, Roland: Camera Lucida., New York 1981, Hill and Wang

Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch 5, 1966. S. 190-196

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit., 1963, Reprint Frankfurt am Main 1977

Bolter, Jay David und Grusin, Richard: Remediation - Understanding New Media., Cambridge USA 2000, The MIT Press

Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt – Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater, Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin

Beacham, Richard: Thinking with Things, Speaking with Spaces. The Enduring Legacy and Lessons of Appia's >Expressive Elements< in the Digital Age., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 38-59

Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens: Ohne Fluchtpunkt: >Szenische Module< und der Tanz der Teile. Anmerkungen zu Szenographie und Choreographie nach Appia., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S.7-36

Grossarth, Ulrike: >The moving observer<, In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 302-323

Hiekel, Jörn Peter und Wiens, Birgit: „Komponieren heißt: Räume schaffen, Räume bewegen“. – Ein Gespräch mit Manos Tsangaris. In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt, S. 274-292

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

Siegmund, Gerald: Körper, Heterotopie und der begehrende Blick – William Forsythes Preisgabe des Fluchtpunkts., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt, S. 130-152

Wiens, Birgit: Kreatives Licht. In Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt, S. 223-254

Zinsmeister, Annett: Modularisierung von Raum und Bewegung als ästhetisches Programm., In: Brandstetter, Gabriele, Birgit Wiens (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt., S. 76-102

Bruder, Klaus-Jürgen: URL: [http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder\\_pomo\\_subjekt.htm](http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm), ((Stand: 04.11.2011)

Bruhn Jensen, Klaus: Media Convergence., New York 2010, Routledge

Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts: Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Berlin 1998, Suhrkamp

Burns, John J. und Anderson, Daniel R.: Attentional inertia and recognition memory in adult television viewing. In: Communication Research 20, (6/1993), S. 777-799

Burns, John J. und Anderson, Daniel R.: Cognition and Watching Television., In: Tupper, David E. und Cicerone, Keith D.: The Neuropsychology of Everyday Life: Issues in Development and Rehabilitation, S. 93-108

Carr, Nicholas: The Shallows - What the Internet Is Doing to Our Brains, New York 2010

Carr, Nicholas: Wer bin ich, wenn ich online bin... - ... und was macht mein Gehirn so lange?., New York 2010, deutschsprachige Ausgabe München 2010

Ernst, Wolfgang: Takt und Taktilität – Akustik als privilegierter Kanal zeitkritischer Medienprozesse. In: De Kerckhove, Leeker, Martina, Schmidt, Kerstin (Hg.): McLuhan neu lesen – Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2008, transcript, S. 170-180

Ernst, Wolfgang: Medieninduzierte Zeit. Skript zur Vorlesung von Prof. Wolfgang Ernst im Sommer 2008., URL: <http://www.medientheorien.hu-berlin.de/forschung/skripte#zeit.>, vorliegend im pdf-Format

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen., Frankfurt am Main 2004, Suhrkamp

Foucault, Michel: Subjekt und Macht, in: Michel Foucault: Analytik der Macht. Frankfurt am Main, 2005, S. 240-263

Forsythe Company: City of Abstracts (2001): auf: Kampnagel, URL

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

<http://www.kampnagel.de/index.php?cluster=550504&page=detail>; (Stand: 31.10.2011), sowie auf Bussmann, Philipp (Video-Software-Entwicklung): <http://www.philipbussmann.com/work/city-of-abstracts/>(Stand: 31.10.2011)

Google-Suche: <http://www.google.de/search?q=warten&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a> (Stand: 25.10.2011)

Gottstein, Björn: Durchs Orchester spazieren. In: taz – die tageszeitung, 20.10.2009; URL: <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digital/artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F10%2F20%2Fa0026&cHash=a5e5658fff>

Hahn, Patrick: stückchen und schlange., 17.10.2009, URL: <http://blogs.nmz.de/badblog/2009/10/17/stueckchen-und-schlange/>, (Stand: 01.11.2011)

Hahn, Patrick: die entdeckung der nahsamkeit, 03.10.2009, URL: <http://blogs.nmz.de/badblog/2009/10/03/die-entdeckung-der-nahsamkeit/> (Stand: 03.11.2011)

Hall, Edward T.: Die Sprache des Raumes. Düsseldorf 1976

Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst – Medienästhetische Studien zur Entstehung einer neuen Kunstform, München 2010, Wilhelm Fink Verlag

Heiseler, Till Nikolaus von (Hg.): Medientheater. Inszenierte Medientheorie mit Dirk Baecker, Wolfgang Ernst, Matthias Lilienthal, Lara X. Schiffer, Detlev Schneider, Pit Schultz, Florian Schneider, und Janus von Abaton., Berlin 2008, Kadmos.

Heiseler, Till Nikolaus von (Hg.): <http://www.formatlabor.net/>

Herrmann, Hans-Christian von: Das Archiv der Bühne – Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft, München 2005, Wilhelm Fink Verlag.

