



Intermediale (In)Stabilitäten in zeitgenössischen Kunstwerken

Intermedial (In)Stabilities in Contemporary Artworks

Bettina WODIANKA¹



ABSTRACT (DEUTSCH)

Der Beitrag *Intermediale (In)Stabilitäten in zeitgenössischen Kunstwerken* untersucht unterschiedliche Formen intermedialer Systemreferenzen in medientheatralen Konfigurationen. Dabei steht die Produktion *the fault lines* (2010) von Meg Stuart, Philipp Gemacher und Vladimir Miller im Zentrum, ein Hybrid zwischen Performance und Video-Installation. Das Stück konfrontiert unterschiedliche mediale Formen, Technologien, Kontexte, Darstellungspraktiken, Inszenierungs- und Kulturtechniken miteinander und macht diese über die Ausstellung der Formungsprozesse, denen das Publikum in actu beiwohnt, als Potentiale wie Konventionen erfahrbar. Reflexiv werden die ästhetischen Formen rezeptionsästhetisch vor allem über eine Differenzenerfahrung, die sich im Rezeptionsakt ausbildet. Auch Ragnar Kjartansson spielt in seiner Produktion *The visitors* (2012) mit einer derartigen Differenzenerfahrung, wenn diese auch nicht ebenso offensichtlich mitrezipiert wird wie im Falle von *the fault lines*. Kjartansson komponiert die Videobilder seiner (Musikvideo-)Installation als *Tableau Vivants*, die wiederum an Ölgemälde erinnern. Das *Als ob* des Malerischen kriert der Künstler über verschiedene Mittel, die der Produktion eine metadiskursive Ebene verleihen.

Die Spielstrategien, auf die zeitgenössische Künstler_Innen Kunstformen, Produktions- und Rezeptionspraktiken, institutionelle Rahmungen wie visuelle und auditive Wahrnehmungsdispositive befragen und mitunter aufs Spiel setzen, sind so vielseitig wie spannungsreich inszeniert. Um dieselben angemessen analysieren zu können, benötigt man vor allem einen genuin interdisziplinären Ansatz. Hierfür hält der Untersuchungsrahmen der Intermedialität als offenes System der Interdependenzen zwischen medialen Formen produktive Möglichkeiten bereit.

Schlüsselwörter: zeitgenössische Kunst, Intermedialität, mediale Formen, Rahmung, Kulturtechniken

ABSTRACT (ENGLISH)

Intermedial (in)stabilities in contemporary artworks analyzes hybrid forms combining different media and sign systems by confronting them in their diverging materiality and mediality. These pieces are strongly self-reflective, and their (un)stable mode of production gives viewers access to different levels of meanings. What strategies and techniques do artists use to achieve such intermedial effects? How can the experience offered to an audience be described? How do different levels of meaning interact to produce a communicative effect? To answer these questions, we must focus on different layers of the complex configurations. Looking at each layer helps to precisely describe the relationship between the different parts and their effects on the audience. The audience of *the fault line* (2010), a collaboration between choreographers Meg Stuart and Philipp Gemacher, and the visual artist Vladimir Miller, is confronted with a performance transferred in different medial contexts, settings, and environments. Viewers and listeners reflect on the different contexts by making comparisons among them, an interaction forced by how the artists combine their performative video installation's different parts: the event's performance and its projection as constantly trans-formed in a different time and space by Miller and the operations as a form of examination of images produced by the live event. These different spaces, in which presented bodies and their representation occupy the center, visibly diverge throughout the performance.

Keywords: Contemporary artworks, intermediality, medial forms, frames, intermedial effects

¹Dr. phil., San Francisco, USA

Corresponding author:

Bettina WODIANKA,
748 Clipper Street, San Francisco,
CA-94114, USA
E-mail: Bettina.Wodianka@gmail.com

Date of receipt: 19.09.2018

Date of acceptance: 01.11.2018

Citation: Wodianka, B. (2018). Intermediale (In)Stabilitäten in zeitgenössischen Kunstwerken. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 40, 19-31.