Hiekel, Jörn Peter: Erhellende Passagen – Zum Stationentheater von Manos Tsangaris., In: Musik und Ästhetik 13 (52), Oktober 2009, S. 48-60

Illies, Florian: Die Macht der Bilder in Die Zeit 17.03.2011, Nr. 12.

Innis, Harold: Tendenzen der Kommunikation. In Barck, Karlheinz (Hg.): Kreuzwege der Kommunikation: ausgewählte Texte., Wien, New York 1997, Springer- Verlag.

Johnson, Steven: Everything Bad Is Good For You – How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter, New York 2005, Riverhead Books New York.

Kittler, Friedrich (Hrsg.): Austreibung des Geistes aus dem Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus, Schöningh, Paderborn, Wien, Zürich 1980.

Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis: Technische Schriften*. Leipzig 1993, Reclam.

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

Kittler, Friedrich: Grammmophon, Fim, Typewriter; Berlin 1986, Brinkmann & Bose.

Koch, Gerhard R.: Versuchsanordnungen – mehrdimensional. I: nmz neue musikzeitung, 58 (11/09; URL: <http://www.nmz.de/artikel/versuchsanordnungen-mehrdimensional>, (Stand: 01.11.2011)

Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main 2008, Suhrkamp Verlag.

Lagaay, Alice (Hg.): Medientheorien: eine philosophische Einführung, Frankfurt am Main 2004, Campus Verlag.

Krämer, Sybille: Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation. In Lagaay, Alice (Hg.): Medientheorien: eine philosophische Einführung, Frankfurt am Main 2004, Campus Verlag, S. 202-224.

Lagaay, Alice und Lauer, David: Einleitung - Medientheorien aus philosophischer Sicht. In: Lagaay, Alice (Hg.): Medientheorien: eine philosophische Einführung, Frankfurt am Main 2004, Campus Verlag, S. 7-30.

Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin.

de Kerckhove, Derrick: Eine Mediengeschichte des Theaters. Vom Schrifttheater zum globalen Theater. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag, Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S.501-525.

Leeker, Martina: Werkstatt Interagieren vs. Zuschauen. Der Betrachter als Autor in neuro-digitalen Rückkopplungen und im Theater – Gespräch mit Jo Fabian, Birgit Kempker und Horst Prehn., In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 168-231.

Leeker, Martina: Nachmoderne Performativität und Subjekte der Fremdheit. Kommentierung der Hellerauer Werkstätten. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 232-293.

Sandbothe, Mike: Grundpositionen zeitgenössischer Medienphilosophie und die Pragmatisierung unseres Mediengebrauchs im Internet. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S.451-470.

Stelarc: Parasiten Visionen. Split Body zwischen ferngesteuerter und selbstbestimmter Erfahrung. In: Leeker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten., Berlin 2010, Alexander Verlag Berlin, S. 706-717.

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

Lehmann, Kai; Michael Schetsche (Hg.): Die Google – Gesellschaft – Vom digitalen Wandel des Wissens., Bielefeld 2005, transcript Verlag.

Döring, Nicola; Dietmar, Christine; Hein, Alexandra: Information überall – Mobile Wissenskommunikation in Lehmann, Kai; Michael Schetsche (Hg.): Die Google – Gesellschaft, Bielefeld 2005, transcript Verlag.

Rötzer, Florian: Das globale Gehirn – Eine Leitbotschaft in Lehmann, Kai; Michael Schetsche (Hg.): Die Google – Gesellschaft – Vom digitalen Wandel des Wissens., Bielefeld 2005, transcript Verlag.

Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie., München 2003, Reprint München 2007, Wilhelm Fink Verlag.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 1786, Bd. 2.

Lochhead, Judith Irene: Postmodern music/ postmodern thought, New York 2002, Routledge.

Luhmann, Niklas: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation in Soziologische Aufklärung, Bd. 3 – Soziales System, Gesellschaft, Organisation, Opladen 1981, Westdeutscher Verlag.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, 1995, 3. Aufl. Wiesbaden 2004, VS Verlag für Sozialwissenschaften.,

Malsy, Victor; Rasch, Uwe; Rautmann, Peter und Schalz, Nicolas (Hg.): Passagen. Nach Walter Benjamin. Das Katalogbuch zur Ausstellung >Nach dem Passagen-Werk<, Mainz 1992, Verlag Hermann Schmidt.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle - Understanding Media., 1964, Reprint Basel 1995; Verlag der Kunst Dresden.

McLuhan, Marshall: The Medium is the Massage: An Inventory of Effects, 1967, Reprint Corte Madera CA 2001, Gingko Press.

Medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de>(Stand: 04.11.2011)

Miller, Chenoeh: Six Women Standing In Front Of A White Wall (2007) :URL:  
<http://www.myspace.com/littledovetheatreart/blog/534186722>; (Stand: 31.10.2011)  
<http://www.motherboardproductions.com.au/sixwomen>(Stand: 31.10.2011)  
<http://www.nysun.com/arts/blood-gore-tears/61227/>(Stand: 31.10.2011)

Mörchen, Raoul: „Und wenn es gelingt, verschmilzt auch alles“ – Das mediale Theater von Manos Tsangaris., In: MusikTexte 91 (2001), S. 45-56

Münker, Stefan: Philosophie nach dem »Medial Turn« - Beiträge zur Theorie der Mediengesellschaft., Bielefeld 2009, transcript Verlag.

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

Ong, Walter: *Oralität und Literalität: Die Technologisierung des Wortes.*, London 1982, Reprint Opladen 1987, Westdeutscher Verlag GmbH.

Platon: *Phaidros* in *Sämtliche Werke* 4, Hamburg, 1958, Reprint Hamburg 1991, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Ploeger, Daniel: *ELECTRODE* (2011): : <http://www.danielploeger.org/17.html> (Stand: 31.10.2011)

Postman, Neil: *Das Technopol – Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft*, New York 1991, Reprint Frankfurt am Main 1992, S. Fischer Verlag GmbH.

Rebers, Marie-Cécile: *Manipulated Sound Dance* (2009)

<http://www.mc-reber.ch/index.php?/project/manipulated-sound-dance/>(Stand: 31.10.2011)

Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene III: Das 20. Jahrhundert* (3 Bände), Verlag Bärenreiter 2000–2006, III.1; Mauser.

Schlosser, Ann: E.: *Posting versus Lurking: Communicating in a Multiple Audience Context.*, In: *Journal Of Consumer Research*,, Vol. 32 (September 2005).

Seifert, Anja: *Körper, Maschine, Tod: Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2004, VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Siegfried (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen Bd.14: Siegfried Mauser (Hrsg.): Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Verlag Laaber 2002.

Shannon, Claude E.; Weaver, Warren: *Mathematische Grundlage der Informationstheorie.*, Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1949, Reprint München 1976; Oldenbourg Verlag.

Small, Gary und Vorgan, Gigi: *iBrain - Wie die neue Medienwelt das Gehirn und die Seele unserer Kinder verändert.*, New York 2008, übers. Freiburg 2009, Kreuz Verlag.

Stelarc, *das dritte Ohr* (2008): URL: <http://stelarc.org/?catID=20242>(Stand: 04.11.2011)

Stelarc: *Muscle Machine* (2003) <http://stelarc.org/?catID=20231> (Stand: 04.11.2011)

SWR (Hrsg.): Armin Köhler im Gespräch mit Manos Tsangaris über *Drei Räume Theater Suite*, Donaueschinger Musiktage 2004; *Werke des Jahres 2004*, URL:

<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/werke/-/id=2136728/nid=2136728/did=3330704/fjqnp/index.html> (Stand 01.11.2011)

SWR (Hrsg.): Armin Köhler im Gespräch mit Manos Tsangaris über *Batsheba. Eat the History!*, Donaueschinger Musiktage 2009, URL:

<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5351058/property=download/nid=5270090/he9usb/index.pdf>. (Stand 02.11.2011)

BA

Änne – Marthe Kühn

Kann der Reizüberflutung im Medienzeitalter mit performativ- theatralen Mitteln begegnet werden?

SWR (Hrsg.): Zum Libretto, Donaueschinger Musiktage 2009: URL:  
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5474908/property=download/nid=5270090/koavvr/tsangaris-libretto-chatroom-murder.pdf>  
(Stand: 31.10.2011)

SWR (Hrsg.): zur Hauptseite Batsheba. Eat the History!. Donaueschinger Musiktage 2009: URL:  
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/-/id=5270090/nid=5270090/did=5328082/1u7hl4l/index.html> (Stand: 31.10.2011)

Tsangaris, Manos: URL: <http://tsangaris.de/> , Internationalen Institut für Kunstermittlung – Anthropologos sk., (Stand: 02.11.2011);

Tsangaris, Manos: Wahrnehmungsphänomene als Auslöser des kompositorischen Prozesses .,In: Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, 1997

Tsangaris, Manos: Was ist überhaupt eine Frage? – Monolog., In: MusikTexte 91 (2001), S. 57-68

Villani, Oskar (Hg.): SDI-Research: URL: <http://www.sdi-research.at/aktuell/hintergrund/wie-werbung-wirkt.html>

Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers - Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, Paris 1993, Reprint München Wien 1995, Carl Hanser Verlag.

Virilio, Paul: Fahren, fahren, fahren..., Berlin 1978, Merve Verlag GmbH.

Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft, 1849, Kap. 5.

Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft, 1849, Kap. 5.

Wiesand, Andreas Joh.: Über die Ränder der Formate hinaus... - Ein Interview zum "Orchester-Oscar" mit Manos Tsangaris, URL: [http://www.kulturpreise.de/web/interview.php?articles\\_id=22](http://www.kulturpreise.de/web/interview.php?articles_id=22) (Stand: 31.10.2011)

Mündliche Referenzen:

Regieassistenz 2009 an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, Uraufführung und Aufführungen, sowie bei den Donaueschinger Musiktagen Aufführungen *Batsheba. Eat the History!* Teil 1 und Teil 2, sowie Uraufführung Dritter Teil *Chatroom Murder*

Persönliches Gespräch 01.11.2011 ADK Hanseatenweg 10, Berlin