<https://doi.org/10.26650/sdsl2018-0005>

EXTENDED ABSTRACT

Intermedial (in)stabilities in contemporary artworks analyzes hybrid forms combining different media and sign systems by confronting them in their diverging materiality and mediality. These pieces are strongly self-reflective, and their (un)stable mode of production gives viewers access to different levels of meanings. What strategies and techniques do artists use to achieve such intermedial effects? How can the experience offered to an audience be described? How do different levels of meaning interact to produce a communicative effect? To answer these questions, we must focus on different layers of the complex configurations. Looking at each layer helps to precisely describe the relationship between the different parts and their effects on the audience. The audience of *the fault line* (2010), a collaboration between choreographers Meg Stuart and Philipp Gemacher, and the visual artist Vladimir Miller, is confronted with a performance transferred in different medial contexts, settings, and environments. Viewers and listeners reflect on the different contexts by making comparisons among them, an interaction forced by how the artists combine their performative video installation's different parts: the event's performance and its projection as constantly trans-formed in a different time and space by Miller and the operations as a form of examination of images produced by the live event. These different spaces, in which presented bodies and their representation occupy the center, visibly diverge throughout the performance. As a result, Miller's operations of measuring open another space on a meta-level – the possibility to reflect on both spaces by thinking about their different qualities and their different materiality and mediality. These operations are also a kind of invitation to the audience to reflect on habits, conventions, and perceptions connected to everyday media usage. Self-reflectivity is the efficacy of dialogical confrontation among these spaces and their qualities as a result of conventions and configurations. The medium from which different spaces and medial surfaces are reflected off in the fault lines is the theater. The theater's plurimedial structure makes the particular form possible for the artists to choose. Although they did not place the work on a classical stage, they decided to frame the artwork in the way theatrical plays are usually presented – by separating the stage from the auditorium and arranging the two in a frontal relationship. Therefore, the central perspective determines perception of the proceedings onstage. However, at the same time, the artists also irritate the classical regime during the presentation, emphasizing configuration as transfiguration. By combining various frames and perspectives, they cause different sight lines to confront one another. As a result, there are not just medial surfaces in permanent dialogue with each other in a nonhierarchical composition, but the modified formation

between the (onstage) present and presented bodies (on different screens) incessantly provokes adjustment in the relationship between the choreography (as a fundamentally different spatial process) and the immaterial presentation of the same bodies in the video. By creating this friction, Stuart, Gehmacher, and Miller provide insight into their configuration's heterogeneous parts. Moreover, they create knowledge about its mechanism on a meta-level.

To emphasize, that the production is the result of a process, and to sensitize the audience to its different aspects, many artists in contemporary art select thoughts about specific mechanisms in the process of creating and forming their work's central theme. A link between these productions is their intermedial practices as medial specificities, and media borders are of essential importance.

Den im vorliegenden Beitrag thematisierten Kunstproduktionen ist mindestens ein gemeinsames Moment inhärent: das Interesse an künstlerischen Formen und an Formungsprozessen, an denen verschiedene Medien als Kulturtechniken beteiligt sind, und an den über dieselben initiierten Wahrnehmungsprozessen im Rezeptionsakt. Dieses Interesse lässt sich noch genauer bestimmen, denn es bezieht sich vor allem auf die materiale und mediale Differenz unterschiedlicher Formen der Darstellung, ihrer Inszenierungsstrategien und -verfahren als (etablierte) Produktionspraktiken sowie ihrer institutionellen Rahmung als Ort der Präsentation und damit verbundenen historisch gewachsenen Wahrnehmungsdispositiven. Spätestens im 20. Jahrhundert avanciert dieses Interesse vermehrt zum Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung, was sich auf die Kunstwerke sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch auf unterschiedlichste Weise (und im wahrsten Sinne des Wortes) auswirkt.

Dies trifft auch auf die im Zentrum stehende Analyse des Stückes *the fault lines* (2010) zu, einer Produktion der Choreographin Meg Stuart, des Choreographen Philipp Gehmacher und des bildenden Künstlers Vladimir Miller. Sie lässt sich als ein Hybrid zwischen Performance und Video-Installation beschreiben. Ein wichtiger Stellenwert kommt darin Austauschprozesse zwischen medialen Formen, ihren Repertoires, ihren Rahmungen und Darstellungskonventionen zu. In der Produktion werden diese, so meine These, über die Diskursivierung ihrer produktionsästhetischen Beschaffenheit und ihrer Wirkung sowohl als Potential als auch als Konvention erfahrbar. Der Diskurs birgt eine potentielle Differenzenerfahrung in sich, über den sich der Rezeptionsakt vor allem als Erfahrungs- und Reflexionsraum beschreiben lässt. Denn Formungsprozesse stehen im Mittelpunkt der Inszenierung – als gewissermaßen reflexiv in Erscheinung tretende Spielanordnung. Dies vollzieht sich in *the fault lines* entsprechend nicht zuvorderst abstandslos im Sinne einer konvergenten Erfahrung qua Prozessen der Illusionierung und über den Rückgriff auf konventionelle Formen und angestammte Inszenierungsmuster. Im Gegenteil, denn die Produktion initiiert eine Differenz-respektive Schwellenerfahrung, die den Wahrnehmungsakt selbst erlebbar macht – Wahrnehmungsgewohnheiten wie konventionellen Vorstellungen zuwiderlaufend.

In zeitgenössischen Kunstproduktionen ist eine generell vertiefte Auseinandersetzung mit Formen, Formaten und ihren Rahmungen massenmedialer Provenienz festzustellen. Diese be- wie hinterfragen Künstler_Innen, um originäre Verbindungen zwischen Medien und deren Darstellungsmodi zu erproben, in für uns ungewöhnliche Konfigurationen zu überführen und hierüber Beobachtungen zweiten Grades qua liminaler Erfahrungen zu

ermöglichen. Über das nicht endgültig homogene Zusammenfügen der verschiedenen Spielelemente und -räume geraten die Prozesse der Formung ins Zentrum der Aufmerksamkeit, d.h. dieselben werden sicht-, einseh- und erfahrbar. Medien bleiben der Philosophin Sybille Krämer zufolge normalerweise der „blinde Fleck im Mediengebrauch“ (1998, S. 74): Sie ermöglichen als Mittler den Blick auf ein über sie Geformtes bzw. Dargestelltes, bleiben selbst jedoch im habitualisierten Mediengebrauch unterhalb der Wahrnehmungsschwelle. *The fault lines* reflektiert die Übertragung einer Darstellung in einen anderen medialen Kontext, wobei fortan beide Formen nebeneinander existieren. Durch den Wechsel des Rahmens und der Darstellungsform werden die damit verbundenen Folgen auf das Dargestellte diskursiv. Insofern lässt sich das Stück auch nicht als multimediales, sondern vielmehr intermediales Gefüge beschreiben, denn die Abstände zwischen den Darstellungsformen und dem über sie Dargestellten fügen sich nicht zusammen, sondern halten sich ganz im Gegenteil fortlaufend auf Distanz. Die Arbeit nutzt damit, wie es die Kulturwissenschaftlerin und Philosophin Petra Maria Meyer im Anschluss an Maurice Merleau-Ponty formuliert, die „besondere Fähigkeit [der Kunst] in ihren Darstellungen und Inszenierungen gleichsam die jeweilige Ordnung von Wahrnehmungs- Darstellungs- und Inszenierungsweisen mit darzustellen. In der Kunst kann die Sinnestätigkeit selber in ihren diskursiven und medialen Bedingungsfeldern zum Gegenstand der Wahrnehmung werden“ (2008, S. 612). Um sich derartigen Spielanordnungen in der Analyse anzunähern bietet sich die Betrachtung derselben als Konfigurationen an, um die verschiedenen Ebenen als Korrelativ zu trennen wie in Beziehung zu setzen.

Die zur Vermittlung eines Inhaltes gewählte Form sind und waren niemals festgelegte Größen, ihre Relation zueinander betreffend. Spätestens seit der Moderne stehen dieselben in einer dynamischen Beziehung zueinander, die durch die Folgen der Digitalisierung eine weitere Intensivierung erfährt. Formen werden seither prinzipiell als flexibel und mobil erlebt. Stehen sowohl der grundlegende Umbau des Mediensystems und die Digitalisierung als auch künstlerische Programmatiken der Moderne für mediale Konfigurationen, die sich – im Gegensatz zur medienindustriellen Produktion – weder an Mediengrenzen noch an Kategorisierbarkeiten orientieren, muten terminologische Setzungen im Bereich medientheatraler Inszenierungen und Darstellungen im Sinne einer eindeutigen Zuordnung mitunter als reine Frage der Perspektive an. Um diese künstlerisch-spielerischen Konfigurationen zu analysieren bietet sich aus kultur-, theater- und medienwissenschaftlicher Perspektive der begriffliche Untersuchungsrahmen der Intermedialität als offenes Analysesystem der Interdependenzen und horizontalen wie

vertikalen Formbewegungen zwischen medialen Dispositiven sowie innerhalb derselben an. Die Form wird im Falle von *the fault lines* über das Ausstellen ihrer Figuration – respektive über den prozessualen Akt des *in Form Setzens*, dem die Rezeption in actu beiwohnt – als Geformtes in ihren Spielmitteln, ihrer Dynamik und ihrer Strategie, die sie insgesamt kon-figurieren, reflektiert und selbst aufs Spiel gesetzt. Hierüber wird sie als Ergebnis eines ästhetischen Konstruktionsprozesses, als Resultat einer Inszenierung sichtbar. Dies wiederum ist aufschlussreich, um verschiedene mediale Formen wie Formatierungen auf ihre Erzeugung, (ästhetische wie soziokulturell normierte wie regulierende) Funktion und Wahrnehmung wie auf ihr Wirkpotential hin zu befragen. Das möchte ich anhand der Produktion *the fault lines* genauer erläutern.

***The fault lines*: Aufführungsanalyse**

The fault lines (2010) ist das Resultat eines gemeinsamen Forschungsprojektes zwischen den Tänzern und Choreographen Meg Stuart und Philipp Gehmacher und dem Bildenden Künstler Vladimir Miller. Die Aufführung des Stückes findet in einem Ausstellungsraum, einem beinahe klassischen white cube statt. Die Wände sind weiß und karg, auf der linken Seite der Bühne hängt ein beige Vorhang, gerafft und seiner üblichen Funktion im Theater als trennendes Moment zwischen Bühne und Zuschauerraum entfremdet. Er verdeckt lediglich einen Teil der den Bühnenraum begrenzenden Wand des white cube: es gibt nichts, das er dem Blick der Zuschauer_Innen erst später preisgeben würde. Stuart und Gehmacher lehnen voneinander entfernt an zwei Wänden des Bühnenraumes. Miller sitzt anfangs im Schneidersitz am rechten vorderen Bühnenrand, umgeben von Kabeln und technischem Equipment wie etwa einer Kamera und einem Projektor, exponiert das Bühnenbild füllend und gut ein Drittel der Bühne für sich beanspruchend. Sein Blick richtet sich auf die Bühne, sein Rücken gegen das Publikum, mit dem seine Blickrichtung übereinstimmt. Rechts von ihm sowie am linken vorderen und hinteren Bühnenrand befinden sich am Boden lange leuchtende Neonleuchtröhren.

Die ersten 10 Minuten der knapp 50-minütigen Performance sind von der physischen Interaktion der beiden Tänzer bestimmt, die wiederum – den Choreographien von Stuart und Gehmacher darin generell gemäß – auf kein eindeutig zu dechiffrierendes Bewegungsvokabular referieren: Zunächst stehen sie sich schräg gegenüber, laufen aufeinander zu, stoßen gegeneinander, scheinen zu ringen, sich festzuhalten, bis sie sich erneut trennen, um sich abermals rastlos zu konfrontieren. Die Gesten deuten an, aber zu keinem Zeitpunkt bieten sie den Zuschauer_Innen Bedeutung im Sinne einer klaren

Lesart als einem kognitiven Akt des Dechiffrierens an. Die rein physischen Aktionen rufen im Rezeptionsakt lediglich Assoziationen auf. Stuarts und Gehmachers Blicke scheinen sich zu keinem Zeitpunkt zu treffen; sie wirken über die gesamte Dauer der Performance leer und richtungslos, als Wahrnehmungstechnik, die auf ein Subjekt zurückgeht, gewissermaßen stillgestellt, lahmgelegt. Weder die Körper noch die Blicke beziehen sich in einer deutlichen Weise auf einander und auf ihre Umgebung. Ihre Beziehung bleibt zumindest grundsätzlich solange ohne einen konkreten Ausdruck und damit in der Schwebe, solange das Videobild und damit das immaterielle Abbild der Körper der Szenerie äußerlich bleiben.

Dann erhebt sich der bis dato dem Geschehen bewegungslos beiwohnende Miller und geht zum Projektor, vor dem sich ein kleiner Monitor befindet, auf dem seit Beginn des Stückes der hintere Teil des Bühnenraums von einer Kamera – aus fixierter Position vom rechten Bühnenrand aus aufgenommen – live projiziert wird. Die Einstellung bleibt über den gesamten Zeitraum gleich: die Kamera folgt nicht der Bewegung der Performer. Diese sind auf dem Videobild nur dann zu sehen, sobald sie sich in einem bestimmten Abschnitt auf der Bühne befinden, nämlich vor dem Vorhang. Die Breite des Vorhangs korrespondiert mit der des Videobildes, das die Körper über die Totale, also aus einiger Distanz, zeigt. Die abgefilmte Szenerie wird darüber hinaus auf die hintere Wand geworfen, die jedoch vorerst verborgen bleibt und erst später vollständig sichtbar wird. Miller fährt die Projektion ab und legt zunächst jeweils kleine, kreisrunde Ausschnitte frei: Der Blick gleicht dem durch ein Schlüsselloch, der selbst normalerweise jedoch ungleich statischer ausfällt. Ab diesem Zeitpunkt mischt sich Miller von außen in das Geschehen ein, ohne jedoch selbst ein Teil davon zu werden. Er bedingt und prägt den Akt der Übertragung der Darstellung mit, indem er fortan aktiv in das Übertragene eingreift. Er verändert die Szenerie, indem er das abgefilmte und live projizierte Videobild über verschiedene Eingriffe manipuliert. Er greift dabei nicht nur ein, seine Manipulationen geben fortan den Ton an, denn die in Echtzeit bearbeiteten Videobilder beginnen den Zuschauerblick für sich einzunehmen. Den theatralen Raum der körperlichen Präsenz, Unvermitteltheit und präsentischen Gegenwart überführt Miller in einen, dem grundsätzlich andere Gesetzmäßigkeiten und Regeln zugrunde liegen. Millers Eingriff wirkt zum einen den Raum zwischen Bewegung, Bild und Video vermessend und über das Videobild simultan zu untersuchen; zum anderen löst er die Unverfügbarkeit der Performance auf, indem er der Interaktion eine klare Richtung gibt. Er zieht hierfür eine weitere Ebene ein, die Dynamiken sowie die Beziehung der Performer betreffend: aus denselben wird durch die Bearbeitung des Videobildes und durch den Rückgriff und die

Aktualisierung beliebter medialer (Bild)Klischees und damit korrespondierenden Vorstellungen, die vor allem auch den Typisierungen, Bildbearbeitungen und Erzählweisen in den Inszenierung Hollywoods entsprechen, ein Liebespaar. Das projizierte, zweidimensional flächige Bild zeigt Körper, die ineinander verschlungen wirken; als Zuschauer_Innen wissen wir durch einen Blick auf die leiblich anwesenden Körper im Bühnenraum, dass sie sich nicht berühren. Miller überführt die Interaktion und den unklaren Status der Beziehung zwischen den Performern in einen veränderten Raum, dem nicht nur eine gänzlich unterschiedliche Atmosphäre innewohnt, sondern zudem eine andere Raum-Zeit-Logik. Diese Verwandlung vollzieht sich so diskret, dass am Ende beinahe unbemerkt bleibt, dass diese Beziehung vor allem auf der filmischen Konstruktion durch Miller als auf der physischen Interaktion der Performer im Bühnenraum basiert, deren Gesten diese Lesart weder nahelegen noch als Möglichkeit offenhalten. Diese Transformation überführt die physische Interaktion in Konkreta, etabliert eine symbolische Ordnung und verändert den Blick der Zuschauer_Innen auf die Körper, deren Bewegung und Beziehung.

Die vor allem medial in Bewegung gesetzte Transformation und die Unterteilung der Bühne als intermedialen Spielraum, in welchem sich die verschiedenen medialen Räume – wenn auch nicht reibungslos – verbinden, geht auch an den Performern nicht spurlos vorbei. Im Gegenteil: Millers Eingriff scheint auch Auswirkungen auf dieselben zu haben. So etwa wenn Stuart und Gehmacher am linken Seitenrand direkt nebeneinander angelehnt an den Vorhang sitzen, d.h. der Kamera und damit den Zuschauer_Innen qua Projektion frontal gegenüber. Sie beginnen jeweils einen Arm (in gegenläufiger Richtung) zu kreisen und dieses Kreisen wirkt zeitachsenmanipuliert: Es wirkt wie eine Filmaufnahme in Zeitlupe, d.h. die verlangsamte Bewegung scheint filmtechnischer Natur zu sein. Wenden wir unseren Blick jedoch Stuart und Gehmacher zu, um uns zu vergewissern, ob es sich um eine live ins Geschehen eingreifende Technik der vermittelnden Apparatur oder um eine sich auf diese Weise körperlich vollziehende Geste handelt, stellt sich heraus, dass es Letztere ist.

Obgleich Stuart, Gehmacher und Miller das Stück nicht im konventionellen Theaterraum aufführen, behalten sie jedoch die klassische Trennung zwischen Bühne und Tribühne samt diametraler Anordnung bei, die auf dem Prinzip der Zentralperspektive beruht und die Wahrnehmung des Bühnengeschehens determiniert. Dennoch irritieren sie diese klassische Ordnung im Verlauf der Aufführung, indem sie über die Kombination verschiedener Rahmungen und Perspektiven auf das Bühnengeschehen die Blickachsen

im Laufe der Performance miteinander konfrontieren und hierüber destabilisieren. Nicht nur die medialen Oberflächen werden miteinander im grundsätzlich nichthierarchischen Nebeneinander konfrontiert; so provoziert etwa die veränderte Anordnung der Körper im immateriellen Videobild ein permanentes Abgleichen der Verhältnisse im Raum zwischen der Choreographie und dessen Übertragung. Das Videobild eröffnet dem Publikum die Möglichkeit auf eine Blickachse, die ob der statischen Position in der Anordnung von Bühnen- und Zuschauerraum für die Zuschauer_Innen sonst nicht verfügbar wäre.

Die medialen Eigenschaften werden in ihrer Differenz ununterbrochen betont, worüber sich die Produktion als Hybrid, jedoch weniger als multimediales, denn als intermediales Gefüge beschreiben lässt, als die verschiedenen Bestandteile nicht ineinander aufgehen. Denn Stuart, Gehmacher und Miller eröffnen der Rezeption über diese Reibungsfläche einen Reflexionsraum, einen „reflexiven Raum der Verschiedenheit“, wie es die Kunstwissenschaftlerin Annamira Jochim (2008, S. 40) in ihrer Studie zu den Choreographien Meg Stuarts vor allem in Bezug auf die Spannung zwischen Bild und Ton bezeichnet. Auch in *the fault lines* findet sich diese Verschiedenheit vor allem durch den Schnitt als einer räumlichen Operation (ebd., S. 49) im Nebeneinander der heterogenen Bestandteile realisiert: zwischen Leinwand und den auf der Bühne anwesenden Körpern: diese Bestandteile sind sowohl getrennt als auch miteinander verbunden. Getrennt sind sie über das in ihnen und über sie Dargestellte und über die mediale Form der Darstellung; verbunden sind sie über die Elemente ihrer Darstellung, als Materialien der verschiedenen Inszenierungen, „über die etwas als gegenwärtig in Erscheinung“ (Erika Fischer-Lichte, 2014, S. 159) tritt. Ob der Konfrontation dieser heterogenen produktionsästhetischen Spiel- und rezeptionsästhetischen Erfahrungsräume über die Betonung der unterschiedlichen medialen Oberflächen lässt sich die Produktion mit dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann als „Spiel mit der Erfahrung des Konflikts zwischen dem anwesenden Körper und seiner immateriellen Bilderscheiung im Rahmen ein und derselben Inszenierung“ (2011, S. 405) beschreiben. Dies betont Miller, wenn er das Videobild noch darüber manipuliert, indem er es über u.a. das Nachzeichnen der Körperkonturen buchstäblich überzeichnet. Die Spuren drohen die Körper in Echtzeit verdeckend zu überlagern.

Eine Intensivierung erfährt dies noch auf der Ebene des Tons. Verwendet der Komponist Vincent Malstaf im ersten Teil der Performance sehr abstraktes Tonmaterial, um die physische Interaktion auch auf dieser Ebene in der Schweben zu halten und das Moment des Kontakts als handelndes Moment zu betonen, verändert sich dies signifikant mit dem Einzug Millers filmischer Rahmung der Szenerie. Die Tonspur versammelt mehr

und mehr Geräusche und Tonfragmente, die zum einen auf einen alltäglichen Kontext referieren, zum anderen weitere Technologien akustische ins Spiel bringen: wir hören das Brummen und Knistern eines Filmprojektors, Schritte durch Laub, Stimmen von Erwachsenen und Kindern, die teilweise elektroakustisch manipuliert wirken, quakende Frösche, bellende Hunde, das ächzende Geräusch einer verrosteten Schaukel. Im weiteren Verlauf werden die eingespielten und die Szenerie zusätzlich atmosphärisch einfärbenden Tonfragmente immer melodischer bis sie – in Übereinstimmung mit den projizierten Videobildern –, einem filmischen Soundtrack gleich, in die melodramatische Musik eines Liebesfilmes übergehen.

***The fault lines* als TRANS-figurationen: Von der Choreographie zur Videoinstallation**

Das Stück changiert zwischen den Dispositiven Tanzperformance und Video-Installation, spielt mit An- und Abwesenheit vor allem der performenden Körper, zwischen Wiedererkennung als möglicher Decodierung und der Unverfügbarkeit einer präsentierten Figuration fern theatraler Repräsentation. Die konfigurierten Rahmen und Rahmungen, die in *the fault lines* auf verschiedenen Ebenen eingezogen, verbunden, sich überlagern und gegenseitig dynamisieren, drängen sich gegenseitig ab, ohne sich fortwährend zu stabilisieren und eine das Geschehen auflösende Ordnung zu etablieren. In *the fault lines* wird nicht nur der Körper mit seinem immateriellen Ab-Bild konfrontiert; Stuart, Gehmacher und Miller konfrontieren vor allem auch den Theaterraum der leiblichen Kopräsenz mit dem filmischen Raum als einem mediatisierten, einem über die Apparatur erzeugten und vermittelten: in der Verfremdung, der Distanzierung und dem Paradoxon der gleichzeitigen Überwindung dieses Abstands. Dabei stellt Miller über seine live und im Blickfeld des Publikums vollzogenen Manipulationen des projizierten Bildes die jeweiligen Spielmittel, die Dynamiken und Strategien als solche aus und führt deren Konstruktionsprinzip wie Konstruiertheit als ästhetisches Spiel vor. Und er aktualisiert die hervorgerufenen Imaginationen als kulturell produzierte.

Ein Zentrum, um das die performative Installation zu kreisen scheint: die Aushandlung der Form als nach Sybille Krämer „raumzeitlich situierte Operation“, die zur „temporalisierten, instabilen, flüchtigen, kontingenten Konkretisierung eines jener Potentiale zur Formbildung [wird], die bereitzustellen die Aufgabe eines Mediums ausmacht“ (1998, S. 566). So bricht die filmische (Über)Formung der bis dato als abstrakt erlebten Szenerie – nicht zuletzt über ihren prominent in Szene gesetzten Schau- und

Attraktionswert – in die Performance ein; ihr Einbrechen kommt einem Übergriff gleich, als sie das Bühnengeschehen in eine bestimmte Richtung zu transfigurieren scheint. Der Kamerablick auf die Szenerie transformiert das Geschehen in seinem Grundgestus und verformt es. Den Körpern wird ein Ort innerhalb der filmischen Kadrierung zugewiesen, der sie auf Signifikanz festzustellen sucht. Die Transformation ist jedoch von bittersüßer Natur: Einerseits scheint sich in der bislang in der Schwebelage gehaltenen Interaktion der Performer die Unverfügbarkeit aufzukündigen, indem sich Bedeutung ankündigt. Andererseits rekurriert die Bedeutung auf gesellschaftliche Konstruktionen der Regulierung und Normierung ebenso wie bekannte Muster refiguriert und transparent wie reflexiv werden. Im selben Moment in dem wir als Zuschauer_Innen Zeugen eines auf Bedeutung abzielenden Geschehens werden, das wir über das Videobild rezipieren, im selben Moment wird ebenso die Manipulation diskursiv, die uns diese Lesart „beschert“ und den bis dato offenen Reflexionsraum als einen Verlust erfahren lässt. Zugleich eröffnet die Prozessierung der in actu sich vollziehenden Formatierung einen Zwischenraum als gewissermaßen interformativen Reflexionsraum.

Dass dieser Vorgang indes als Strategie auch weniger offensichtlich Teil der Produktion sein kann, lässt sich an einem anderen Stück zeigen, das sich ebenfalls als Hybrid beschreiben lässt: Ragnar Kjartansson's *The Visitors*, dessen Titel auf ein Album der schwedischen Popband ABBA referiert, ist ein Hybrid zwischen Installation und Musikvideo, das auf einer Performance in der 200 Jahre alten Villa Rokeby am Ufer des Hudson River, zwei Stunden nördlich entfernt von New York City, basiert. Auf neun im Ausstellungsraum verteilten großflächigen Leinwänden sind jeweils die einzelnen MusikerInnen in verschiedenen Räumen oder auf dem Grundstück des Anwesens zu sehen. Sie alle performen synchron das 60-minütigen Musikstück in einem Take, wobei sie über Kopfhörer und Mikrophone miteinander verbunden sind: dieser besteht aus der permanenten Repetition der immer gleichen Lyrics, die wiederum auf ein Gedicht der isländischen Performerin Ásdís Sif Gunnarsdóttir, Kjartansson's Exfrau, zurückgehen: „once again I fall into my feminine ways“. Kjartansson komponiert die ruhigen Videobilder, die einzig aus den Spielbewegungen der Musiker_Innen bestehen, als Tableau Vivants, die an Gemälde erinnern. Das *Als ob* des Malerischen, das im und in der Betrachter_In ob der Komposition der Bilder als in den Worten der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Irina Rajewsky „fremdmedial gebundene Erfahrung[...]“ (2002, S. 170) abgerufen wird, liegt nicht nur an der bewegungsarmen Performance der Musiker_Innen, der Beleuchtung und an der über den gesamten Take statischen Kameraposition – also auf vor allem filmischen Mitteln. Darüber hinaus hängt dies auch mit den gewählten Requisiten der Bildgestaltung,

vor allem am Interieur der Villa, zusammen. Der Eindruck verstärkt sich zum einen durch die Rahmung und das Format der Videobilder, die an großformatig imposante Ölgemälde der Porträtmalerei erinnern, die Kjartansson teilweise wiederum durch betont lässige Posen der Musiker_Innen konterkariert. Zum anderen intensiviert sich dieser fremdmediale Eindruck durch den Präsentationskontext, in dem die Videoinstallation stattfindet: dem klassischen Ausstellungsraum, dem white cube, der als Rahmen rezeptionslenkende Kraft hat und die Illusion des Malerischen in das Video transportiert, indem sie dieselbe verstärkt. Über die Simulation malerischer Qualität der Darstellung zieht der Künstler in das Stück eine metamediale Ebene ein, die – als grundsätzlich fremdmediales System mitgelesen – rezeptionsästhetisch als Differenzerfahrung erlebbar wird. Die einzelnen Aufnahmen fügen sich zu einer Art begehbaren Video-Installation zusammen, verbunden über die aus den Lautsprechern tönende Musik.

Intermediale Konfigurationen als künstlerische Prozesse der Vermessung

The fault lines und *The visitors* lassen sich als (in/stabile) Hybrid beschreiben, das Abstände und Interferenzen zwischen medialen Formen als mit den Worten des Fluxus-Künstlers Dick Higgins „Gestalt-Möglichkeiten“ (1970) reflektiert, indem es sich als eine spezifische Form der „Kopplung verschiedener konfigurierter Zeichenverbundsysteme“ (Wirth, 2006, S. 32) erweist. Denn es ist im Wesentlichen der Prozess der Vermessung zwischen medialen Formen – den ihnen zugrundeliegenden inszenatorischen Prozessen als Konfigurationen, ihren Darstellungsregeln, -mitteln und -techniken – über den initiierten Diskurs ihrer medialen Differenz, auf dem der Rezeptionsakt basiert: Wir wohnen in *The fault lines* dem Akt des *in Form Setzens* als einem prozessualen bei, worüber sich die verschiedenen Rezeptionsmodi als (erlernte) Techniken miteinander konfrontieren, kontrastieren und zueinander in Beziehung setzen. Denn mediale Formen sind vor allem konventionell gewordene Modi der Inszenierung und die Rezeption einer bestimmten Form löst spezifische Signifikationsprozesse aus.

Das Publikum findet sich in *the fault lines* ganz basal festgestellt mit der Szenerie in einer frontalen Anordnung, wohingegen etwa die Installation von Ragnar Kjartansson sowohl mit Mobilität als auch mit Stillstellen der Besucher_Innen arbeitet. Daneben lassen sich in der zeitgenössischen Kunst auch interaktive Formen finden, etwa die gemeinsame Produktion von Ant Hampton und Britt Hatzius, *this is not my voice speaking* (2013). In diesem Stück wird das Publikum über die Partizipation am Formungsprozess

in dasselbe eingebunden. Oder treffender: Die Genese der (audiovisuellen) Konfiguration hängt grundsätzlich von der körperlichen Aktivität, vom buchstäblich aktiven Eingreifen derselben, ab. Die Interaktion mit den analogen Medien, die Hampton und Hatzius in die Installation mit einbeziehen, stellt die Bedingung dar, ästhetische Formen zu (re)produzieren. Dieser Eingriff wiederum setzt das intermodale Zusammenspiel der Sinne beim produzierenden und gleichzeitig rezipierenden Akteur voraus. Dabei wird die Kommunikation zwischen verschiedenen Sinnen – etwa des Hör- und des Sehnsinns, um Ton- und Bildebene zu synchronisieren – durch Handlungsanweisungen aktiv angestoßen, um eine bewusste Zusammenarbeit zwischen beiden zu initiieren und als unterschiedlich strukturierte Techniken zu konterkarieren.

Die Spielstrategien, mit denen zeitgenössische Künstler_Innen Kunstformen, Produktions- wie Rezeptionspraktiken, Formate, Technologien, institutionelle Rahmungen wie visuelle und auditive Wahrnehmungsdispositive befragen, aufs Spiel setzen und diskursiv wie erlebbar machen, sind so vielseitig wie spannungsreich. Ihre Analyse bedingt vor allem einen genuin interdisziplinären Diskurs, um den Werken angemessen begegnen zu können. Der Untersuchungsrahmen der Intermedialität als offenes Analysesystem der Interdependenzen stellt eine produktive Möglichkeit dar, die Beschaffenheit intermedialer Systemreferenzen als Spielstrategien innerhalb interaktiver Kunstwerke zu beschreiben, zueinander in Relation zu setzen und den metareflexiven Raum, den sie mitunter eröffnen, hierüber zu analysieren.

Literaturverzeichnis

- Fischer-Lichte, E. (2014). Inszenierung (2. Auflage). In E. Fischer-Lichte, D. Kolesch & M. Warstat (Eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (S. 152–160). Stuttgart, DE: Verlag J. B. Metzler.
- Higgins, D. (1970). Towards the 70's. In W. Vostell (Ed.), *Aktionen, Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation*. Reinbek, DE: Rowohlt.
- Jochim, A. (2008). *Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie*. Bielefeld, DE: transcript.
- Krämer, S. (1998). Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form? In D. Siemon (Ed.), *Rechtshistorisches Journal 17* (S. 558–573). Frankfurt, DE: Löwenklau Gesellschaft.
- Lehmann, H. T. (2011). *Postdramatisches Theater* (5. Auflage). Frankfurt, DE: Verlag der Autoren.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen, DE: A. Francke Verlag.
- Wirth, U. (2006). Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform. Intermedialität und Transmedialität. In U. Meyer, R. Simanowsky & C. Zeller (Eds.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren* (S. 19–38). Göttingen, DE: Wallstein.

